

cinemalmuvim

CLÀSSICS
DEL
Cine
Forum

LA CAZA

Carlos Saura

MUERTE EN VENECIA

Luchino Visconti

AMARCORD

Federico Fellini

LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO

Tony Richardson

BESOS ROBADOS

François Truffaut

EL SÉPTIMO SELLO

Ingmar Bergman

AGUIRRE O LA CÓLERA DE DIOS

Werner Herzog

JUEVES

2, 9, 16, 23

y 30 DE MAYO

y 13 DE JUNIO

MIÉRCOLES

5 DE JUNIO



MuVIM

cinemalmuvim



MuVIM



Textos

Ramón Alfonso

Marc Borràs

Carlos Losilla

Joan Carles Martí

Juan Rodríguez Teruel

Joaquín Vallet Rodrigo

Diseño y maquetación

Look at the bird

Coordinación técnica del ciclo

Irene Cubells

Proyección y sonorización

Subtitula'm S.L.

Imprime:

Impremta Diputació de València

Todos los derechos reservados. Se permite la difusión y reproducción del contenido total y parcial de esta cartelera siempre que se indique la fuente de procedencia.

© MuVIM 2019

DEP. LEGAL V1503-2019

CLÀSSICS
DEL
Cine
Forum

VERSIONES ORIGINALES SUBTITULADAS AL CASTELLANO Y PRESENTADAS POR

Juan Rodríguez Teruel · Joan Carles Martí · Ramón Alfonso

Joaquín Vallet · Carlos Losilla



CLÀSSICS
DEL
Cine
Fòrum

PRESENTACIÓN DEL CICLO

No está demasiado claro cuándo empezamos a hablar. Se estima que el lenguaje humano apareció hace ahora unos cincuenta mil años. Una insignificancia cronológica si tenemos en cuenta los seis o siete millones de años transcurridos desde la aparición de los primeros homínidos o los 4.000 millones de años que han pasado desde el surgimiento de las primeras formas de vida sobre el planeta. Del nacimiento de formas de escritura sistemáticas tenemos más evidencias empíricas que nos permiten datarlas hace unos 5.000 años en las fértiles llanuras de Mesopotamia. El cinematógrafo de los Lumière, sin embargo, fue presentado en París el 28 de diciembre de 1895. Pero el lenguaje propiamente cinematográfico tardó todavía más en desarrollarse. Los elementos de su gramática —la arquitectura de planos y secuencias— y sobre todo de su sintaxis —el montaje cinematográfico— se perfeccionaron en las primeras décadas del siglo XX, aunque en realidad no han dejado de evolucionar durante el centenar de años de vida que tiene el medio. En todo caso, está claro que [el lenguaje cinematográfico —el audiovisual— es el más nuevo y moderno de todos los desarrollados por nosotros, los humanos](#), a excepción del lenguaje informático.

A partir de los años sesenta del siglo pasado, unos cuantos directores europeos experimentaron con ese lenguaje para crear una narrativa nueva y personalizada. Más que directores de orquesta, eran más bien compositores de sinfonías audiovisuales.

Había italianos como Rossellini, Visconti o Fellini; franceses como Truffaut o Godard; suecos como Bergman o alemanes como Herzog. Autores que a veces actuaban coordinadamente a través de movimientos como la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés o el neorrealismo italiano. Sus películas disfrutaron de gran éxito de público y crítica, también en una España que entonces empezaba a desembarazarse de la férula franquista. Más que películas, eran reflexiones audiovisuales de gran calado sobre temas sociales, políticos o filosóficos. La mayoría de las veces fueron vistas, no en salas de cine convencional, sino en cineforums. [Al cineforum se iba a muchas más cosas que ver películas: se iba a socializar, debatir, discutir, comentar y polemizar sobre buen cine pero también sobre revoluciones posibles, resistencias íntimas y subversiones domésticas](#) en medio de un espíritu crítico que hoy en día hemos perdido en gran parte.

Ahora, el MuVIM recupera aquel clima intelectual y festivo de los cineforums proyectando una selección de las mejores películas de aquel momento de excepcional creatividad. Películas que serán presentadas, brevemente, por especialistas y críticos de cine. Una oportunidad única de volver a ver en pantalla grande [joyas cinematográficas que eran mucho más que simples películas](#).

LA CAZA

España, 1966 (84'). Director: Carlos Saura. Guion: Angelino Fons, Carlos Saura. Fotografía: Luis Cuadrado. Música: Luis de Pablo. Montaje: Pablo G. del Amo. Producción: Elías Querejeta, Carlos Saura. Intérpretes: Ismael Merlo, Alfredo Mayo, José María Prada, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Sánchez Polack.



