

Die toten Seelen von Deutschland: formas, viajes e Historia en el Nuevo Cine Alemán

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

*A Daniel Gascó,
desde su túnel compartido*

“–No se trata precisamente de campesinos –explicó Chichikov–.
Lo que yo quiero tener son muertos...”

–¿Cómo? Perdóneme, soy un poco duro de oído
y me ha parecido que usted decía algo muy extraño...

–Me propongo –dijo Chichikov– adquirir muertos,
pero que en el censo figuren como vivos.”

Nikolai Gogol, *Almas muertas*¹

“Ein Junge hat doch keine Angst, sagten meine Eltern zu mir.
Ich weigere mich, meine Angst zu überwinden.
Und jetzt wünsche ich Ihnen, dass Sie sich hier wohl fühlen.
Es hat mich gerührt, Sie anzusehen, wie Sie mir zugehört haben”.

Peter Handke, *Falsche Bewegung*²

Movimientos falsos

Wilhelm Meister quedó atrapado en su experiencia infantil con el teatro de marionetas. Tras un desengaño amoroso, emprende un viaje de

¹ Nikolai Gogol, *Almas muertas*, Bruguera, Barcelona, 1983, pág. 58.

² Peter Handke, *Falsche Bewegung*, Suhrkamp, Frankfurt, 1975, pág. 45.

aprendizaje, se enrola en un grupo de titiriteros, interpreta bajo un estado cuasi hipnótico el *Hamlet* de Shakespeare, verdadera metáfora de su carácter, conoce gentes y circula por un abanico de lo que fue la escena literaria de su mundo (novela sentimental, diario, libro de confesiones pietistas, libro de viajes). La novela de su iniciación, como la escribió Goethe a finales del siglo XVIII, es lo que se conoce como un *Bildungsroman*, una novela de aprendizaje de sus *Lehrjahre*. Si algo distingue esta novela de otros géneros subjetivos como la picaresca, la novela biográfica o la social, es el énfasis puesto en la formación. Por eso, Goethe siente llegado el momento de abandonar a su personaje cuando alborea una madurez que ya no puede interesar a su ficción.³

Peter Handke escribió un guión libremente adaptado de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y lo tituló *Falsche Bewegung* (1975), "Falso movimiento". Con ese sintomático título lo llevó a la pantalla Wim Wenders. Wilhelm es ahora un joven y sensible aspirante a escritor y desde su ciudad natal es enviado a recorrer su país. Éste ha cambiado; es la Alemania de su tiempo y, aunque no faltan referencias a nombres y personajes procedentes de aquella novela hegeliana de Goethe, el panorama es nuevo. El estigma de un antiguo SS que sangra por la nariz incesantemente como llama viva del crimen que cometió en la persona de un judío encierra y, tal vez (no lo sabremos), corroe su conciencia; una conciencia que ha dejado mella en el cuerpo; el industrial suicida que es devuelto a la vida por los visitantes de su mansión... por poco tiempo, pues se arranca la vida después de acompañarlos brevemente; la *mignon* circense, niña que toma Handke de la novela de Goethe; la actriz Therese Farnier... Son todos ellos —como recuerda un diálogo del film— "las almas muertas de Alemania" (*die toten Seelen von Deutschland*).

Dos aspectos echará en falta el minucioso lector de Goethe. Primero, la ausencia de "las confesiones de un alma bella" que el autor de *Fausto* incrustó en su libro VI; un alma de tanta pureza, se dice en un diálogo, que el deseo se ha desvanecido y nada necesita purgar. Ese desasimiento celestial fue descrito por Schiller en estos términos: "Un alma se llama bella cuando el sentido moral ha llegado a asegurarse a tal punto de todos los sentimientos del hombre, que pueden abandonar sin temor la dirección de la voluntad al afecto y no corre nunca peligro de estar en contradicción con sus decisiones". ¿No hay lugar en la Alemania de Handke/Wenders para ese ser? El otro aspecto es la soledad que clausura el aprendizaje, es decir, la incompletitud: ese hombre bueno incapaz, sin embargo, de sentir piedad, reconoce su ignorancia respecto a Alemania como para escribir sobre ella, asciende al pico más elevado del país, el Zugspitze, y allí, de espaldas a nosotros, aguarda un acontecimiento. Mas nada sucede. Había fallado en algo, concluye su voz, algo en cada uno de sus movimientos.

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Cátedra, Madrid, 2000 [1795-1796].



