

CLÀSSICS DEL Cine Fòrum

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

DIJOURS

2, 9, 16, 23

i 30 DE MAIG

i 13 DE JUNY

DIMECRES

5 DE JUNY



MuVIM

cinemalmuvim



MuVIM



Textos

Ramón Alfonso
Marc Borràs
Carlos Losilla
Joan Carles Martí
Juan Rodríguez Teruel
Joaquín Vallet Rodrigo

Disseny i maquetació
Look at the bird

Concepte i coordinació del cicle
Marc Borràs i Ramón Alfonso

Projecció i sonorització
Subtitula'm S.L.

Imprimeix:
Lagràfica comunicació

Tots els drets reservats. Es permet
la difusió i reproducció del contingut
total i parcial d'aquesta cartellera sempre
que s'indique la font de procedència.

© MuVIM 2019
DEP. LEGAL V1335-2019

VERSIONS ORIGINALS SUBTITULADES AL CASTELLÀ I PRESENTADES PER

Juan Rodríguez Teruel · Joan Carles Martí · Ramón Alfonso

Marc Borràs · Joaquín Vallet · Carlos Losilla





Dijous 2 de maig | **19h**

LA CAZA

(Carlos Saura, 1966)

PRESENTADA PER JUAN RODRÍGUEZ TERUEL



Dijous 9 de maig | **19h**

MUERTE EN VENECIA

(Luchino Visconti, 1971)

PRESENTADA PER JOAN CARLES MARTÍ



Dijous 16 de maig | **19h**

AMARCORD

(Federico Fellini, 1973)

PRESENTADA PER RAMÓN ALFONSO

I MARC BORRÀS



Dijous 23 de maig | **19h**

LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO

(Tony Richardson, 1962)

PRESENTADA PER JOAQUÍN VALLET RODRIGO



Dijous 30 de maig | **19h**

BESOS ROBADOS

(François Truffaut, 1968)

PRESENTADA PER RAMÓN ALFONSO



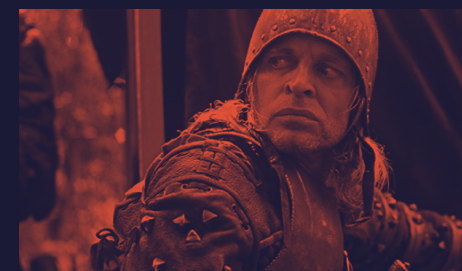
Dimecres 5 de juny | **19h**

EL SÉPTIMO SELLO

(Ingmar Bergman, 1957)

PRESENTADA PER RAMÓN ALFONSO

I MARC BORRÀS



Dijous 13 de juny | **19h**

AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS

(Werner Herzog, 1972)

PRESENTADA PER CARLOS LOSILLA



MOLT MÉS QUE SIMPLES PEL·LÍCULES

No està massa clar quan començarem a parlar. S'estima que el llenguatge humà va aparèixer ara fa uns cinquanta mil anys. Una insignificança cronològica si atenem els sis o set milions d'anys transcorreguts des de l'aparició dels primers homínids o els 4.000 milions d'anys que han passat des del sorgiment de les primeres formes de vida sobre el planeta. Del naixement de formes d'escriptura sistemàtiques tenim més evidències empíriques que ens permeten datar-les fa uns 5.000 anys i escaig a les fèrtils planures de la Mesopotàmia. En el cinematògraf dels Lumière, tanmateix, va ser presentat a París el 28 de desembre del 1895. Però el llenguatge pròpiament cinematogràfic va tardar encara més a desenvolupar-se. Els elements de la seua gramàtica—l'arquitectura de plànols i seqüències— i sobretot la seua sintaxi —el muntatge cinematogràfic— es van perfeccionar a les primeres dècades del segle XX, encara que en realitat no han deixat d'evolucionar mai en el centenar d'anys de vida que té el mitjà. En tot cas, està clar que el llenguatge cinematogràfic —l'audio-visual— és el més nou i modern de tots els desenvolupats per nosaltres, els humans, excepció feta del llenguatge informàtic.

A partir dels anys seixanta del segle passat, uns quants directors europeus començaren a experimentar amb aqueix llenguatge per a crear una narrativa nova i personalitzada. Més que directors d'orquestra, eren més aviat compositors de simfonies audiovisuals. Hi havia italians com Rossellini, Visconti o Fellini; francesos com Truffaut o

Godard; suecs com Bergman o alemanys com Herzog. Autors que de vegades actuaven coordinadament a través de moviments com la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* anglès o el neorealisme italià. Les seues pel·lícules gaudiren de gran èxit de públic i crítica, també en una Espanya que aleshores començava a desempallegar-se la fèrula franquista. Més que pel·lícules, eren reflexions audiovisuals d'una inopinada profunditat sobre temes socials, polítics o filosòfics. La majoria de les vegades foren vistes, no en sales de cinema convencional, sinó en cinefòrums. Al cinefòrum s'anava a moltes més coses que vore pel·lícules: s'hi anava a socialitzar, debatre, discutir, comentar i polemitzar sobre bon cinema però també sobre revolucions possibles, resistències íntimes i subversions domèstiques enmig d'un esperit crític que hui dia hem perdut en gran part.