José, Paco y Luis, tres hombres de mediana edad que combatieron en el bando «nacional» durante la Guerra Civil española, se reúnen en un pueblo de Castilla para cazar conejos, acompañados por el joven Enrique. Pero la jornada de cacería avivará hondas frustraciones y rencores latentes dentro del grupo. Oso de plata en Berlín al mejor director, los críticos compararon **La Caza** con las películas más vanguardistas del momento. Influyó en directores como Sam Peckinpah, que vio en ella una fuente de inspiración, tanto estilística como temática.

JUEVES

2 DE MAYO

19 h | Salón de actos del MuVIM

Entrada gratuita

LA EDAD DE LA IRA

Juan Rodríguez Teruel

Departamento Ciencia Política
Universitat de València

Por pequeñas que sean, [todas las sociedades se sostienen sobre los delicados equilibrios que contienen y refrenan las fuerzas latentes de la discordia acumulada en el tiempo.](#) La excepcional y premonitrice obra de Carlos Saura nos descubre qué sucede cuando esos equilibrios se vienen abajo súbitamente, abriendo el cauce para la expresión del malestar íntimo que suele consumir al hombre contemporáneo. En este caso, el episodio tiene lugar en un día de caza de apariencia ordinaria, con un puñado de hombres que representan bien los estándares sociales de una época que, en la superficie, pudiera parecernos

superada. Al igual que en *El extranjero* de Albert Camus, el entorno desempeña un papel propicio para el desenlace: el calor agotador, húmedo, asfixiante envuelve a los personajes, y a los espectadores, dejándoles aflorar el vacío que les consume en su interior, alimentado por la frustración de unos y la opulencia de sus contrarios. Una asimetría difícilmente sostenible cuando las contradicciones emerjan a la superficie.

El hilo que vertebra la película es la constante presencia de la violencia, generalmente muda e implícita en los gestos, en las decisiones y en el propio paisaje que recorren los cazadores durante ese día preciso. Esa violencia se corresponde con el potencial de ira producida por el nihilismo que parece caracterizar el momento. Desde esa perspectiva, [La Caza es un ejemplo de ese ascenso de la cultura del odio](#) que Pankaj Mishra ha retratado tan bien en *La edad de la ira* (Galaxia Gutenberg) y [que se convierte en un rasgo definitorio del tiempo presente](#). Desde esa perspectiva, la banalización de la ira —simbolizada por las escopetas de los cazadores que hoy podríamos identificar también con nuestras redes sociales— es un proceso paulatino, de cuyo destino los propios protagonistas serán incapaces de sustraerse.

Por ello, cuando la película se estrenó en 1966, rápidamente se convirtió en un icono más de la nueva mirada que los jóvenes cineastas, como el propio Saura, trataban de proyectar sobre la sociedad española y su memoria. Una mirada que reconociera la semilla del enfrentamiento que se escondía entre grupos diversos, a menudo

alimentada por el agravio y la sensación de injusticia sufrida por los ciudadanos. Así, [la ira que estalla en plena caza simboliza también el germen de odio tan presente en la historia española](#) y que los agentes externos han tendido a instrumentalizar en favor de causas más o menos políticas.

Como sugiere David Campbell en *Polarized. Making sense of a divided America*, esa predisposición a la polarización y a la división entre opuestos siempre estuvo ahí y su activación solo dependía de un contexto que la supiera canalizar. Es un patrón que también permite comprender algunos aspectos de nuestro momento político, donde [las distintas crisis —económica, política, territorial— han propiciado el fomento de la política de adversarios como estrategia de competición](#). Como nos ilustra el día de caza de Saura, la polarización social —y política— suele actuar como fuente de resentimiento, un sentimiento que el profesor Manuel Arias Maldonado sitúa como rasgo nitzscheano inherente al malestar contemporáneo, fruto del incumplimiento de la promesa meritocrática de la modernidad (*La democracia sentimental*, en Página Indómita). Con todo, nada de ello debe hacernos olvidar la responsabilidad individual que, en último extremo, subyace en el desenlace que pueda conllevar esa frustración: el cazador es quien decide usar o no su arma, y de ello dependerán sus opciones para liberarse y huir de esa violencia. Un punto de fuga que Carlos Saura sitúa en su escena final. La esperanza de la razón escéptica para sobrevivir en la sociedad abierta.

cinemalmuvim

MUERTE EN VENECIA

Italia-Francia, 1971 (130'). Título original: *Morte a Venezia*. Adaptación de la novela *La muerte en Venecia (Der Tod in Venedig)* de 1912 de Thomas Mann. Dirección: Luchino Visconti. Producción: Robert Gordon Edwards, Mario Gallo, Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti, Nicola Badalucco. Música: Gustav Mahler. Fotografía: Pasqualino De Santis. Montaje: Ruggero Mastroianni. Vestuario: Piero Tosi. Protagonistas: Dirk Bogarde, Romolo Valli, Mark Burns, Nora Ricci, Marisa Berenson, Silvana Mangano, Björn Andrésen, Carole André.

