

para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es

Selección del festival de cortometrajes de Oberhausen

Brutalität in Stein, Die Ewigkeit Von Gestern (Brutalidad en piedra, Alexander Kluge y Peter Schamoni, 1960)
Machorka-Muff (Jean Marie Straub, 1962)
Die Versöhnung [La reconciliación, Rudolf Thome, 1964]
Das Kleine Chaos [El pequeño caos, Rainer W. Fassbinder, 1966]
Die Industrielle Reservearmee [El ejército de la reserva industrial, Helma Sanders-Brahms, 1970]

Largometrajes del "joven cine alemán"

Nicht Versohnt Oder Es Hilft Nur Gewalt, Wo Gewalt Herrscht (No reconciliados o sólo la violencia ayuda donde la violencia reina, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1965)
Abschied Von Gestern (Una muchacha sin historia, Alexander Kluge, 1966)
Der Junge Törless (El joven Törless, Volver Schlöndorff, 1966)
Tätowierung (Johannes Schaaf, 1967)
Lebenszeichen (Signos de vida, Werner Herzog, 1968)
Die Artisten In Der Zirkuskuppel: Ratlos (Artistas bajo la carpa del circo: perplejos, Alexander Kluge, 1968)
Aguirre, Der Zorn Gottes (Aguirre, la cólera de Dios, Werner Herzog, 1972)

Die Bitteren Tranen Der Petra Von Kant (Las amargas lágrimas de Petra Von Kant, Rainer Werner Fassbinder, 1972)
Handler Der Vier Jahreszeiten (El mercader de las cuatro estaciones, Rainer Werner Fassbinder, 1972)
Angst Esse Seele Auf (Todos nos llamamos Ali, Rainer Werner Fassbinder, 1973)

Wim Wenders

Angst Des Tormanns Beim Elfmeter (El miedo del portero ante del penalty, 1971)
Alice In Den Staedten (Alicia en las ciudades, 1974)
Falsche Bewegung (Movimiento en falso, 1975)
Im Lauf Der Zeit (En el curso del tiempo, 1976)
Der Amerikanische Freund (El amigo americano, 1977)
Lightning Over Water (Relámpago sobre el agua, 1980)
Der Stand Dinge (El estado de las cosas, 1982)
Hammet (El hombre de Chinatown, 1982)
Paris, Texas (1984)
Tokyo-Ga (1985)
Der Himmel Uber Berlin (Cielo sobre Berlín, 1987)
In Weiter Ferne, So Nah! (¡Tan lejos, tan cerca!, 1993)
Buena Vista Social Club (1999)
The Million Dollar Hotel (El hotel del millón de dólares, 2000)
Land Of Plenty (Tierra de abundancia, 2004)

PFLAUM, Hans Günther. *El cine en la República Federal de Alemania: el nuevo cine alemán, origen*. Bonn: Inter Nationes, 1983
RENTSCHLER, Eric. *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*. New York: Holmes & Meier, 1998
ROSSES, Montserrat. *Nuevo cine alemán*. Madrid: JC, 1991
SANDFORD, J. *The New German Cinema*. London: Oswald Wolff, 1980
SCHOBERT, Walter (ed.). *Hitos del cine alemán: 80 films entre 1912-1992*. Madrid: Instituto Alemán; Goethe-Institut; Filmoteca Española, 1992
SOJO, Kepa (ed.). *Sobre el cine alemán: de Weimar a la caída del muro*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2006
WEINRICHTER, Antonio. *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Ocho y medio, 2007

AA. VV. *Historia general del cine, volumen XI: nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995
AA. VV. *Vint anys de nou cinema alemany*. Barcelona: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1986
CAMIÑAS, Tasio. *El cielo sobre Wenders*. Girona: Luces de gálbo, 2011
FISCHER, Robert. *Il nuovo cinema tedesco: 1960-1986*. Roma: Gremese Editore, 1987
HURTADO, José Antonio y SANTAMARINA, Antonio. *París, Texas*. València: Nau Llibres, 2009
JANSEN, Peter W. *Joven cine alemán*. Munich: Goethe-Institut, 1984
MONTERDE, José Enrique y LOSILLA, Carlos (eds.). *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982)*. València: IVAC, 2007

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Rialto · 7ª planta · Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es



IVAC
la filmoteca

ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

básicos filmoteca

una introducción
a la historia del cine
(tercera parte)



Introducción: ¿un solo Nuevo Cine Alemán?