Falsche Bewegung (W. Wenders, 1975)

Homenaje a esa melancolía, la *Sehnsucht*, donde la elevación física no entraña conocimiento definitivo alguno.

Si en ese terreno pantanoso, ambiguo, de las formas, rebuscamos algo en lo que el joven o Nuevo Cine Alemán incurrió casi fatalmente, es el viaje. Viajes explícitos, de recorrido, de descubrimiento, tutelados desde la lejanía por aquellas novelas de aprendizaje; viajes delirantes al infierno de la locura; viajes mitológicos al corazón del *Heimat*; viajes invertidos emprendidos por otros, los inmigrantes; viajes de la conciencia y viajes, por último, a la traumática historia alemana, pues reconocer la familia, las zonas oscuras del pasado, no fue sólo para el Nuevo Cine Alemán hacer ese *Trauerarbeit* (trabajo de duelo) del que hablara Freud y recordara Alexander Kluge, sino enunciarlo desde la alegoría, la representación operística, el ensayo o el mito. Recorramos entonces algunas formas de esos viajes, ese impulso que conforma estructura y deja así de ser un motivo, un tema para transformarse en algo más.

América, Américas

Un fantasma recorre la obra de numerosos cineastas alemanes: América. La América del viaje de Philip Winter, el reportero obsesionado por captar con su Polaroid escenas anodinas en *Alicia en las ciudades* (Alice in



También los enanos empezaron pequeños (Auch Zwerge haben klein angefangen; W. Herzog, 1970)

den Städten, 1973), incapaz de cumplir su encargo de realizar un reportaje. El retorno a Alemania produce el azar que está en la base, tanto de su itinerario como de aquel que recorre por las carreteras *En el curso del tiempo* (Im Lauf der Zeit, 1976). El encuentro con Alice y su madre, el vuelo con la niña y la búsqueda inverosímil por toda Holanda y regiones alemanas de una mansión sin atributos. Si algo define este viaje (iniciático, si se quiere) es la carencia de tensión dramática, la ley que hace de Winter un héroe desapasionado, un fatigado, por retener el término del hermoso ensayo de Handke sobre la fatiga (*Müdigkeit*) espiritual. Acaso la frase de Alice al contemplar la instantánea de Polaroid tomada por el protagonista entre las nubes del avión resume el sentido de esa extraña apropiación: "Es una foto bonita. ¡Está tan vacía!"; reverso de aquella otra declaración del protagonista: "Ninguna imagen te deja en paz. Todas quieren algo".

Viajan igualmente los protagonistas de Herzog. Y lo hacen de dos modos que son forzamientos titánicos de sus dos modelos de héroe: los subhumanos –los enanos del correccional en *También los enanos empezaron pequeños* (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970), el ser primitivo de *El enigma de Kaspar Hauser* (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974) el rígido y humillado protagonista de *Stroszek* (Stroszek, 1977), el asesino enamorado de *Woyzeck* (Woyzeck, 1979)– y los demiurgos –el frenético y delirante

⁴ Thomas Elsaesser, *New German Cinema. A History*, Rutgers University, New Brunswick, 1989, pág. 218.

Lope de Aguirre en *Aguirre, la cólera de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972), el irónico vampiro de Murnau en *Nosferatu, vampiro de la noche* (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1978), el enamorado de la ópera en *Fitzcarraldo* (Fitzcarraldo, 1982).

Aguirre desciende con su expedición enloquecida desde las nubes, como en una suspensión imaginaria, hasta internarse en un delirio que el paisaje encierra como un misterio. El cuerpo de Lope de Aguirre se retuerce en mueca expresionista al son de su delirio y el trayecto se torna inextricable, en sutil rima con el relato espectral del clérigo que hallará la muerte en el camino. A su vez, el bucle inexorable de la locura cristalizará una forma fatídica, asfixiante: esos *travellings* circulares que circundan, poco a poco, la balsa del titán perdido en el Amazonas. Navegar en círculos, filmar en círculos, trazar elipses, retorcer un cuerpo... son las más desesperantes metáforas de un viaje sin testigo y sin norte. Stroszek es, en cambio, el infrahombre de la prisión; alcohólico, pobre de palabra, rígido de cuerpo, sucio de aspecto. Humillado y ofendido, emprende, en compañía de dos seres limítrofes, su encuentro con el sueño americano. Y allí descubre una mecánica feroz, desencadenada, inflexible en su cordialidad y en sus apariencias. Le roban a su mujer de la forma más ignominiosa, le subastan la casa con un canto grotesco ininteligible. Stroszek, entonces, sin que Herzog sienta compasión por él, pero tampoco se comporte despiadadamente, toma las riendas de su destino para consumarlo en el único acto posible. Atraca un supermercado pobretón, toma su escopeta, sube a su precario camión, malgasta sus últimos dólares, incendia el motor y lo hace (curiosa rima con la circularidad de Aguirre)⁵ girar incansablemente en medio de las llamas, asciende a un teleférico y desata el movimiento mecánico de unas gallinas danzantes. Y allí, en las alturas (otra rima con el Wilhelm de Handke/Wenders) se descerraja un tiro, mientras la cámara filma el frenético baile de la gallina.