El compositor Gustav von Aschenbach, aquejado de una severa depresión provocada por contrariedades personales y profesionales, decide abandonar la ciudad de Munich y pasar una temporada de asueto en Venecia. Instalado en un lujoso hotel de la isla de Lido, el introspectivo artista se fija en el adolescente Tadzio. El interés por el bello muchacho pronto deriva en una suerte de sublimada fascinación estética y también erótica.

JUEVES
9 DE MAYO

19 h | Salón de actos
del MuVIM

Entrada gratuita



LA BELLEZA HECHA CARNE

Joan Carles Martí

Jefe de Cultura del LEVANTE-EMV

Mi interés por Pasolini y por el progresismo italiano del PCI —que tantas alegrías daba en aquel momento a Europa— me llevó a Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Bernardo Bertolucci, los hermanos Taviani y, por descontado, a Luchino Visconti. Creo recordar que la primera vez que vi *Muerte en Venecia* fue en el mítico València Cinema, la multisala de la calle Quart que hizo de precursora de la Filmoteca, donde se programaban ciclos de cine italiano con bastante frecuencia. Desde entonces no recuerdo cuántas veces la he revisionado. Cada vez hay un detalle nuevo, una interpretación diferente, pero siempre un mismo placer estético y filosófico.



Basada en la novela homónima de Thomas Mann, [el film se vio durante mucho tiempo como una obra criptogay. Pero es mucho más que eso. Visconti indaga en la desolación, la decadencia y el valor redentor del arte.](#) Tanto la novela original de Mann como la película representan un alegato y homenaje a la belleza perfecta, pura y plena de la cual habla Platón en *El Banquete*.

Gustav von Aschenbach, un músico maduro —un escritor, en la novela— respetable, casado y con hijos, conoce de pronto a Tadzio —un joven bellissimo— y pierde por completo la razón. Disimula su metamorfosis haciendo sublimes consideraciones sobre el arte y la belleza deseada. Visconti, con un desmesurado uso del *zoom*, retrata aquella aristocracia exquisita y cultivada que en esos mismos momentos se estaba extinguiendo. Y aprovecha también para indagar en la decadencia humana, en la búsqueda de la juventud eterna y, por tanto, en la desolación que viene siempre después de la gloria.

En alemán el apellido «Aschenbach» puede traducirse por «arroyo de cenizas». Interpretado por el excéntrico actor Dirk Bogarde, el personaje de Gustav von Aschenbach está basado vagamente en el compositor Gustav Mahler y el *Adagietto* de su Quinta Sinfonía —un regalo de amor para la historia— está presente a lo largo de toda la película. Para el papel de Tadzio, Visconti eligió al desconocido Björn Andrésen tras un largo proceso de audiciones que se registraron en el documental de media hora *Alla ricerca di Tadzio*. Hay copias circulando por internet a disposición de los fetichistas. Además de su valor morboso, el registro tiene un interés cinematográfico, porque la elección del actor encargado de interpretar a Tadzio resultaba determinante en la conversión de la novela de Mann al lenguaje visual: la belleza hecha carne. «Toda la arquitectura de la película descansa sobre sus muslos escuálidos», asegura Luisgé Martín, el autor de *La muerte de Tadzio* (Alfaguara). Visconti había seleccionado en un primer momento a Miguel Bosé, pero Luis Miguel Dominguín, el padre torero, dijo que tendría que pasar primero por encima de su cadáver.

[La muerte en Venecia](#), como el mismo Mann sostenía, trata de la pérdida de la dignidad de artista, pero [examina también la relación entre el arte y la vida](#). Escrita con sutileza y una profunda penetración psicológica, la novela corta era tal vez la forma artística ideal para Thomas Mann e, indudablemente, desde sus primeros presagios inquietantes hasta el patético clímax final, es una obra maestra de su género. A la que Visconti dio fama viral.

