

decidió trasladarse a Harlan County, poblado minero de Kentucky, para rodar un documental sobre la vida de sus habitantes, sobre las secuelas dejadas en ellos por la feroz represión de 1930 cuando los militantes del Sindicato de Mineros (United Mine of America, UMWA) intentaron legalizar su situación sindical. Curiosamente, en 1973, Bárbara Kopple se encuentra con el conato de una nueva huelga, y el rodaje previsto para unas semanas se prolonga durante casi tres años. El conflicto surgido —similar al de 1930— adquiere con las imágenes de su cámara las características de un acontecimiento histórico que no puede ya silenciarse ni reducirse a una masacre más. Es decir, el cine registra la realidad pero al mismo tiempo interviene en ella, condicionándola, mejorándola. Pocas veces el medio cinematográfico ha encontrado una utilidad más noble y trascendente.

Las secuencias de «Harlan County USA», van recogiendo el proceso de esa huelga, la reacción de la patronal enviando esquiroleros y asesinos, la tensión de la espera, las angustias de un pasado que vuelve con la posibilidad de la misma sangre, de la misma violencia. A través de sus imágenes, una parcela de la vida de los Estados Unidos se está desnudando en toda su

miseria y en todo su coraje. La cámara registra impasible, con riesgo de la vida de quien la maneja, unos acontecimientos que permanecerán vivos ya no sólo en la memoria de sus protagonistas, sino en la de los espectadores de todo el mundo. La autenticidad ha reemplazado a la manipulación distorsionadora de un cine empeñado hasta entonces en engañar y hacer sonreír a unos consumidores adocenados. «Harlan County USA» es una bofetada a ese conformismo. Después de conocer la película, las escasas líneas de cualquier periódico registrando la noticia de una huelga lejana, tendrán la fuerza enriquecedora de unas imágenes que han vuelto a la información pública los datos precisos de la realidad.

Pero sin necesidad de esa ampliación de su sentido político, el simple (¿simple?) registro de una aventura humana en el mismo momento de su existencia, más allá del reportaje de noticiario, es decir, con una participación viva, estrechamente unida al acontecer de esa realidad, concreta «Harlan County USA» como una película después de la cual las mentiras de la deformación melodramática y malintencionada, no podrá ser ya como antes. Estamos, pues, ante una película sobre la Historia y que a su vez es histórica. ■ D. G.

«Deutschland im Herbst»

Una reflexión sobre el terrorismo

G. Goicoechea

Alemania en Otoño se estrenó en el Festival de Berlín del pasado año. Era el mes de marzo y los acontecimientos políticos que conforman la película estaban todavía recientes. Apenas habían transcurrido cuatro meses y la polémica y un cierto ambiente de inquietud continuaban. Se pensó que el estreno suponía una valentía por parte de la dirección del certamen. No faltaron, en este sentido, propuestas desde la prensa derechista de algunas capitales germanas. Después del estreno los que habían hecho la película estaban preocupados porque necesitaban que la crítica

fuera positiva, un poco porque siempre se necesita y otro poco para justificar un trabajo que para algunos medios de comunicación, para los políticos (gobierno y oposición) y para un gran sector de la misma sociedad alemana, resultaba casi casi subversivo (delirios totalitarios la encontraban hasta terrorista).

Críticas las ha habido —como siempre— para todos los gustos. Sin embargo, **Alemania en Otoño**, vista hoy en España, resulta un filme más que interesante: Oportuno.