Ara, el MuVIM recupera aquell clima intel·lectual i festiu dels cinefòrums projectant una selecció de les millors pel·lícules d'aquell moment d'excepcional creativitat. Pel·lícules que seran presentades, breument, per especialistes i crítics de cinema. Una oportunitat única de tornar a veure en pantalla gran joies cinematogràfiques que eren molt més que simples pel·lícules.

LA CAZA

Espanya, 1966 [84']. Director: Carlos Saura. Guió: Angelino Fons, Carlos Saura. Fotografia: Luis Cuadrado. Música: Luis de Pablo. Muntatge: Pablo G. del Amo. Producció: Elías Querejeta, Carlos Saura. Intèrprets: Ismael Merlo, Alfredo Mayo, José María Prada, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Sánchez Polack.

José, Paco i Luis, tres homes de mitjana edat que combateren en el bàndol «nacional» durant la Guerra Civil espanyola, es reuneixen en un poble de Castella per a caçar conills, acompanyats pel jove Enrique. Però la jornada de cacera avivarà profundes frustracions i rancors latents dins del grup. Ós de plata a Berlín al millor director, els crítics van comparar **La Caza** amb les pel·lícules més avantguardistes del moment. Va influir en directors com Sam Peckinpah, que va veure en ella una font d'inspiració, tant estilística com temàtica.

DIJOUS

2 DE MAIG

19 h | Sala d'actes del MuVIM

Entrada gratuïta

L'EDAT DE LA IRA

Juan Rodríguez Teruel

Departament de Ciència Política
Universitat de València

Per xicotetes que siguin, totes les societats se sostenen sobre els delicats equilibris que contenen i refrenen les forces latents de la discòrdia acumulada en el temps. L'obra de Carlos Saura, excepcional i premonitòria, ens descobreix què succeeix quan aquests equilibris desapareixen sobtadament i s'obri el canal per a l'expressió del malestar íntim que sol consumir l'home contemporani. En aquest cas, l'episodi té lloc en un dia de caça d'aparença normal, amb un grapat d'homes que representen ben bé els estàndards socials d'una època que, en la superfície, ens podria semblar superada. Igual que en *L'estran-*

ger d'Albert Camus, l'entorn té un paper propici per al desenllaç: la calor esgotadora, humida, asfixiant, envolta els personatges i els espectadors, i deixa que aflore el buit que els consumeix en el seu interior, alimentat per la frustració d'uns i l'opulència dels seus contraris. Una asimetria difícilment sostenible quan les contradiccions emergisquen a la superfície.

El fil que vertebrava la pel·lícula és la presència constant de la violència, generalment muda i implícita en els gestos, en les decisions i en el mateix paisatge, que recorren els caçadors durant aquest dia concret. Aquesta violència es correspon amb el potencial d'ira produïda pel nihilisme que sembla caracteritzar el moment. Des d'aquesta perspectiva, La Caza és un exemple de l'ascens de la cultura de l'odi que Pankaj Mishra ha retratat ben bé en *La edad de la ira* (Galaxia Gutenberg) i que es converteix en un tret definitori del temps present. Des d'aquesta perspectiva, la banalització de la ira —simbolitzada per les escopetes dels caçadors que hui podríem identificar també amb les nostres xarxes socials— és un procés gradual, del destí del qual els propis protagonistes seran incapaçs de sostraure's.

Per això, quan la pel·lícula es va estrenar en 1966, ràpidament es va convertir en una icona més de la nova mirada que els joves cineastes, com ara el mateix Saura, tractaven de projectar sobre la societat espanyola i la seua memòria. Una mirada que reconguera el germen de l'enfrontament que s'amagava entre grups diversos, sovint alimentada pel greuge i la sensació d'injustícia patida pels ciutadans. Així, la ira que

esclata en plena caça simbolitza també el germen de l'odi tan present en la història espanyola, que els agents externs han tendit a instrumentalitzar en favor de causes més o menys polítiques.

Com suggereix David Campbell en *Polarized. Making sense of a divided America*, aquesta predisposició a la polarització i a la divisió entre oposats sempre havia estat ahí i la seua activació només depenia d'un context que sabera canalitzar-la. És un patró que permet també comprendre alguns aspectes del nostre moment polític, on les diferents crisis —econòmica, política, territorial— han propiciat el foment de la política d'adversaris com a una estratègia de competició. Com ens il·lustra el dia de caça de Saura, la polarització social —i política— sol actuar com a font de ressentiment, un sentiment que el professor Manuel Arias Maldonado situa com un tret de nietzscheà inherent al malestar contemporani, fruit de l'incompliment de la promesa meritocràtica de la modernitat (*La democracia sentimental*, en Pàgina Indòmita). Amb tot, res d'això no ha de fer-nos oblidar la responsabilitat individual que, al final, subjau en el desenllaç que pot comportar aquesta frustració: el caçador és qui decideix usar o no l'arma, i d'això dependran les seues opcions per a alliberar-se i fugir d'aquesta violència. Un punt de fugida que Carlos Saura situa en l'escena final. L'esperança de la raó escèptica per a sobreviure en la societat oberta.