AMARCORD

Italia-Francia, 1973 [124']. Director: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini, Tonino Guerra. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Montaje: Ruggero Mastroianni. Producción: Franco Cristaldi. Intérpretes: Puppella Maggio, Armando Brancia, Magali Noël, Ciccio Ingrassia, Nando Orfei, Bruno Zanin, Gianfilippo Carcano, Josiane Tazzilli, Maria Antonietta Beluzzi, Giuseppe Ianigro

Federico Fellini, manipulando cinematográficamente fragmentos extraídos de su infancia, levanta un nostálgico y humorístico relato poliédrico con el propósito de retratar la cotidianidad de un pueblo del norte de Italia durante la época fascista: la ficticia ciudad de Borgo, un gemelo de celuloide de Rimini, la ciudad natal del propio cineasta. Óscar a la mejor película de habla no inglesa en 1974.

JUEVES

16 DE MAYO

19 h | Salón de actos del MuVIM

Entrada gratuita



LA AUTOBIOGRAFÍA SOÑADA

Ramón Alfonso

Crítico de cine

Después de guiar a los jóvenes estudiantes Encolpio y Ascilito por laberínticos y barrocos espacios imaginados por Petronio o cartografiar, conjugando proyecciones del pasado y visiones futuristas, una fantasmal capital milenaria en *Satiricon* (1969) y *Roma* (1972), Federico Fellini vuelve a cerrarse sobre sí mismo para abordar el tema del doble y su representación en el campo de la ficción. Con *Amarcord* regresa al mundo de celuloide armado con reminiscencias autobiográficas vividas o soñadas, a los recuerdos de la niñez y adolescencia provinciana que inspiran las láminas de alguno de sus primeros, y formidables, largometrajes, sobre todo *Los inútiles* (1953), esa



suerte de certera extensión realizada veinte años atrás, en un escenario fílmico casi antagónico. El nuevo filme puede interpretarse como una inexacta prolongación, o mejor dicho una «Cara B» complementaria del recordado *8 ½* (1963). En aquel filme, en paralelo a la redacción de un subjetivo texto acerca del oficio de hacer cine, con la fundamental asistencia de un entregado Mastroianni, enumera y expone casi impudicamente en pantalla anhelos, miedos o frustraciones, repasando varias fotografías de su vida. En *Amarcord*, organizada una década más tarde, sobre el decorado de un Rímni imaginado levantado en los estudios Cinecittà, recupera la escritura introspectiva y poética y la une a una mirada nostálgica y caricaturesca con el propósito de observar y reconstruir un fragmento, casi efímero pero profundamente destacado, de su historia en un momento en que el mundo está a punto de cambiar, la década de los treinta del siglo XX.

Amarcord, neologismo *felliniano* de la lengua italiana que vendría a significar recuerdo nostálgico, comienza con la llegada de la primavera al pueblo de Borgo, el gemelo de ficción de Rímni. La entrada de la nueva estación, el arranque del filme, se anuncia con el vuelo de vilanos sobre las calles y una fiesta en la que participan todos los vecinos. Luego, la crónica se clausura con una inesperada gran nevada que tiñe la villa de una particular melancolía y la irrupción de la muerte. En el epílogo regresan los vilanos y otra vez muchos residentes asisten a una fiesta. Pero esta vez no es un festejo por la aparición del buen tiempo, es un convite de boda. Gradisca —uno de los personajes más conocidos y característicos del pueblo y el filme, junto a por ejemplo la exuberante estanquera, el ácrata padre del joven alter ego del cineasta, o el pariente chiflado interpretado por el popular Ciccio Ingrassia— se casa con un *carabiniere* y se marcha. La salida de la mujer subraya el fin de un tiempo. Una conclusión de etapa ya anunciada por muchas de las imágenes presentadas, especialmente las actuadas por los camisas negras. El último plano de la película —magnífico bosquejo del temperamento entristecido y decadente de la futura *Casanova* (1976)—, en el que las figuras adolescentes parecen quedar suspendidas, perdidas en el espacio, revela en efecto un cierre que prelude quizá el comienzo del fin del mundo.

LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO

Reino Unido, 1062 [99']. Título original: *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Director: Tony Richardson. Guión: Alan Sillitoe, según su relato homónimo. Fotografía: Walter Lassally. Música: John Addison. Montaje: Antony Gibbs. Producción: Tony Richardson. Intérpretes: Tom Courtenay, Michael Redgrave, Avis Bunnage, Alec McCowen, James Bolam, Joe Robinson, Dervis Ward, Topsy Jane.