La película es una mezcla de documental e historias de fic-

ción. Hechos reales y hechos irreales —pero no menos verdaderos— se entrecruzan ante el espectador, no formando un discurso de correcta estructura, sino más bien, una serie de reflexiones, de apuntes, acerca del terrorismo; el terrorismo que en esos momentos —septiembre y octubre de 1977— golpeaba al Estado alemán occidental hasta llevarlo a la paranoia represiva y de la reacción de la sociedad, de los ciudadanos de la República Federal, ante los hechos. No hay que olvidar que, mayoritariamente, esa sociedad y esos ciudadanos —sesenta millones de policías que dijo

un poeta— optaron por exigir del Estado (que, por otra parte, con su enorme poder de manipulación les había inducido a ello), cuanta energía fuera necesaria para acabar, no importaban —y no importaron— los medios, con semejante lacra, con semejante pesadilla que les robaba la tranquilidad que con tantos silencios habían conseguido.

A partir de 1972 las acciones del grupo Baader-Meinhoff se intensifican. El 30 de mayo de 1975 caen los principales dirigentes del grupo (Andreas Baader, Ulrike Meinhoff, Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe y Holger Meius). Al año siguiente aparece **suicidada** en su celda Ulrike Meinhoff. Nunca logró ser explicado suficientemente el suicidio. El 28 de abril de 1977, tras un largo proceso con constantes aplazamientos y suspensio-

nes, se dicta sentencia: Los tres acusados (Holger Meius había muerto en noviembre de 1974 a consecuencia de una huelga de hambre) son condenados a cadena perpetua.

El 5 de septiembre del mismo año es secuestrado el presidente de la patronal y de la Federación de Industria, y alto directivo de la Mercedes, Hans-Martin Schleyer. Los secuestradores piden a cambio de su vida la libertad de diez detenidos.

El 13 de octubre un Boeing 737 de la Lufthansa, en vuelo regular de Palma de Mallorca a Frankfurt, es secuestrado y, tras numerosas vicisitudes, aterriza en Mogadiscio. Un grupo de élite del ejército alemán, tipo los que ahora quiere hacer aquí Martín Villa, liberan a los pasajeros —mujeres y niños a los que se había amenazado con matar

de uno en uno si no se liberaba a once presos en Alemania— a costa de una masacre en el aeropuerto.

Al día siguiente en la cárcel de Stammheim, cárcel de máxima seguridad con registros diarios y controles insalvables, aparecen **suicidados** en sus propias celdas Baader, Raspe y Ensslin. A los dos días, el 20 de octubre, la policía encuentra en el maletero de un coche el cuerpo sin vida de Hans-Martin Schleyer.

Alemania pasaba por graves momentos. Un peligroso furor antisubversivo y antiterrorista enfebrecía a los ciudadanos germanos y a sus gobernantes. Cualquiera era sospechoso. Todo el mundo podía ser un enemigo. Desde Francia, Jean Genet intentaba comprender —no admitir sus acciones— a los terroristas y el artículo creaba problemas





Franziska Walsler

hasta al mismísimo «Le Monde» por haberlo publicado. Heinrich Böll era cercado por quienes no soportaban la serenidad cuando sus miedos les hacen perder la razón.

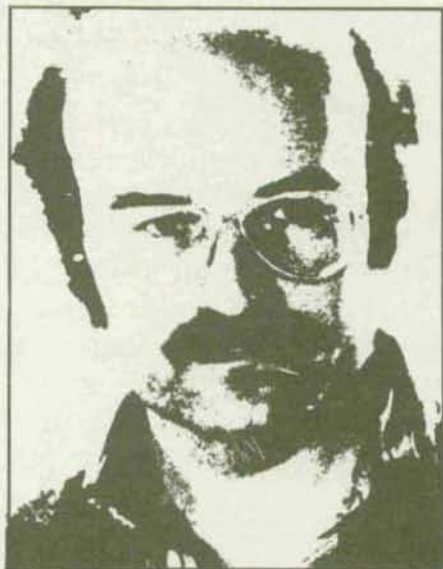
A pesar de todo, seis directores se reúnen y hacen una película nada fácil en los tiempos que corren por su país. Cinematográficamente el resultado es irregular. Ideológicamente se le puede objetar cierta ambigüedad, cierta indefinición ante el tema concreto del terrorismo. Pero, en conjunto, **Alemania en Otoño** es una película valiente, un trabajo que suscita muchas reflexiones. Todo envuelto en la objetividad fría de unas imágenes que se limitan a recoger los hechos ocurridos y otros que, por haber sucedido éstos, podrían haber existido igualmente.