Si bien el arranque del Nuevo Cine Alemán (NCA) se asocia tradicionalmente al manifiesto elaborado durante la celebración del festival de cortometrajes de Oberhausen 1962, lo cierto es que este no era más que una declaración de intenciones, acorde, eso sí, con los rasgos determinantes de los "nuevos cines" que en ese momento estaban en plena ebullición. La necesidad de rebelarse contra el caduco y decadente panorama del cine de la República Federal Alemana, con la consiguiente renovación en todos los campos, tanto creativos como industriales, parecía clara a los firmantes del manifiesto y a otros sectores, tanto nacionales como internacionales, ya que en aquellos momentos el prestigio internacional del cine alemán era poco menos que nulo. Cerrado en un potente mercado interior hasta el comienzo de los años sesenta, el agotamiento de las fórmulas tradicionales —*Heimatfilms*, cine de género, comedietas y musicales folclóricos, etc.— y, sobre todo, la irresistible irrupción de la televisión motivaron que la conciencia de la necesaria renovación fuese extendiéndose rápidamente. Pero en realidad, mas allá de numerosos ensayos en el terreno del cortometraje y de ciertas aunque pocas obras consideradas luego como precursoras, no sería hasta 1965 cuando, con el apoyo del recién instituido Kuratorium junger deutscher Film, comenzaría verdaderamente un movimiento no mucho más vertebrado que tantos otros "nuevos cines", pero en todo caso capaz de alcanzar una resonancia indudable y de propiciar la aparición de un pequeño número de films importantes. Parece evidente que esta incorporación de jóvenes profesionales y la apertura de vías originales para la producción cinematográfica, sancionadas por los poderes públicos, las televisiones y ciertos sectores de la crítica, venían ya influidas por la marcha de movimientos antecesores, como la *Nouvelle*

Vague o el *Free Cinema*. De ahí que podamos considerar al NCA —conocido originariamente como "joven cine alemán"— como un "nuevo cine" perteneciente ya a una segunda oleada. El ejemplo de Godard y Truffaut o de Richardson y Reisz ya era conocido por estos nuevos cineastas alemanes, que al tiempo que tantos otros coetáneos europeos, primero, y del mundo entero, después, iban a enarbolar la bandera de la renovación en el marco de la modernidad cinematográfica. Ahora bien, sería erróneo e injusto considerar que el NCA se mueve en el mimetismo, a modo de adaptación nacional de unas corrientes que recorrían la Europa del momento. De ahí que, como en otros casos, quepa tanto enraizar al NCA en el conjunto del empeño colectivo e internacional de renovación como indagar sobre sus aspectos más relevantes inherentes a las propias condiciones nacionales, tanto en el concreto campo de lo cinematográfico como en su inserción en unas tradiciones culturales propias y en su ubicación en un entorno socio-histórico especialmente relevante en este caso. La responsabilidad de la nación alemana en los más crudos acontecimientos políticos, sociales y bélicos del siglo XX —con especial incidencia de su etapa nazi— y las consecuencias de ellos derivadas, especialmente la partición del país y el despliegue de un desarrollo económico entronizado como "milagroso", configuraban un paisaje muy caracterizado del que el NCA nunca fue ajeno y que sin duda le presta unos rasgos muy particulares respecto a otros "nuevos cines". El consabido ajuste de cuentas con la generación anterior alcanza aquí una virulencia inigualada [...] Ello no implica que la significación del NCA se reduzca al ámbito temático respecto al cine anterior o que su mayor densidad se ubique en el campo moral o político; también hay que resaltar los valores de ruptura o cuando menos indagación estética que vehiculan esas preocupaciones sociales, morales o políticas. Ni