MORT A VENÈCIA

Itàlia-França, 1971 (130'). Títol original: *Morte a Venezia*. Adaptació de la novel·la *La mort a Venècia* (*Der Tod in Venedig*) de 1912 de Thomas Mann. Direcció: Luchino Visconti. Producció: Robert Gordon Edwards, Mario Gallo, Luchino Visconti. Guió: Luchino Visconti, Nicola Badalucco. Música: Gustav Mahler. Fotografia: Pasqualino De Santis. Muntatge: Ruggero Mastroianni. Vestuari: Piero Tosi. Protagonistes: Dirk Bogarde, Romolo Valli, Mark Burns, Nora Ricci, Marisa Berenson, Silvana Mangano, Björn Andrésen, Carole André.

El compositor Gustav von Aschenbach, afligit d'una severa depressió provocada per contrarietats personals i professionals, decideix abandonar la ciutat de Munic i passar una temporada d'esbarjo a Venècia. Instal·lat en un luxós hotel de l'illa de Lido, l'introspectiu artista es fixa en l'adolescent Tadzio. L'interès pel bell xic deriva aviat en una sort de sublimada fascinació estètica i també eròtica.

DIJOUS
9 DE MAIG

19h | Sala d'actes
del MuVIM

Entrada gratuïta



LA BELLESA FETA CARN

Joan Carles Martí

Cap de Cultura del LEVANTE-EMV

El meu interès per Pasolini i pel progressisme italià del PCI —que tantes alegries donava en aqueix moment a Europa— em va portar a Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Bernardo Bertolucci, els germans Taviani i, per descomptat, a Luchino Visconti. Crec recordar que la primera vegada que vaig veure *Muerte en Venecia* va ser en el mític València Cinema, la multisala del carrer Quart que va fer de precursora de la Filmoteca, on programaven cicles de cinema italià amb bastant freqüència. Des de llavors no recorde quantes vegades l'he revisióada. Cada vegada hi ha un detall nou, una interpretació diferent, però sempre un mateix plaer estètic i filosòfic.

Basada en la novel·la homònima de Thomas Mann, [el film es va veure durant molt de temps com una obra criptogai. Però és molt més que això. Visconti indaga en la desolació, la decadència i el valor redemptor de l'art.](#) Tant la novel·la original de Mann com la pel·lícula representen un al·legat i homenatge a la bellesa perfecta, pura i plena de la qual parla Plató en *El Banquet*.

Gustav von Aschenbach, un músic madur —un escriptor, en la novel·la— respectable, casat i amb fills, coneix de sobte Tadzio —un noi bellíssim— i perd per complet la raó. Dissimula la seua metamorfosi fent sublims consideracions sobre l'art i la bellesa desitjada. Visconti, amb un ús del zoom desmesurat, retrata aquella aristocràcia exquisida i cultivada que just en aquells moments s'estava extingint. I aprofita també per a indagar en la decadència humana, en la persecució de la joventut eterna i, per tant, en la desolació que ve sempre després de la glòria.

En alemany el cognom «Aschenbach» pot traduir-se per «rierol de cendres». Interpretat per l'excèntric actor Dirk Bogarde, el personatge de Gustav von Aschenbach està basat vagament en el compositor Gustav Mahler i l'*Adagietto* de la seua Cinquena Simfonia —un regal d'amor per a la història— és present tot al llarg de la pel·lícula. Per al paper de Tadzio, Visconti va triar al desconegut Björn Andrésen després d'un llarg procés d'audicions que es van registrar en el documental de mitja hora *Alla ricerca di Tadzio*. Hi ha còpies circulant per internet a la disposició dels fetitxistes. A més del seu valor morbós, l'enregistrament té un interès cinematogràfic, perquè l'elecció de l'actor encarregat d'interpretar Tadzio resultava determinant en la conversió de la novel·la de Mann al llenguatge visual: la bellesa feta carn. «Tota l'arquitectura de la pel·lícula descansa sobre els seus muscles escanyolits», assegura Luisgé Martín, l'autor *La muerte de Tadzio* (Alfaguara). Visconti havia seleccionat en un primer moment Miguel Bosé, però Luis Miguel Dominguín, el pare torero, va dir que caldria passar abans per damunt del seu cadàver.

[La mort a Venècia](#), com el mateix Mann sostenia, tracta de la pèrdua de la dignitat de l'artista, però [examina](#) també [la relació entre l'art i la vida](#). Escrita amb subtilesa i una profunda penetració psicològica, la novel·la curta era tal vegada la forma artística ideal per a Thomas Mann i, indubtablement, des dels seus primers presagis inquietants fins al patètic climax final, és una obra mestra en el seu gènere. A la qual Visconti va donar fama viral.