Los otros, la conciencia

Están también los que vienen, aquellos que han emprendido su viaje para instalarse en este mundo moderno y civilizado que es supuestamente Alemania. Son los famosos *Gastarbeiter*. Viaja el griego Jorgos en *Katzelmacher* (R. W. Fassbinder, 1969) al corazón de un círculo de alemanes degradados que acaba por descargar sus frustraciones sobre él ante su incompreensión. Emerge la xenofobia alemana en zonas cercanas al lumpenproletariado. Y viaja Alí, el protagonista de *Todos nos llamamos Alí* (Angst essen Seele auf, 1974), esa rabiosa actualización de *Sólo el cielo lo sabe* (All

Curiosamente, idéntico movimiento al que los enanos de *También los enanos empezaron pequeños* imprimen a un automóvil en su delirio de sublevación. Una metáfora del torbellino que personajes, relatos y temas cobran en buena parte del cine de Herzog.



Katzelmacher (R. W. Fassbinder, 1969)

That Heaven Allows, 1955), de Douglas Sirk, que Fassbinder dirigió en 1973. La soledad no le pertenece en exclusiva al extranjero, sino que la comparte con alguien —la viuda limpiadora Emmi— exiliado a su vez en la misma médula del país. “No entender”, repite infatigablemente Alí, “no dormir”: ésa es la forma del desconocimiento. Ningún viaje iniciático se arma aquí; sólo la desolación.

No me resisto a evocar, en manos de ese director que la doxa crítica considera desmanotado en la forma, la hermosísima secuencia en la que Emmi conduce a su recién esposo al restaurante de Múnich en el que solía comer Hitler antes de convertirse en canciller. “Hitler, ¿sabes?”, pregunta sin énfasis alguno la anciana, que se confesó simpatizante del fatídico líder. “Hitler, sí”, responde Alí sin saber muy bien de qué le suena ese nombre. En medio de una lujosa decoración, la pareja se dispone a encargar su menú, uno al lado del otro, ignorantes del protocolo y, más aún, de la significación de su gesto. La cámara los filma desde lejos, reencuadrados por una puerta que da al salón en el que permanecen solos, mientras a la izquierda, cual estatua, se alza imperturbable el *maître*. Y, tras el embarazoso encargo del yantar, retorna la cámara a ese lugar distante y silencioso donde la pareja aparece en soledad, apropiándose inocentemente de ese espacio que les es hostil social y políticamente, en el presente y desde el fondo de la Historia. Alienación y sentimiento, distanciamiento y emoción se cruzan en esa sutil escena.

Y es que el viaje es el reverso de esa palabra y género cinematográfico de tan amplias resonancias en el universo alemán y tan tremendas consecuencias para la Historia: *Heimat*. El hogar, la tierra madre; no es sólo eso. Herzog trató de reconstruirlo bajo el aura de lo mágico en *Corazón de cristal* (Herz aus Glas, 1976) y, más tarde, Edgar Reitz lo proyectó sobre la traumática historia alemana en su serie *Heimat* (1984), respondiendo a esa convulsión de la vida alemana que fue la emisión por televisión del folletín americano *Holocaust* (1978) en 1979. No es causal que algunos historiadores y filósofos alemanes (Habermas, Ernst Nolte y otros) lo debatieran poco después en la celeberrima *Historikerstreit*: ¿cómo habían de hacerse cargo los alemanes de su pasado?, ¿qué papel tuvo la Shoah en la historia de ese país triunfante, devastado y ahora reconstruido en un milagro?