sesión 22
12 de mayo de 2011

LOS NUEVOS CINES. ALEMANIA

EN EL CURSO DEL TIEMPO
(IM LAUF DER ZEIT)
Wim Wenders. Alemania. 1976

IVAC
la filmoteca

debemos olvidar que esos momentos propician el comienzo de algunos itinerarios decisivos para el cine contemporáneo, caracterizados también por su variedad, puesto que más allá de las acciones comunes se diseñan en el seno del NCA poéticas notoriamente diversificadas, como no podría ser menos en un cine que apura su naturaleza “moderna” aun bajo el riesgo de la mera moda [. . .] La otra característica más distintiva del NCA respecto a sus homólogos es su duración y, sobre todo, su capacidad de retroalimentación. De ahí que no podamos limitar el NCA a una generación, sino que podamos distinguir, si no una sucesión de promociones, sí un gotear de nuevas incorporaciones que se prolongan durante más de quince años en el marco de una razonable coherencia común. Así, de los firmantes de Oberhausen solo un puñado llegará a la dirección de largometrajes y de entre ellos solo Alexander Kluge y Edgar Reitz culminarán una obra notable [. . .] Pero a esa semilla inicial en seguida se irán incorporando nuevos nombres: Jean-Marie Straub, V. Schlöndorff, Peter Lilienthal, J. Schaaf, Reinhard Hauff, George Moorse, Harun Farocki, Rudolph Thome y Peter Fleischmann aportaron un segundo empuje, paralelo al que representaron otros jóvenes cineastas que muy pronto alcanzarían resonancia internacional: Herzog, Fassbinder, Wenders, Syberberg y Werner Schroeter. Aunque ni con ellos se cerraría la nómina del NCA, que traspasa la frontera de los años setenta —tan letal para muchos “nuevos cines”—, no solo porque en esa década muchos de sus integrantes reconocidos alcanzan la plenitud de su obra, sino porque aún aparecen nuevos nombres, con una especial presencia femenina (Danièle Huillet, Margarethe von Trotta, Helma Sanders-Brahms, Ulrike Ottinger, Helke Sander, Jutta Bruckner, etc.). Variado en su temática, consciente de unas raíces histórico-culturales que se remontan al Romanticismo y el Expresionismo, articulado con la obra de conspicuos literatos (Heinrich Boll, Günter Grass, Peter Handke, Siegfried Lenz. . .), fiel a la herencia de algunos cineastas nacionales (Lang, Murnau, Sirk. . .), radical muchas veces en sus planteamientos políticos y estéticos, cómplice de la contestación juvenil y denunciador de los excesos del Estado en los “años de plomo”, capaz de explotar nuevas formas de producción cinematográfica (la Filmverlag der Autoren, por ejemplo) o de trascender los límites nacionales cuando se acerca el ocaso, el NCA fue

probablemente el último de los “nuevos cines” que resistió cuando los tiempos comenzaron a cambiar.

Extraído de **MONTERDE, José E. y LOSILLA, Carlos. Paisajes y Figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982). València: IVAC, 2007**

Wim Wenders, un cineasta nómada

Si se recorre su trayectoria cinematográfica, uno advierte que Wenders es un cineasta nómada, cuyas raíces se extienden mucho más allá de su país de origen: Alemania. Viajar y filmar son, en su caso, dos actividades íntimamente unidas. Incluso antes de convertirse en hacedor de imágenes cinematográficas, ya tuvo su primera aventura viajera cuando, a mediados de los años sesenta, se trasladó a Francia para estudiar pintura. Regresa a Alemania y se matricula, en 1967, en la recién inaugurada Escuela Superior de Cine y Televisión de Munich. Tres años más tarde, y tras haber realizado varios cortometrajes, rueda como trabajo de licenciatura su opera prima: *Un verano en la ciudad*. Visto desde la perspectiva de esos años, Wenders nace y crece como autor en el contexto de los Nuevos Cines nacionales de los años sesenta, en concreto en el del Nuevo Cine Alemán, donde formaría parte de la llamada “segunda generación”, surgida entre finales de los sesenta y principios de los setenta. Con el tiempo, Wenders acabaría por convertirse, junto a Fassbinder y Herzog, en el más destacado y afamado miembro de su grupo, integrado dentro de ese nebuloso y amplio movimiento. De todos sus componentes, es el prototipo del joven director europeo generado por el impulso motor de la *Nouvelle Vague*. Un cineasta inscrito, por lo tanto, en la modernidad cinematográfica. Desde ese momento inaugural, Wenders comienza a dibujar con su cámara un vasto mapa fílmico que no conoce fronteras y que se configura a través de un dilatado periplo cinematográfico. Si rastreamos en su biografía viajera, comprobaremos cómo, además de rodar en Alemania, ha recorrido medio mundo con su cámara a cuestas: España, Austria, Portugal, Holanda, Francia, Australia, Japón, Italia, Cuba. . . y, sobre todo, Estados Unidos. Allí estuvo filmando, al principio de su carrera, *Alicia en las ciudades* (1973). A Nueva York volvió para rodar un puñado de inquietantes