Colin Smith, un muchacho de clase obrera, vecino de la industrial y deprimida Nottigham, es detenido después de robar en una panadería. Después de ser condenado, ingresa en el reformatorio para jóvenes delincuentes de Ruxton Towers en Essex. Pero gracias a sus aptitudes para la carrera de fondo, el director del centro en seguida le concede una serie de privilegios porque, en realidad, planea utilizar a Smith para ganar una importante competición deportiva.

JUEVES

23 DE MAYO

19 h | Salón de actos
del MuVIM

Entrada gratuita



EL TRAYECTO DE LA REBELDÍA

Joaquín Vallet Rodrigo

Escritor, guionista y crítico de cine

Correr. Correr simboliza una gran parte de las ideas manejadas por los cineastas del *Free Cinema*. Albert Finney corre para alcanzar el metro y, posteriormente, persiguiendo a un niño que le ha quitado cinco libras en *Sábado noche, domingo mañana* (1960); Richard Harris corre a lo largo del campo de rugby en *El ingenuo salvaje* (1963); y Tom Courtenay corre constantemente en *La soledad del corredor de fondo*. La acción responde a una [clara aseveración de su individualismo, radicalmente enfrentado a unos dogmas sociales y unas jerarquías económicas o institucionales que coartan el pleno desarrollo de los personajes](#) y la consecución de sus ideas y



voluntades. Ante ello, solo la rebeldía personal tiene sentido, simbolizada con agria contundencia en el final de *La soledad del corredor de fondo*, en el que Colin (Courtenay) se detiene en su carrera dejando que su rival en la competición pueda llegar a la meta. En el fondo, es la única manera en la que su personaje puede expresar el profundo desprecio que siente ante todo un sistema que lo anula como individuo con el fin de integrarlo en el calculado mecanismo de una sociedad clasista.

[La soledad del corredor de fondo es implacable en su exposición de la coyuntura social existente en los albores de los años sesenta.](#) Y lo es, sobre todo, por la confrontación entre los férreos muros que aprisionan a su protagonista y la libertad que siente en los espacios abiertos en los que corre. En esencia, el film de Richardson refleja, con escalofriante nitidez, el prisma de la postguerra. La consecución no solo de

un ambiente, sino de un estado de ánimo ciertamente luctuoso en el que los cineastas del *Free Cinema* acaban reflejando las frustraciones de toda una nación (incluso de todo un continente, habida cuenta de la diversa nacionalidad de algunos de los integrantes del movimiento) y su muy difícil recuperación. De una generación y de unos núcleos sociales carentes de oportunidades y totalmente destruidos. Ante esta situación, no es extraño que *La soledad del corredor de fondo* concluya con un plano en el que Colin está fabricando unas máscaras de gas en el taller del centro de rehabilitación. El trauma de la Segunda Guerra Mundial no ha sido superado y cabe la posibilidad de que el mundo se vuelva a enfrentar a un caos similar e, incluso, de mayores dimensiones.

A tenor de ello, [Colin deambula, como un alma en pena, atado a una realidad de la que quiere escapar, pero que le atrapa de forma inclemente](#) jugando a su antojo con su destino y sus circunstancias vitales. Es, básicamente, la perspectiva de los desclasados. De la parte de la sociedad que carece de futuro y actúa como peones para que los órganos dirigentes mantengan su *statu quo*, obligándoles a convertirse en títeres de determinados intereses políticos y económicos. La rebeldía de Colin está, por tanto, condenada al fracaso dentro de un mundo canibalizado que nutre y fomenta la alienación. Colin lo sabe pero, al igual que los cineastas del *Free Cinema* con respecto a las infraestructuras industriales del cine británico, tiene la obligación moral de llevarla a cabo.

BESOS ROBADOS

Francia, 1968 (88'). Título original: *Baisers volés*. Director: François Truffaut. Guión: François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon. Fotografía: Denys Clerval. Música: Antoine Duhamel. Montaje: Agnès Guillemot. Producción: Marcel Berbet, François Truffaut. Intérpretes: Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig, Claude Jade, Michel Lonsdale, Harry-Max, André Falcon, Daniel Ceccaldi, Claire Duhamel.

Tras ser licenciado del ejército con deshonra, Antoine Doinel se reincorpora a la vida civil. De vuelta a casa, el joven busca trabajo e intenta retomar su relación amorosa con Christine Darbon, aunque no sabe si está verdaderamente enamorado de ella. Despedido del puesto de portero de noche en un hotel tras un incidente con unos clientes, Doinel es contratado por una agencia de detectives.