Que el viaje es palabra mágica en el imaginario alemán quizá lo pruebe *El viaje a la felicidad de mamá Kuster* (Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel, 1975), esa versión tan curiosa que Fassbinder rodó del clásico de la República de Weimar *Mutter Krausens fährt ins Glück* (Piel Jutzi, 1929). Allí donde Jutzi entendía el viaje de la anciana protagonista como un descarte de sus esperanzas de vida llevándola al suicidio y arrastrando consigo a la hija de una prostituta que nada podía esperar de la vida, solución melodramática que contrastaba con la ilusión renacida en la lucha y militancia social, Fassbinder repasa, con distanciamiento, el abanico de posibles políticos en su Alemania moderna: comunistas, terroristas, prensa canallesca. Y resuelve en sobriedad la toma de conciencia de la anciana, imposible de subsumir en organización política alguna.

Metáforas y alegorías de la Historia

En todos esos viajes se recorre una tierra posible, pero también un país imaginario (la Alemania del milagro económico y de sus integrantes), la fantasía o el duelo mal realizado del pasado, los sueños de un mundo nuevo —el americano— que siempre fue referente, repudiado o anhelado, por los alemanes. En otras palabras, los viajes a los que acabo de aludir están sembrados de Historia; recogen síntomas o estigmas, alienaciones y silencios. Mas la Historia está presente también bajo extrañas formas retóricas: la preterición, un resabio de antaño, una ficción centrada en tiempos remotos que cobra sentido nuevo a la luz del nazismo. ¿Cómo no leer impregnado de tiempos recientes una adaptación de Musil como *El joven Törless* (Der junge Törless, Volker Schlöndorff, 1966), donde el sadismo, la humillación del débil y el linchamiento se filtran por la conciencia de un joven en proceso de formación sobre la piedad y el mal, sobre los límites de la tortura?

Cierta propensión a la generalidad hace muy factible reconocer alegorías en la lectura de Syberberg sobre la Historia. Su *Hitler — ein Film aus*

Deutschland (1977), aunque sea Himmler el protagonista, o, incluso, su *Ludwig, réquiem por un rey virgen* (*Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*, 1972) bien pueden encarnar esta idea, como también el nazismo que destila Winifred Wagner en la larga entrevista que constituye su película, *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975* (1975). Sin embargo, la metáfora cumple un rotundo papel en el cine alemán, como no la tendrá probablemente en ninguna nueva ola europea. Un ejemplo lo explica cumplidamente.

La Segunda Guerra Mundial está en curso. Un soldado herido es destinado a la idílica isla de Kos, en Grecia. Paradójico destino para tiempos de inhumanidad; paradójico por la paz que allí reina, paradójico también por la profesión de los militares alemanes que en ese paraje son reclusos. El tedio se apodera de todos, mas especialmente de Stroszek, que busca sin fruto una actividad que atenúe sus días al sol. El comandante de la guardia lo envía una mañana, en compañía de un camarada, a inspeccionar las montañas de la costa. Al llegar a un promontorio, Stroszek contempla el paisaje. Las aspas de algunos molinos giran impulsadas por el viento, entre el sol que cae a pico, los árboles y la llanura. La cámara se desplaza en una amplia panorámica para ver más y más molinos en agitación, todos iguales, todos enzarzados en idéntico frenesí, mientras Stroszek, visto a distancia, y sin que la voz (probablemente sus alaridos) sea audible, sufre un ataque de locura. Es una visión, una alucinación, sin duda. Y la imagen de las aspas, recorridas por una nueva panorámica interminable, revela el movimiento obsesivo.

Nada más sencillo; nada tampoco más enigmático que ese prendimiento de la locura tratado desde la distancia y el respeto. La sombra de don Quijote planea sobre este soldado de la Wehrmacht sediento de combates o acaso simplemente acostumbrado a ellos, incapaz en cualquier caso de respirar la belleza bucólica de un paisaje arrebatado a su tiempo de guerras. Nada sabremos de los avatares militares, nada de la filiación de estos soldados que conviven con un rey gitano sin sorpresa alguna. Son ecos de una novela de Achim von Arnim que relataba un episodio transcurrido durante las guerras napoleónicas. Pero la actualización está hecha; hecha y evitada. La voz pertenece a la crónica; ni épica ni introspectiva. Es ésta una bella exclamación de la metáfora.