imágenes de ese mítico relato itinerante que es *El amigo americano* (1977). Atraído por el paisaje estadounidense desde muy joven, Wenders acabaría emprendiendo su verdadera aventura americana a finales de los años setenta. Su sueño de convertirse en un teutón en la Corte del Yankee se hace, finalmente, realidad en 1978, cuando se traslada a Hollywood para dirigir, en los estudios Zoetrope y por encargo de Coppola, el proyecto *Hammett*, que resultaría ser una larga y dura experiencia. De Hollywood (*Hammett*, 1978-1982) marcha a Japón (*Tokio-Gâ*, 1985), pasando por Nueva York (*Relámpago sobre el agua*, 1980), Portugal y Los Ángeles (*El estado de las cosas*, 1982) y el Oeste americano (*París-Texas*, 1984), jalones todos ellos de un itinerario fílmico que confirma el carácter errante del cineasta, traspasado luego a sus criaturas. En ese ir y venir, *París-Texas* representa la culminación de un proceso y de un sueño: es, ahora sí, su verdadera película americana. Con *Hammett*, su mentalidad autoral choca frontalmente con las restricciones que impone la industria cinematográfica. El resultado es una larga travesía del desierto de cuatro años, durante la cual tiene tiempo de realizar, aprovechando las diversas interrupciones del proyecto, ese turbador e inclasificable filme que es *Relámpago sobre el agua* en torno a la enfermedad, agonía y muerte de su amigo, el director Nicholas Ray, y *El estado de las cosas*, una especie de ajuste de cuentas con su experiencia americana, reacción vital y reflexiva, no exenta de autoexorcismo, de un cineasta en crisis. Crisis que se cierra con *París-Texas*, que junto a *En el curso del tiempo* (1976), destaca en su filmografía, además de por alcanzar la definitiva y depurada esencialidad de lo que conocemos por “género de carretera”, porque sintetiza y expresa el “universo Wenders”. Ambas responden, como el conjunto de su obra, a una idea vicaria: su cine no es sino un fecundo viaje repleto de cruces de caminos, de encrucijadas, de múltiples y heterogéneos trayectos (cortometrajes y largometrajes, ficciones y documentales, y, sobre todo, *road movies*) [. . .] Un viaje que, por otra parte, va desde la modernidad, en tanto miembro de ese nuevo cine alemán que perdura hasta los años 80, al pastiche manierista.

Extraído de **HURTADO, José Antonio y SANTAMARINA. Antonio. París, Texas. València: Nau Llibres, 2009**

Wim Wenders y En el curso del tiempo

Los mejores filmes de Wenders se estructuran en torno a un eje de un itinerario que debe ser recorrido por sus personajes. El paradigma del viaje como trasunto de una experiencia suministradora de conocimiento está en la base de un género clásico en la literatura alemana: el *Entwicklungsroman*, la novela de aprendizaje [. . .], y también constituye el armazón narrativo esencial de las *road movies*, las películas de carretera USA [. . .] Pero el hecho de que Wenders estructure sus films a la manera del viaje romántico no quiere decir, en modo alguno, que adopte similar punto de vista al del autor romántico. Si el film está concebido como un itinerario, en el tramo final los personajes descubrirán la inanidad del mismo [. . .] La molestia inicial de los personajes de Wenders consigo mismos proviene de la incapacidad para comunicarse con el exterior. Dicha comunicación no podrá darse si no es a partir del conocimiento de la propia identidad que les configura como sujetos. Para ello emprenden un viaje en el que se irán entretejiendo diversos encuentros con otros personajes de los cuales únicamente se desprenderá la definitiva soledad del protagonista [. . .] *En el curso del tiempo*, en este sentido, a mi entender, el film más controlado de su autor, plantea y resuelve con gran coherencia todas las cuestiones anteriormente esbozadas en *Alicia en las ciudades* y *Falso movimiento*: disolución existencial de los procesos trascendentales de conocimiento, identidad como vaciedad, la imposible objetividad de los mecanismos de captación de la imagen. Tanto el prólogo como el epílogo del film son consideraciones sobre el cine: cine de ayer, evocado nostálgicamente por un proyeccionista; lamentación por el cine de hoy —prostituido en los vanos espejismos deseantes del porno— de la dueña de una sala que no quiere aceptar las reglas del juego comercial de la exhibición [. . .] [Estamos ante] una película de itinerario —dos hombres se conocen fortuitamente, viajan juntos, se separan—, pero cuyo único conocimiento existencial aportado es el de que no es posible la comunicación: la ruta (tren, carretera) devuelve a los personajes a su propio estatuto de sujetos vacíos [. . .] Más que una verdadera comunicación, los personajes no hacen sino verificar el funcionamiento de los circuitos para ella socialmente establecidos (las constantes e infructuosas llamadas telefónicas