AMARCORD

Itàlia-França, 1973 (124'). Director: Federico Fellini. Guió: Federico Fellini, Tonino Guerra. Fotografia: Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Muntatge: Ruggero Mastroianni. Producció: Franco Cristaldi. Intèrprets: Pupa Maggìo, Armando Brancia, Magali Noël, Ciccio Ingrassia, Nando Orfei, Bruno Zanin, Gianfilippo Carcano, Josiane Tazzilli, Maria Antonietta Beluzzi, Giuseppe Ianigro.

Federico Fellini, manipulant cinematogràficament fragments extrets de la seua infància, alça un nostàlgic i humorístic relat polièdric amb el propòsit de retratar la quotidianitat d'un poble del nord d'Itàlia durant l'època feixista: la fictícia ciutat de Borgo, un bessó de cel·luloide de Rímìni, la ciutat natal del propi cineasta. Óscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa en 1974.

DIJOUS

16 DE MAIG

19 h | Sala d'actes del MuVIM

Entrada gratuïta

L'AUTOBIOGRAFIA SOMIADA

Ramón Alfonso

Crític de cinema

Després de guiar els joves estudiants Encolpi i Ascilt per laberíntics i barrocs espais imaginats per Petroni o cartografiar, conjugant projeccions del passat i visions futuristes, una fantasmal capital mil·lenària en *Satiricó* (1969) i *Roma* (1972), Federico Fellini torna a tancar-se sobre si mateix per a abordar el tema del doble i la seua representació en el camp de la ficció. Amb *Amarcord* torna al món de cel·luloide armat amb reminiscències autobiogràfiques viscudes o somiades, als records de la infantesa i adolescència provinciana que inspiren les làmines d'algun dels seus primers, i formidables, llarg-metratges, sobretot *Els inútils* (1953), eixa

mena d'encertada extensió realitzada vint anys arrere, en un escenari fílmic quasi antagònic. El nou film pot interpretar-se com una inexacta prolongació, o millor dit una Cara B, complementària i capaç, del recordat 8 ½ (1963). En aquell film, en paral·lel a la redacció d'un text subjectiu sobre l'ofici de fer cinema, amb la fonamental assistència d'un entregat Mastroianni, enumera i exposa quasi impúdica en pantalla els anhels, les pors o les frustracions, repassant diverses fotografies de la seua vida. En *Amarcord*, organitzada una dècada més tard, sobre el decorat d'un Rímìni imaginat alçat en els estudis Cinecittà, recupera l'escriptura introspectiva i poètica i la uneix a una mirada alhora nostàlgica i caricaturesca amb el propòsit d'observar i reconstruir un fragment quasi efímer, però profundament destacat, de la seua història en un moment en què el món està a punt de canviar, la dècada dels trenta del segle XX.

Amarcord, neologisme fellinià de la llengua italiana que vindria a significar record nostàlgic, comença amb l'arribada de la primavera al poble de Borgo, el bessó de ficció de Rímìni. L'entrada de la nova estació, el començament de la pel·lícula, s'anuncia amb el vol de vil·lans pels carrers i una festa en la qual participen tots els veïns. Després, la crònica es clausura amb una inesperada gran nevada que tiny la vila d'una particular malenconia i la irrupció de la mort. En l'epíleg tornen els vil·lans, i una altra vegada molts residents van a una festa. Però aquesta vegada no és un festeig per l'aparició del bon temps, és un convit de noces. Gradisca —un dels personatges més coneguts i característics del poble i del film, al costat de per exemple l'exuberant estanquera, l'àcrata pare del jove alter ego del cineasta, o el parent grillat interpretat pel popular Ciccio Ingrassia— es casa amb un *carabinieri* i marxa fora. L'eixida de la dona subratlla la fi d'un temps. Una conclusió d'etapa ja anuncia per moltes de les imatges presentades, especialment les actuades pels camises negres. L'últim pla de la pel·lícula —magnífic esbós del temperament entristit i decadent de la futura *Casanova* (1976)—, en el qual les figures adolescents semblen quedar suspeses, perdudes en l'espai, revela en efecte un tancament que preludia potser el començament de la fi del món.

LA SOLEDAT DEL CORREDOR DE FONS

Regne Unit, 1962 [99']. Títol original: *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Director: Tony Richardson. Guió: Alan Sillitoe, según su relato homónimo. Fotografia: Walter Lassally. Música: John Addison. Muntatge: Antony Gibbs. Producció: Tony Richardson. Intèrprets: Tom Courtenay, Michael Redgrave, Avis Bunnage, Alec McCowen, James Bolam, Joe Robinson, Dervis Ward, Topsy Jane.

Colin Smith, un xic de classe obrera, veï de la industrial i deprimida Nottingham, és detingut després de furta en una fleca. Una vegada condemnat, ingressa en el reformatori per a joves delinqüents de Ruxton Towers en Essex. Però, gràcies a les seues aptituds per a la carrera de fons, el director del centre li concedeix una sèrie de privilegis perquè, en realitat, planeja utilitzar-lo per a guanyar una important competició esportiva.