JUEVES

30 DE MAYO

19 h | Salón de actos
del MuVIM

Entrada gratuita



BAJO LOS TECHOS DE UN PARÍS DE CELULOIDE

Ramón Alfonso

Crítico de cine

Besos robados, el tercer capítulo de la serie *Antoine Doinel*, comienza con la presentación de una serie de imágenes de París. El breve itinerario por varios rincones de la capital gala, entregado junto a los títulos de crédito, finaliza significativamente con un plano de la Cinemateca y una dedicatoria a su secretario general, Henri Langlois. La fotografía supone desde luego un nuevo homenaje del cineasta François Truffaut al espacio en el que a principios de los años cincuenta aprende lo que es el cine, junto a sus compañeros de la *Nouvelle Vague*, y sobre todo a ese amigo que durante el rodaje del filme es destituido de su cargo, provocando un auténtico cataclismo entre la comunidad cinematográfica, local e internacional. Pero la instantánea de la Cinemateca también guía al espectador hacia



dónde va a desarrollarse verdaderamente la película, hacia un universo idealizado de celuloide alejado de la tumultuosa realidad de la Francia de 1968, un firmamento formidable armado con la suma de incontables fragmentos de películas y novelas. Y es que quizá las únicas láminas de un París digamos, más o menos, real incluidas en *Besos robados* son las que aparecen precisamente en el arranque. Después, el cuadro gris y agresivo se desvanece y la ciudad que acoge las nuevas aventuras de Doinel pasa a ser una suerte de clon, un reflejo poetizado inspirado en los filmes de Clair, Renoir o Becker, las letras de Giradoux, Audiberti o Roché, y las canciones de Charles Trenet.

Con *Besos robados* Truffaut empieza a alejar al personaje de su propia biografía y a imaginar nuevos episodios en el territorio de la ficción. Ahora Doinel es una singular y autosuficiente figura de cine montada con retales particulares del director y el actor Jean-Pierre Léaud con evocaciones de personalidades inventadas por otros en el pasado. El veinteañero del largometraje es

una clara prolongación irónica y fantasiosa del nostálgico adolescente enamorado del cortometraje *Antoine y Colette* (1962). Poco queda ya de la rabia del niño desamparado del filme inaugural, *Los cuatrocientos golpes* (1959), tal vez la acentuada desconfianza en el cosmos adulto. [Antoine, igual que el propio Truffaut, o incluso ese Léaud recuperado de las combativas obras de Godard, busca su lugar en el mundo sumergiéndose en la imaginación, alejándose del realismo cotidiano y sus característicos intérpretes. Es un apátrida consciente, casi un anacronismo, un entrañable y nervioso alienígena,](#) caracterizado de portero de noche, detective privado o imperfecto Julien Sorel, colocado sobre un decorado pequeñoburgués permanentemente agitado por los desvelos amorosos y la lógica de la ilusión.

[*Besos robados*, maravillosa pieza de instantes y miradas, es quizá la más alegre y reveladora película de Truffaut.](#) Es un canto de amor al cine y la vida, a la extraordinaria fusión de ambos.

cinemalmuvim

EL SÉPTIMO SELLO

Suecia, 1957 [97]. Título original: *Det sjunde inseglet*. Director: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman. Fotografía: Gunnar Fischer. Música: Erik Nordgren. Montaje: Lennart Wallén. Producción: Allan Ekelund. Intérpretes: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Bibi Andersson, Inga Gill, Gunnel Lindblom, Åke Fridell.

En la Suecia del siglo XIV, Antonius Block viaja de regreso a su castillo, junto con su escudero Jöns, tras diez años de ausencia luchando en las cruzadas. Durante un descanso de la marcha, la Muerte se le presenta, reclamándolo. Pero Antonius, rechazando su destino, reta a la siniestra figura a una partida de ajedrez a fin de ganar tiempo y tratar de encontrar un verdadero sentido a su vida antes de abandonarla.