de Robert a su mujer). Prestos a comunicar, pero sin nada que comunicar. Predominio, pues, de la función fática y oscuro presentimiento de que, como en la nota que Robert le deja a Bruno antes de que sus caminos se separen, “hay que cambiarlo todo”. En ese cambiarlo todo se incluyen tanto las reglas y convenciones comunicativas como las del espectáculo cinematográfico en sí: improvisado juego de sombras chinescas en transparencia, la vuelta a los primitivos. Wenders cita literalmente a Lang, Murnau y, en general, todos los expresionistas. Pero también es consciente de que no se pueden ir recuperando paraísos del pasado [. . .] Film sobre la muerte del cine, sobre el viejo cine y que es, además, una reflexión sobre la (im)posibilidad del cine [. . .] *En el curso del tiempo* cita literalmente una escena de *The Lusty Men*, de Nicholas Ray, a la que el propio Wenders califica como el más bello regreso al hogar jamás filmado. El realizador alemán hace que, allí donde Robert Mitchum encontrara el revólver, Bruno recupere una caja de latón repleta de antiguos programas de mano USA. Su regreso al hogar es, pues, un reencuentro con la americanidad perdida que dominó los años de la inmediata posguerra en Alemania y de la cual la propia cabaña del ejército norteamericano de ocupación es también un puro resto. Esta reflexión sobre el proceso de colonización signficante (e ideológico) se integra perfectamente en el discurso del film como esa pérdida del sentido vital de la existencia cuya irrecuperabilidad en el pasado marca indeleblemente a los protagonistas en la actualidad.

Extraído de **COMPANY, Juan M. “Avatares del desplazamiento”, en *Contracampo*, nº 21, abril-mayo de 1981**

Hay que pedir lo imposible: ver *En el curso del tiempo* a la vez en 1975 y treinta años después. Comprender que sus valores pertenecen a una época que todavía pervive en la nuestra. Ejercer de arqueólogos de una cierta poesía oculta. *En el curso del tiempo* es como un western, pero también un manifiesto sobre el fracaso de todos los sueños. De hecho, empieza *in media res*, cuando todo ha terminado. Bruno Winter viaja de pueblo en pueblo con su proyector ambulante, a lo largo de la frontera con Alemania del Este, huyendo de un pasado que intuimos catastrófico.

Robert Lander huye de una dolorosa ruptura con su mujer. Los dos se encuentran en la carretera, cuando Robert se lanza a las aguas de un lago con su automóvil. Ahí están todos los elementos para satisfacer al cinéfilo tardomoderno que muchos fuimos: la referencia fúnebre a los géneros clásicos, la amistad masculina, la tristeza por las revoluciones que nunca pudieron ser, la imposibilidad de la pareja, la soledad, el advenimiento de los nuevos tiempos [. . .] Hay, pues, una necesidad de romper con el pasado que se materializa en el mensaje que Robert deja a Bruno como legado: “Todo tiene que cambiar”. Ya hay la voluntad de construir un nuevo futuro que toma cuerpo cuando Bruno rompe su hoja de ruta y, con ello, se promete a sí mismo volver a la acción. *En el curso del tiempo* es una película sobre la inmovilidad, sobre los movimientos en falso, sobre itinerarios circulares que siempre devuelven al punto de partida. Pero en ese pacto de silencio se percibe también una tensa espera, los instantes que preceden el cambio. *En el curso del tiempo* [. . .] es la novela de aprendizaje del adolescente eterno que por fin empieza a caminar solo. Por ello hay referencias continuas a los fetiches culturales, a los padres y hermanos: la foto de Fritz Lang, unos versos de Bob Dylan, una melodía tarareada de los Rolling Stones [. . .] pero también asoma la voluntad de crecer, de asumir el propio pasado y la historia colectiva, algo que culmina en una escena memorable: en un búnker abandonado por los norteamericanos, en la misma frontera con la República Democrática alemana, Bruno y Robert se emborrachan, cantan, se duermen y luego se separan. “Todo tiene que cambiar”, en efecto, pero en ese cambio persiste una tradición multiforme. Wenders se declara heredero de los clásicos americanos sin desmarcarse de su herencia, pues *En el curso del tiempo* combina a John Ford con Goethe, al propio Nicholas Ray con Robert Musil, a los roqueros yankis con los poetas del Romanticismo alemán [. . .].

Hay que pedir lo imposible: apartar la mirada de los defectos de esta película para centrarse en su grandeza, en su condición de icono, de manifiesto. Aunque los más jóvenes no pueden hacer otra cosa que verla como las ruinas de una civilización perdida.

Extraído de **LOSILLA, Carlos. “Volver a Wim Wenders”, en *Dirigido*, nº 362, diciembre de 2006**