DIJOUS
23 DE MAIG

19h | Sala d'actes
del MuVIM

Entrada gratuïta



EL TRAJECTE DE LA REBEL·LIA

Joaquín Vallet Rodrigo

Escriptor, guionista i crític de cinema

Córrer. Córrer simbolitza una gran part de les idees manejades pels cineastes del Free Cinema. Albert Finney corre per agafar el metro i, posteriorment, perseguint un xiquet que li ha furta cinc lliures en *Saturday Night and Sunday Morning* [Dissabte a la nit i diumenge al matí] (1960); Richard Harris corre al llarg del camp de rugbi en *This Sporting Life* (Doblada al castellà amb el títol El ingenuo salvaje) (1963). I Tom Courtenay corre constantment en *La soledat del corredor de fons*. L'acció respon a una clara asseveració del seu individualisme, enfrontat radicalment a uns dogmes socials i unes jerarquies econòmiques o institucionals que coarten el desenvolupament

ple dels personatges i la consecució de les seues idees i voluntats. Davant d'això, només la rebel·lia personal té sentit, simbolitzada amb una agra contundència en el final de *La soledat del corredor de fons*, en què Colin (Courtenay) es deté en la seua carrera i deixa que el seu rival en la competició pugui arribar a la meta. En el fons, és l'única manera que té el seu personatge per a expressar el profund menyspreu que sent davant d'un sistema que l'anul·la com a individu amb la finalitat d'integrar-lo en el calculat mecanisme d'una societat classista.

La soledat del corredor de fons és implacable en la seua exposició de la conjuntura social que hi havia en les albors dels anys seixanta. I ho és, sobretot, per la confrontació entre els ferris murs que empresonen el seu protagonista i la llibertat que sent en els espais oberts en què corre. En essència, el film de Richardson reflecteix, amb esga-

rrifosa nitidesa, el prisma de la postguerra. La consecució no sols d'un ambient, sinó d'un estat d'ànim certament luctuós en el qual els cineastes del Free Cinema acaben reflectint les frustracions de tota una nació (inclús de tot un continent, tenint en compte la diversa nacionalitat d'alguns dels integrants del moviment) i la seua molt difícil recuperació. D'una generació i d'uns nuclis socials mancats d'oportunitats i totalment destruïts. Davant d'aquesta situació, no és estrany que *La soledat del corredor de fons* concloga amb un pla en què Colin està fabricant unes màscares de gas en el taller del centre de rehabilitació. El trauma de la Segona Guerra Mundial no s'ha superat i hi ha la possibilitat que el món es torne a enfrontar a un caos semblant i, fins i tot, d'unes dimensions superiors.

D'acord amb això, Colin deambula, com una ànima en pena, lligat a una realitat de la qual vol escapar, però que l'atrapa de forma inclement, jugant al seu capritx amb el seu destí i les seues circumstàncies vitals. És, bàsicament, la perspectiva dels desclassats. De la part de la societat que no té futur i dels qui actuen com a peons perquè els òrgans dirigents mantinguen el seu *statu quo*, obligant-los a convertir-se en titelles de determinats interessos polítics i econòmics. La rebel·lia de Colin està, per tant, condemnada al fracàs dins d'un món canibalitzat que nodreix i fomenta l'alienació. Colin ho sap, però, igual que els cineastes del Free Cinema respecte a les infraestructures industrials del cine britànic, té l'obligació moral de portar-la a terme.

BESOS FURTATS

França, 1968 (88'). Títol original: *Baisers volés*. Director: François Truffaut. Guió: François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon. Fotografia: Denys Clerval. Música: Antoine Duhamel. Muntatge: Agnès Guillemot. Producció: Marcel Berbet, François Truffaut. Intèrprets: Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig, Claude Jade, Michel Lonsdale, Harry-Max, André Falcon, Daniel Ceccaldi, Claire Duhamel.

Després de ser llicenciat de l'exèrcit amb deshonor, Antoine Doinel es reincorpora a la vida civil. De tornada a casa, el jove busca treball i intenta reprendre la seua relació amorosa amb Christine Darbon, encara que no sap si està veritablement enamorat d'ella. Acomiadat del lloc de porter de nit en un hotel després d'un incident amb uns clients, Doinel és contractat per una agència de detectius.

DIJOUS
30 DE MAIG

19 h | Sala d'actes
del MuVIM

Entrada gratuïta



SOTA ELS SOSTRES D'UN PARÍS DE CEL-LULOIDE

Ramón Alfonso
Crític de cinema

Besos furtats, el tercer capítol de la saga d'*Antoine Doinel*, comença amb la presentació d'una sèrie d'imatges de París. El breu itinerari per diversos racons de la capital gal·la, que es mostra junt amb els títols de crèdit, acaba significativament amb un plànol de la Cinemateca i una dedicatòria al seu secretari general, Henri Langlois. La fotografia suposa per descomptat un nou homenatge del cineasta François Truffaut a l'espai en el qual a principis dels anys cinquanta aprén el que és el cinema, al costat dels seus companys de la *Nouvelle Vague*, i sobretot a aquell amic que durant el rodatge del film és destituït del seu càrrec, provocant un autèntic cataclisme entre la comunitat cinematogràfica, local i internacional. Però la instantània de la Cinemateca també guia l'espectador cap a on es desen-