Y es que la Historia emerge, salta sobre las ficciones alemanas repentinamente y sobresalta siempre a sus conciudadanos, acaso entregados al olvido voluntario. Es una exigencia de trabajo de duelo, como dijera Mitscherlich y como emerge, sin llegar a serlo, en el discurso socráticamente (pero con violencia) conducido de la madre de Fassbinder en un escalofriante *sketch* de *Alemania en otoño* (*Deutschland im Herbst*, 1978). Y es precisamente en esa sorprendente película donde se cruzan los sentidos de la Historia o, más bien, esa forma del tiempo que los griegos denominaron *kairós*, un momento propicio. En medio de la agitación terrorista que convulsionó Alemania desde 1968 y desde la formación de la Facción del

Ejército Rojo, con Andreas Baader y Ulrike Meinhof, a los que se unió Gudrun Enslin, el año 1977 fue un instante de cristalización en el que la sociedad se vio atrapada entre los atentados y la represión feroz de la policía.

Alemania en otoño, realizada por varios directores, no sólo constituyó una respuesta al clima de violencia, sino también una reflexión sobre la historia alemana. Desde las imágenes documentales que abren el film con el sepelio de Hans-Martin Schleyer, en olor de santidad, y las precarias de los terroristas supuestamente suicidas en la prisión de alta seguridad de Stammheim, median *sketchs* que, más o menos elaborados según los casos, pueblan la actualidad de reminiscencias del pasado. Schleyer, sin ir más lejos, había sido un oficial de las SS. Acaso el *sketch* de Fassbinder, en apariencia improvisado, concen-
 tra



El honor perdido de Katharina Blum (Die verlorene Ehre der Katharina Blum; V. Schlöndorff, M. von Trotta, 1975).

tra una intensidad de interiores claustrofóbicos esa sensación del tiempo histórico a la que aludí poco más arriba. El director debatiendo a golpes con su amante Armin sobre la condición de la represión y él mismo hostigando a su madre hasta hacerle reconocer su connivencia con el nazismo.

Convergencias

En los distintos autores que habitualmente se subsumen en el Nuevo Cine Alemán, poco hay de común. Straub, por ejemplo, no firmó el manifiesto célebre de Oberhausen y el Kuratorium no fue precisamente generoso con su obra. Schamoni, Reitz, Fassbinder, Kluge, Herzog, Syberberg, Straub, Schroeter, Wenders, Schlöndorff, Von Trotta, por sólo citar unos cuantos, son mucho menos homogéneos que los autores de la Nouvelle Vague francesa o el Free Cinema inglés. Unos recurrirán al montaje y al

distanciamiento irónico, otros a la implicación emotiva con exceso melodramático; unos acudirán al *kitsch* para representar la Historia, otros serán radicalmente presentistas. Sin embargo, todos estarán lacerados por la historia alemana presente, ya sea relejendo el pasado de Weimar, como Fassbinder, ya reconstruyendo el fantasma hitleriano, como Syberberg, ya evocando, a través de Musil, los límites de la compasión como Schlöndorff, ya examinando la cotidianeidad bajo el nazismo en territorios ocupados como Schlöndorff/Günter Grass en *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1979), ya pasando a la picota la prensa de su tiempo, como harían Schlöndorff y Von Trotta en *El honor perdido de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975).

Los dos motivos que he examinado aquí —el viaje y la Historia— recorren respectivamente el espacio y el tiempo. Y ambos, si bien se mira, convergen: las almas muertas de Alemania de las que nos habla Handke/Wenders lo son de una historia, aunque sea el viaje el que las saque a la luz; la conciencia de mamá Kuster relee el pasado de Weimar, en su inminencia de la tragedia y en una nueva soledad sin salida. Con todo, en su convergencia, las respuestas de cada uno divergen. No pretendamos síntesis imposibles. Nada podría resumir cumplidamente esa dialéctica feroz entre presentismo y pasado, anhelo del nuevo mundo e ignorancia sobre el propio país. Una imagen me conmueve: la espalda elíptica de Wilhelm esperando el acontecimiento feroz de la naturaleza que no se producirá en la cima de Zugspitze: ¿no relee acaso, en forma de *ennui*, aquellas hazañas alpinas de los *Bergfilme* de los años veinte?

“Desencantamiento; de súbito, las líneas de la imagen del otro se borran; él, ella, no ofrecen ya en el espacio de un segundo de espanto ninguna imagen; la imagen del segundo anterior apenas había sido un reflejo del aire”.⁶ Habla Handke, claro, del amor, o de su repentina, fulgurante, desaparición. No de la historia, menos del viaje. Mas ¿tan descabellado sería hallar en ese desencantamiento, en esa fatiga espiritual un eco de los tiempos? Los libros llevan a los libros. Y Handke abre su hermosa reflexión con una cita del Evangelio de San Lucas: “Y al levantarse después de su plegaria, llegó junto a sus discípulos y los halló dormidos de aflicción”. *Die toten Seelen von Deutschland*.