La película comienza con las imágenes del entierro de Schleyer y una voz en off que lee la **cariñosa** carta que el industrial asesinado había enviado, desde el lugar en el que permanece retenido, a su hijo. Después viene una historia dirigida e interpretada por Fassbinder. Es, tal vez, la parte que se hace más larga, acaso por el excesivo **estrellato** del conocido y prolífico director. Un **simpatizante** de los terroristas entra en un

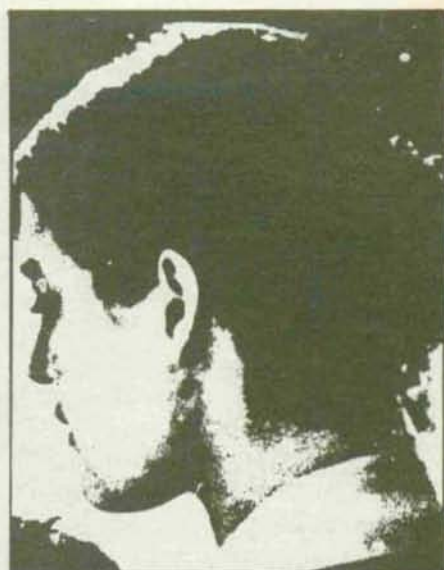
proceso de miedo, angustia y paranoia al enterarse de los **suicidios**. Se intercalan discusiones entre Fassbinder y su madre («Me gustaría un dirigente autoritario que fuera bueno, amable y generoso»). Alexander Kluge, en un estilo muy personal, muestra una profesora buscando los orígenes históricos de Alemania. Sinkel y Brustellin filman una entrevista en la cárcel con Horts Mahler, quien ha cumplido ya siete de los catorce años a los que fue condenado. El discurso de Mahler —que no está de acuerdo con las acciones terroristas— analiza el desarrollo de la oposición al sistema alemán desde los finales de la guerra. Para él la izquierda está en una profunda crisis.

El cantante Wolf Bierman, expulsado de la otra Alemania, lee un poema y es una de las partes más flojas de la película su intervención. Reitz, Katja Rupé y Hans Peter Cloos, en dos escenas diferentes, muestran el miedo a los desconocidos de los ciudadanos o la fragilidad ante la policía del hombre convertido en súbdito.

Tras un montaje de Kluge con material de archivo, llega la, para mí, mejor escena de la película: Unos directivos de la televisión discuten sobre la



Volker Schlöndorff



Angela Winkler

conveniencia y oportunidad de ofrecer al público Antígona de Sófocles. Deciden no emitirla por las referencias a la sublevación y a la violencia que encuentran en la obra. Finaliza la película con unas bellas y escalofriantes imágenes sobre el entierro de los tres **suicidados**. La policía, que no había puesto impedimento alguno a los escasos centenares de asistentes, tiende, a la vuelta, un control de que resulta imposible escapar. De nada servía que algunos se taparan los rostros por miedo a las fotografías del helicóptero que constantemente sobrevolaba Stuttgart, la única ciudad cuyo alcalde aceptó fueran enterrados los terroristas.

No hay, por supuesto, una clara toma de postura de los realizadores sobre el terrorismo. Es claro y rotundo, sin embargo, el rechazo al endurecimiento totalitario que se abatía —y se abate— sobre la República Federal Alemana. ¿Serían hoy capaces seis —o siete, o diez, o quince— directores españoles de realizar un trabajo semejante? Mucho me temo que no. ¿Sería hoy capaz la sociedad española —sus dirigentes, sus medios de comunicación— de soportar una película así? Mucho me temo que no. ■ G. G.