voluparà veritablement la pel·lícula, cap a un univers idealitzat de cel·luloide allunyat de la tumultuosa realitat de la França de 1968, un firmament formidable armat amb la suma d'incomptables fragments de pel·lícules i novel·les. I és que potser les úniques làmines d'un París —diguem-ne— més o menys real incloses en *Besos furtats* són les que apareixen precisament a l'inici. Després, el quadre gris i agressiu s'esvaeix i la ciutat que acull les noves aventures de Doinel passa a ser una mena de clon, un reflex poetitzat inspirat en els films de Clair, Renoir o Becker, en les lletres de Giradoux, Audiberti o Roché, i les cançons de Charles Trenet.

Amb *Besos furtats* Truffaut comença a allunyar el personatge de la seua pròpia biografia i a imaginar nous episodis en el territori de la ficció. Ara Doinel és una singular i autosuficient figura de cinema muntada amb retalls particulars del director i l'actor Jean-Pierre Léaud, i evocacions de personalitats inventades per uns altres en el passat. El xicot del llargmetratge és

una clara prolongació irònica i fantasiosa del nostàlgic adolescent enamorat del curtmetratge *Antoine et Colette* (1962). Poca cosa queda ja de la ràbia del xiquet desemparat del film inaugural, *Les quatre cents coups* (1959), tal vegada l'accentuada desconfiança en el cosmos adult. [Antoine, igual que el mateix Truffaut, o fins i tot aquell Léaud recuperat de les combatives obres de Godard, cerca el seu lloc en el món submergint-se en la imaginació, allunyant-se del realisme quotidià i els seus característics intèrprets. És un apàtrida conscient, quasi un anacronisme, un entranyable i nerviós alienígena,](#) caracteritzat de porter de nit, detectiu privat o imperfecte Julien Sorel, col·locat sobre un decorat petitburgés permanentment agitat pels desvetllaments amorosos i la lògica de la il·lusió.

Besos furtats, meravellosa peça d'instantis i mirades, [és potser la més alegre i reveladora pel·lícula de Truffaut.](#) És un cant d'amor al cinema i a la vida, a l'extraordinària fusió de tots dos.

EL SETÉ SEGELL

Suècia, 1957 (97'). Títol original: *Det sjunde inseglet*. Director: Ingmar Bergman. Guió: Ingmar Bergman. Fotografia: Gunnar Fischer. Música: Erik Nordgren. Muntatge: Lennart Wallén. Producció: Allan Ekelund. Intèrprets: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Bibi Andersson, Inga Gill, Gunnel Lindblom, Åke Fridell.

A la Suècia del segle XIV, Antonius Block viatja de retorn al seu castell, juntament amb el seu escuder Jöns, després de deu anys d'absència lluitant en les croades. Durant un descans de la marxa, la Mort se li presenta, reclamant-lo. Però Antonius, rebutjant el seu destí, repta a la sinistra figura a una partida d'escacs a fi de guanyar temps i tractar de trobar un vertader sentit a la seua vida abans d'abandonar-la.

DIMECRES
5 DE JUNY

19 h | Sala d'actes
del MuVIM

Entrada gratuïta

EXISTENCIALISME CINEMATOGRÀFIC

Marc Borràs

Centre d'Estudis | MuVIM

El coneixement fou, per als il·lustrats, un factor emancipador. Per als grecs, co-néixer el logos del món —l'ordre ocult darrere de la confusió dels sentits— permetia assolir una via contemplativa que feia possible deslliurar-se del desori vital i compartir la indiferència que els déus manifestaven envers els afers del món. Conéixer, deia Aristòtil, era l'única manera que tenien els humans de ser divins. Per a la filosofia moderna, en canvi, la raó aconsegueix una funció estrictament immanent: ja no es tractava de transcendir el món tot comprenent-lo, sinó de modificar-lo resseguint principis racionalment deduïts. Marx no fou, en eixe sentit, sinó

un epígon de Descartes, Locke, Spinoza o Hobbes. Un segle més tard, però, les coses no semblaven anar massa bé: la ciència —el nou nom de la raó en el segle XIX— no alliberava l'individu ni l'atansava a la terra promesa de la felicitat. A Dinamarca, un jove estafet amb estudis de teologia ja alertava de les insuficiències vitals de la raó. La filosofia de Søren Kierkegaard descansava sobre un concepte idiosincràticament modern: l'angoixa. Mentre la por sempre té un complement directe i ben concret, l'angoixa és un estat d'ànim absolutament indeterminat que revela la falta de fonament últim de la vida. Ara usem termes clínics, no filosòfics, per referir-nos-en i li diem depressió o ansietat. Tant se val, són altres maneres d'anomenar el desassossec que és signe dels temps moderns.