MIÉRCOLES
5 DE JUNIO

19 h | Salón de actos
del MuVIM

Entrada gratuita

16



EXISTENCIALISMO CINEMATOGRAFICO

Marc Borràs

Centro de Estudios | MuVIM

El conocimiento fue, para los ilustrados, un factor emancipador. Para los griegos, conocer el logos del mundo —el orden oculto detrás de la confusión de los sentidos— permitía lograr una vía contemplativa que hacía posible liberarse del desconcierto vital y compartir la indiferencia que los dioses manifestaban hacia los asuntos del mundo. Conocer, decía Aristóteles, era la única manera que tenían los humanos de ser divinos. Para la filosofía moderna, en cambio, la razón cumple una función estrictamente inmanente: ya no se trataba de trascender el mundo comprendiéndolo, sino de modificarlo siguiendo principios racionalmente deducidos. Marx

no fue, en ese sentido, sino un epígono de Descartes, Locke, Spinoza o Hobbes. Un siglo más tarde, sin embargo, las cosas no parecían ir demasiado bien: la ciencia —el nuevo nombre de la razón en el siglo XIX— no liberaba al individuo ni lo acercaba a la tierra prometida de la felicidad. En Dinamarca, un joven contrahecho con estudios de teología ya alertaba de las insuficiencias vitales de la razón. La filosofía de Søren Kierkegaard descansaba sobre un concepto idiosincráticamente moderno: la angustia. Mientras el miedo siempre tiene un complemento directo y muy concreto, la angustia es un estado de ánimo absolutamente indeterminado que revela la falta de fundamento último de la vida. Ahora usamos términos clínicos, no filosóficos, para referirnos y le llamamos [depresión o ansiedad](#). Tanto da, [son otras maneras de denominar el desasosiego que es signo de los tiempos modernos](#).

La situación todavía empeoró mucho más después de la primera Guerra Mundial, que evidenciaba la quiebra de los principios racionales que habían sostenido a la civilización occidental. Las obras de entreguerras de Husserl y Heidegger señalaban la causa de tanto daño: la razón redentora del principio de la Modernidad se había convertido en razón instrumental. La ciencia y la técnica no sólo no liberaban al individuo ni dotaban de sentido a su vida, sino que lo sometían todavía más. Lo despersonalizaban, lo cosificaban, lo instrumentalizaban. En esas condiciones, si uno se interrogaba por el sentido de su existencia, desembocaba inevitablemente en el absurdo. La vida es absurda. Morimos sin encontrarle el sentido. La muerte, sin embargo, es un ele-

mento constitutivo del ser humano: marca el horizonte irrenunciable e irrebasable de su existencia. Y [a pesar de que nadie le encuentre sentido a la vida, todo el mundo pide algo más de tiempo cuando llega el final](#). «Es lo que todos decís», contesta en *El séptimo sello* la Muerte al caballero que vuelve del campo de batalla cuando le pide eso mismo: un poco de tiempo. Más.

El existencialismo engendró numeroso material: sobre todo literatura (Dostoyevski, Kafka), también disgresiones filosóficas (Sartre, Camus) y mucho teatro (Beckett, Ionescu). Pero el documento fílmico por excelencia es, sin duda, esta película de Bergman. Uno de sus grandes aciertos fue situar la trama en la Edad Media: una época con elevadas tasas de mortalidad que hizo del *memento mori* regla de vida. Pero se equivoca quién busque en ella una recreación historicista, porque en realidad [se trata de una reflexión —intensamente filosófica, profundamente humana— sobre la vida](#). Una reflexión aún vigente aunque fuera elaborada a mediados del siglo XX, cuando el consumismo todavía no se expedía como lenitivo de la ausencia de sentido vital.

cinemalmuvim

AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS

Alemania, 1972 (94'). Título original: *Aguirre, der Zorn Gottes*. Director: Werner Herzog. Guión: Werner Herzog. Fotografía: Thomas Mauch. Música: Popol Vuh. Montaje: Beate Mainka-Jellinghaus. Producción: Werner Herzog, Hans Prescher, Daniel Camino. Intérpretes: Klaus Kinski, Helena Rojo, Del Negro, Ruy Guerra, Peter Berling, Cecilia Rivera, Daniel Ades.

En 1560, una expedición de conquistadores españoles liderada por Gonzalo de Pizarro cruza la selva en busca del mítico reino de El Dorado. Distintas desventuras y percances fuerzan a Pizarro a enviar una avanzada a reconocer el terreno y buscar nuevos recursos. El grupo guiado por Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre se adentra en el corazón de la selva cruzando el río. Pero a medida que avanza, la compañía pierde hombres y la locura del megalómano Aguirre crece.