⁶ Peter Handke, *Ensayo sobre el cansancio*, Alianza, Madrid, 1990.



Paisajes y figuras: perplejos

El Nuevo Cine Alemán (1962 - 1982)

Edición:
Carlos Losilla
José Enrique Monterde



PAISAJES Y FIGURAS: PERPLEJOS

EL NUEVO CINE ALEMÁN (1962-1982)

Edición: José Enrique Monterde
Carlos Losilla

Autores:

Fran Benavente Quim Casas Gonzalo de Lucas Gonzalo de Pedro
Amatria Santiago Fillol Domènec Font Laura Gómez Vaquero
José Antonio Hurtado Jordi Ibáñez Fanés Violeta Kovacsis José
María Latorre Carlos Losilla Imma Merino José Enrique Monterde
Marta Muñoz Iván Pintor Irazo Ruth Pombo Àngel Quintana Vicente
Sánchez-Biosca Gloria F. Vilches Antonio Weinrichter Santos Zunzunegui



Festival Internacional
de Cine de Gijón

I V ▷ C La Filmoteca

INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY

CGAI  CENTRO GALIEGO
DE ARTES DA IMAXE

FilmotecaEspañola 

VALENCIA 2007

Sumario

9 **Introducción: ¿un solo Nuevo Cine Alemán?**

Carlos Losilla y José Enrique Monterde

PAISAJES

13 **Entre el ayer y el mañana:**

apuntes sobre el cine alemán de posguerra (1946-1961)

Marta Muñoz

33 **Acción y reacción: el manifiesto de Oberhausen y**

las políticas estatales de subsidio cultural para el cine alemán

Gloria F. Vilches

51 **Ante la Historia y el presente: no reconciliados**

José Enrique Monterde

77 **La dispersión y la distancia: formas políticas del Nuevo Cine Alemán.**

Straub, Kluge, Fassbinder, Fleischmann, Schlöndorff

Fran Benavente y Santiago Fillol

99 **Soñando, como medio dormidos**

José María Latorre

113 **Teatralidad y artificio: Kluge, Fassbinder, Straub / Huillet, Syberberg**

Ángel Quintana

131 ***Die toten Seelen von Deutschland:***

formas, viajes e Historia en el Nuevo Cine Alemán

Vicente Sánchez-Biosca

141 **El aplazamiento de la enajenación o el fin del Nuevo Cine Alemán**

Carlos Losilla

155 **En los límites del vagabundo. Pervivencia del Nuevo Cine Alemán en Wenders, Herzog y Schlöndorff**

Iván Pintor Irazo

177 **La Neue Berliner Schule, una pequeña introducción a la joven y fría alma de Europa: después del Nuevo Cine Alemán**

Ruth Pombo

FIGURAS

- 195 **El ignorado cine alemán de no ficción
(Farocki, por ejemplo)**
Antonio Weinrichter
- 203 **Filmando desde el volcán.
Los documentales de Werner Herzog (1963-1978)**
Gonzalo de Pedro Amatria y Laura Gómez Vaquero
- 221 **Paisajes alucinados: Herzog y la megalomanía**
Violeta Kovacsics
- 231 **Humano, demasiado humano.
Arabescos sobre el cine de Rainer Werner Fassbinder**
Domènec Font
- 249 **Wim Wenders, cineasta transfronterizo**
José Antonio Hurtado
- 267 **Hans-Jürgen Syberberg, o la redención del cine como música**
Jordi Ibáñez Fanés
- 277 **Werner Schroeter y las arqueologías de la pasión**
Gonzalo de Lucas
- 293 **La música del Nuevo Cine Alemán.
Cabaret, *Krautrock* y fascinación americana**
Quim Casas
- 303 **La madre pálida y la hermana como extranjera**
Imma Merino
- 313 **Pieza didáctica sobre dos cineastas irreductibles:
Straub y Huillet o los límites del lenguaje**
Santos Zunzunegui
- 331 **Diccionario biográfico**
Marta Muñoz
- 367 **Textos y documentos**
- 385 **Bibliografía**
- 399 **Los autores**
- 403 **Índice de películas**
- 415 **Índice onomástico**