La situació encara va empitjorar molt més després de la primera Guerra Mundial, que evidenciava la fallida dels principis racionals que havien sostingut la civilització occidental. Les obres d'entreguerres de Husserl i Heidegger assenyalaven la causa de tant de malany: la raó redemptora del principi de la Modernitat s'havia convertit en raó instrumental. La ciència i la tècnica no només no alliberaven l'individu ni dotaven de sentit la seua vida, sinó que el sotmetien encara més. El despersonalitzaven, el cosificaven, l'instrumentalitzaven. En eixes condicions, si hom es demanava pel sentit de la seua existència, desembocava inevitablement en l'absurd. La vida és absurda. Morim sense sentit. La mort, però, és un element constitutiu del ser humà: marca l'horitzó irrenunciable i indepassable de la seua existència.

I malgrat que ningú no li trobe sentit a la vida, tothom demana una mica més de temps quan arriba el final. «És el que tots digueu», contesta en *El seté segell* de Bergman la Mort al cavaller que retorna del camp de batalla quan li demana això mateix: una mica de temps. Més.

L'existencialisme va engendrar nombrós material: sobretot literatura (Dostoievski, Kafka), també disgressions filosòfiques (Sartre, Camus) i molt de teatre (Beckett, Ionescu). Però el document fílmic per excel·lència és, sens dubte, aquesta pel·lícula de Bergman. Un dels seus grans encerts fou situar la trama a l'Edat Mitjana: una època amb elevades taxes de mortalitat que va fer del *memento mori* regla de vida. Però s'equivoca qui hi busque una recreació historicista, perquè en realitat es tracta d'una reflexió —intensament filosòfica, profundament humana— sobre la vida. Una reflexió plenament vigent amb tot i que va ser elaborada a mitjans del segle XX, quan el consumisme encara no s'expedia com a lenitiu de l'absència de sentit vital.

AGUIRRE, LA CÒLERA DE DÉU

Alemanya, 1972 [94']. Títol original: *Aguirre, der Zorn Gottes*. Director: Werner Herzog. Guió: Werner Herzog. Fotografia: Thomas Mauch. Música: Popol Vuh. Muntatge: Beate Mainka-Jellinghaus. Producció: Werner Herzog, Hans Prescher, Daniel Camino. Intèrprets: Klaus Kinski, Helena Rojo, Del Negro, Ruy Guerra, Peter Berling, Cecilia Rivera, Daniel Ades.

El 1560, una expedició de conqueridors espanyols liderada per Gonzalo de Pizarro creua la selva a la recerca del mític regne de El Dorado. Diferents desventures i contratemps forcen a Pizarro a enviar una avançada a reconèixer el terreny i buscar nous recursos. El grup guiat per Pedro de Ursúa i Lope de Aguirre s'endinsa en el cor de la selva travessant el riu. Però a mesura que avança, la companyia perd homes i la bogeria del megalòman Aguirre creix.

DIJOUS
13 DE JUNY

19h | Sala d'actes
del MuVIM

Entrada gratuïta



LA SELVA TRANSFIGURADA

Carlos Losilla

Crític de cinema

Don Lope de Aguirre deixa anar la seua mirada, que es perd en el fora de camp, i la imatge es transforma. L'espai que hi ha més enllà de l'enquadrament ja no té res a veure amb el món físic. Ans al contrari, es converteix en alguna cosa que el transcendeix, en un territori imaginari que potser només pot fer-se present davant els ulls del protagonista. Aguirre o la cerca de l'Absolut. Perquè Werner Herzog es va situar amb aquesta pel·lícula entre Raoul Walsh i Friedrich Hölderlin, entre Sam Peckinpah i Novalis. D'una banda, va coincidir amb el final del *western* hollywoodenc, va arribar immediatament després de *Mayor Dundee* (1965) i just

abans d'*Apocalypse Now* (1979), sengles epopeies transgenèriques sobre el cor de les tenebres, sobre l'aventura que culmina en el buit. Per una altra, va suposar el cim d'una certa tendència de la cultura centreeuropea, va conduir les constants del Romanticisme alemany fins a l'absurd, més o menys com estaven fent també en aqueixos moments altres cineastes d'aquell país, dels melodrames autodestractius de Fassbinder a les elegies cinèfils de Wim Wenders. Paradoxalment, l'art de la transcendència que va evolucionar entre el pensament de Schelling i la pintura de Caspar David Friedrich va acabar materialitzant-se en les seues imatges, allà on [el conqueridor espanyol del títol parteix a la recerca d'El Dorado i tan sols aconsegueix arribar a la bogeria, a una transformació de la realitat que només pot tindre lloc en les ruïnes de la voluntat de poder imaginada per Nietzsche.](#)