JUEVES

13 DE JUNIO

19 h | Salón de actos
del MuVIM

Entrada gratuita

18



LA SELVA TRANSFIGURADA

Carlos Losilla

Crítico de cine

Don Lope de Aguirre deja ir su mirada, que se pierde en el fuera de campo, y la imagen se transforma. El espacio que existe más allá del encuadre no tiene ya que ver con el mundo físico. Al contrario, se convierte en algo que lo trasciende, en un territorio imaginario que quizá solo pueda hacerse presente ante los ojos del protagonista. Aguirre o la búsqueda del Absoluto. Pues Werner Herzog se situó con esta película entre Raoul Walsh y Friedrich Hölderlin, entre Sam Peckinpah y Novalis. Por un lado, coincidió con el final del *western* hollywoodiense, llegó inmediatamente después de *Mayor Dundee* (1965) y justo antes de *Apocalypse Now* (1979), sendas epopeyas trans-



genéricas sobre el corazón de las tinieblas, sobre la aventura que culmina en el vacío. Por otro, supuso la cima de una cierta tendencia de la cultura centroeuropea, condujo las constantes del Romanticismo alemán hasta el absurdo, más o menos como estaban haciendo también en esos momentos otros cineastas de aquel país, de los melodramas autodestructivos de Fassbinder a las elegías cinéfilas de Wim Wenders. Paradójicamente, el arte de la trascendencia que evolucionó entre el pensamiento de Schelling y la pintura de Caspar David Friedrich terminó materializándose en sus imágenes, allá donde [el conquistador español del título parte en busca de El Dorado y solo consigue llegar a la locura, a una transformación de la realidad que solo puede tener lugar en las ruinas de la voluntad de poder imaginada por Nietzsche.](#)

La estrategia de Herzog, en este sentido, podría verse como el reverso perfecto de

la poética de Rossellini. Mientras éste contempló la Historia desde una puesta en escena que intentaba penetrar en la esencia de lo real, aquel no dudó en quedarse en el reino de las apariencias, convencido de que el mundo es un espejismo impenetrable. No es de extrañar que su siguiente película, *El enigma de Kaspar Hauser* (1974), tomara como punto de partida la inutilidad de la pedagogía, eje central del universo rosselliniano, para esbozar el retrato de un individuo al que se le niega toda comunicación con el entorno. Y mucho menos que se atreviera luego a rodar un *remake* de *Nosferatu*, el clásico de Murnau, con la intención de filmar la soledad del vampiro, visto a su vez como un héroe romántico. En *Aguirre o la cólera de Dios* el aventurero ni siquiera es tal, solo un pobre diablo que deambula primero por la selva, luego por una balsa a la deriva, ensimismado en su propio delirio. Y que transmite esa sensación de *pérdida del mundo* al espectador, que se ve condenado a contemplarlo todo en un estado de hipnosis acelerado por la música de Popol Vuh y un elenco de actores que se mueven como autómatas, en medio de lo que parece una alucinación colectiva. Si, aun así, [la película constituye el más certero acercamiento que haya producido el cine a eso que llamamos la «conquista de América»](#), ello se debe a la vibrante singularidad del método de Herzog: en sus manos, la naturaleza exuberante de la selva peruana, donde se rodó, se convierte en un escenario raramente abstracto, un teatro ya no de las pasiones humanas sino de su disolución a las puertas de la postmodernidad.

Jueves 2 de mayo | **19 h**

LA CAZA

(Carlos Saura, 1966)

PRESENTADO POR JUAN RODRÍGUEZ TERUEL

MuVIM

Carrer Quevedo, 10

963 883 730

www.muvim.es

Jueves 9 de mayo | **19 h**

LA MUERTE EN VENECIA

(Luchino Visconti, 1971)

PRESENTADA POR JOAN CARLES MARTÍ

Jueves 16 de mayo | **19 h**

AMARCORD

(Federico Fellini, 1973)

PRESENTADA POR RAMÓN ALFONSO Y MARC BORRÁS

Jueves 23 de mayo | **19 h**

LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO

(Tony Richardson, 1962)

PRESENTADA POR JOAQUÍN VALLET RODRIGO

Jueves 30 de mayo | **19 h**

BESOS ROBADOS

(François Truffaut, 1968)

PRESENTADA POR RAMÓN ALFONSO

Miércoles 5 de junio | **19 h**

EL SÉPTIMO SELLO

(Ingmar Bergman, 1957)

PRESENTADA POR RAMÓN ALFONSO Y MARC BORRÁS

Jueves 13 de junio | **19 h**

AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS

(Werner Herzog, 1972)

PRESENTADA POR CARLOS LOSILLA

19 h | Salón de actos
del MuVIM

Entrada gratuita

DIPUTACIÓ DE
VALÈNCIA
Àrea de Cultura



MuVIM

Museu Valencià
de la Il·lustració
i de la Modernitat