L'estratègia de Herzog, en aquest sentit, podria veure's com el revers perfecte de la poètica de Rossellini. Mentre aquest va contemplar la Història des d'una posada en escena que intentava penetrar en l'essència d'allò real, aquell altre no va dubtar a quedar-se en el regne de les aparences, convençut que el món és un miratge impenetrable. No és d'estranyar que la seua següent pel·lícula, *L'enigma de Gaspar Hauser* (1974), prenguera com a punt de partida la inutilitat de la pedagogia, eix central de l'univers rossellinià, per a esbossar el retrat d'un individu al qual se li nega tota comunicació amb l'entorn. I molt menys que s'atreveixi després a rodar un *remake* de *Nosferatu*, el clàssic de Murnau, amb la intenció de filmar la soledat del vampir, vist al seu torn com un heroi romàntic. En *Aguirre, la còlera de Déu* l'aventurer ni tan sols és això, només un pobre diable que deambula primer per la selva, després en un rai a la deriva, entotsolat en el seu propi deliri. I que transmet aqueixa sensació de *pèrdua del món* a l'espectador, que es veu condemnat a contemplar-ho tot en un estat d'hipnosi, incitat per la música de Popol Vuh i un elenc d'actors que es mouen com a autòmats, enmig del que sembla una al·lucinació col·lectiva. Si, així i tot, [la pel·lícula constitueix el més precís acostament que haja produït el cinema a això que anomenem la «conquesta d'Amèrica»](#), això es deu a la vibrant singularitat del mètode de Herzog: en les seues mans la naturalesa exuberant de la selva peruana, on es va rodar, es converteix en un escenari rarament abstracte, un teatre ja no de les passions humanes sinó de la seua dissolució a les portes de la postmodernitat.



PRESENTADES PER

Juan Rodríguez Teruel és professor titular de Ciència Política i de l'Administració a la Universitat de València. És editor i fundador del mitjà digital *Agenda Pública*. Les seues publicacions acadèmiques s'han centrat en l'estudi d'elits polítiques, govern i partits polítics. És autor de *Los ministros en la España democrática* (CEPC).

Joan Carles Martí va estudiar Història a la Universitat de València i va cursar el màster de comunicació que aqueix Estudi General va organitzar en col·laboració amb Levante-EMV. Ha desenvolupat tota la seua carrera professional en l'Editorial Prensa Ibérica i en l'actualitat és redactor cap de Cultura, Oci, Vida i Estil en Levante-EMV, àrea en la qual s'integrarà la revista *Urban* i el suplement cultural *Posdata*.

Joaquín Vallet Rodrigo és escriptor, guionista, crític i historiador cinematogràfic. Membre de l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques d'Espanya. Crític de cinema en la revista *Dirigido por...*, ha escrit llibres consagrats a cineastes com Roman Polanski, Joseph Losey o Terence Fisher, tots ells editats per Càtedra. També ha dirigit una vintena de curtsmetratges, premiats en més de cinquanta festivals internacionals. Actualment dirigeix el Festival de Cinema sobre la discapacitat Ànec de Cullera.

Ramón Alfonso és escriptor, crític i historiador cinematogràfic. Col·labora en la revista *Dirigido por...*, imparteix cursos d'Història del Cinema i organitza cicles en diferents espais. Autor de diversos llibres, és cofundador d'*El Efecto Kuleshov*, associació cultural especialitzada en cinema.

Marc Borràs és llicenciat en Geografia i Història, en Comunicació Audiovisual i graduat en Filosofia. Actualment és cap d'Investigació i Gestió Cultural del MuVIM.

Carlos Losilla és assagista, professor de la Universitat Pompeu Fabra i de l'ESCAC i membre del consell de redacció de *Caimán Cuadernos de Cine* i de *La Furia Humana*. És autor de *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine* (Càtedra) i entre els seus últims llibres destaca *Zona de sombra* (Cuadernos de cine).

Dijous 2 de maig | **19 h**

LA CAZA

(Carlos Saura, 1966)

PRESENTADA PER JUAN RODRÍGUEZ TERUEL

MuVIM

Carrer Quevedo, 10

963 883 730

www.muvim.es

Dijous 9 de maig | **19 h**

MUERTE EN VENECIA

(Luchino Visconti, 1971)

PRESENTADA PER JOAN CARLES MARTÍ

Dijous 16 de maig | **19 h**

AMARCORD

(Federico Fellini, 1973)

PRESENTADA PER RAMÓN ALFONSO I MARC BORRÁS

Dijous 23 de maig | **19 h**

LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO

(Tony Richardson, 1962)

PRESENTADA PER JOAQUÍN VALLET RODRIGO

Dijous 30 de maig | **19 h**

BESOS ROBADOS

(François Truffaut, 1968)

PRESENTADA PER RAMÓN ALFONSO

Dimecres 5 de juny | **19 h**

EL SÉPTIMO SELLO

(Ingmar Bergman, 1957)

PRESENTADA PER RAMÓN ALFONSO I MARC BORRÁS

Dijous 13 de juny | **19 h**

AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS

(Werner Herzog, 1972)

PRESENTADA PER CARLOS LOSILLA

19 h | Sala d'actes
del MuVIM

Entrada gratuïta

DIPUTACIÓ DE
VALÈNCIA
Àrea de Cultura



MuVIM

Museu Valencià
de la Il·lustració
i de la Modernitat