

ALEMANIA EN OTOÑO. LA IMPOTENCIA COMO ALTERNATIVA¹

ADRIÁN ALMEIDA DÍEZ

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

adrian.almeida@ehu.eus

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2552-9766>

Recibido: 25 de julio 2022

Aceptado: 27 de octubre 2022

Resumen

El presente estudio busca realizar una crítica a la obra cinematográfica *Alemania en Otoño* (1978). Explicando los orígenes históricos del Nuevo Cine Alemán y la ideología de la segunda generación del grupo armado de la Fracción del Ejército Rojo (RAF), el texto plantea que el filme referenciado reproduce miméticamente los postulados de esta hornada de militantes de esta organización armada. Es decir, *Alemania en Otoño*, buscaría, en la impotencia por hacer perceptible el antagonismo social entre la población germana, visualizar, en el dolor de la represión contra la izquierda radical y los militantes de la RAF, la posibilidad de establecer espacios para la constitución de una sociedad diferente y alternativa al capitalismo.

Palabras clave: Nuevo Cine Alemán, RAF, *Alemania en Otoño*, violencia política.

ALEMANIA EN OTOÑO. LA IMPOTÈNCIA COM A ALTERNATIVA

Resum

Aquest estudi busca fer una crítica a l'obra cinematogràfica *Alemania en Otoño* (1978). Explicant els orígens històrics del Nou Cinema Alemany i la ideologia de la segona generació del grup armat de la Fracció de l'Exèrcit Roig (RAF), el text planteja que el film referenciat reproduïx mimèticament els postulats d'aquesta fornada de militants d'aquesta organització armada. És a dir, *Alemania en Otoño*, cercaria, en la impotència per fer perceptible l'antagonisme social entre la població germànica, visualitzar, en el dolor de la repressió contra l'esquerra radical i els militants de la RAF, la possibilitat d'establir espais per a la constitució d'una societat diferent i alternativa al capitalisme.

Paraules clau: Nou Cinema Alemany, RAF, *Alemania en Otoño*, violència política.

¹ La finalización de este artículo ha sido posible gracias a un contrato posdoctoral «Margarita Salas» (Ref: MARS22/02) concedido la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea para realización de una estancia de investigación en el Hamburger Institut für Sozialforschung (Hamburgo) y se inscribe, en el proyecto de investigación ref.PGC2018-094133-B-I00 y los grupos de investigación ref.GIU20/002 y Makrogewalts. Agradezco a David Mota todas aquellas sugerencias que han permitido mejorar el texto.

GERMANY IN AUTUMN. THE POWERLESSNESS AS ALTERNATIVE

Abstract

This article aims to analyze the film *Germany in Autumn*. Firstly, we are going to explain the historical origins of the New German Cinema and the ideology of the second generation of the Red Army Faction (RAF). Secondly, and through this essay, we pose the following hypothesis: *Germany in Autumn*, due to the difficulties to show the social antagonism, and as RAF has previously done, wanted to show how the only alternative for the German new left was the development of free spaces to create a new and non-capitalist society. In other words, the film could be described as loyal reproducer of the ideology of the second generation of the RAF.

Keywords: New German Cinema, RAF, *Germany in Autumn*, political violence.

1. INTRODUCCIÓN

En 1977, un grupo de cuatro terroristas montados en un vehículo y perseguidos por la policía comenzaron su huída por una carretera comarcal. Minutos antes, habían logrado sabotear el ordenador central de una de las bases militares norteamericanas asentadas en la Alemania Federal, llevándose los secretos de una directiva militar contra la insurgencia de carácter izquierdista. A bordo del automóvil se encontraba la líder de la célula, Lena Orgstedt. A la altura de un desvío, la policía consiguió detener el vehículo tras una intensa refriega, dando muerte a todos los miembros del comando salvo a Orgstedt, que fue recluida en un penal de máxima seguridad y torturada con el fin de sonsacarle el paradero de los líderes de su grupo terrorista.

La secuencia traída a colación nunca tuvo lugar en la realidad. Sin embargo, ha sido vista por millones de personas a través de una producción cinematográfica estrenada en 1977. En efecto, la escena es un trasunto terrenal de los primeros minutos del filme *Una nueva esperanza* de la conocida saga *Star Wars*. Lena Orgstedt no es más que una germanizada Leia Organa. La líder de la rebelión que, con los planos robados de la Estrella de la Muerte, cruzaba la galaxia, huyendo del Imperio Galáctico. Tanto en la historia de la célula de Orgstedt como en la ficción original se reproduce un relato que, que sustentado por el *pathos* (sufrimiento) del sujeto resistente –mitologema recurrente en la ficción cinematográfica-, se abstiene de presentar las condiciones sociales y los imaginarios que motivaron la propia acción violenta contra el poder². En este sentido, puede decirse que tanto si el personaje que resiste se presenta en la pantalla como “terrorista” o se le describe como “héroe”, el *pathos* siempre se reduce al dolor del militante enfrentado a la autoridad.

² Por mitologema se entiende a la temática recurrente de un relato mítico. Sobre la construcción del mito de la RAF en literatura y cine ver: Bauman 2012.



Fuente: Fotograma de inicio de *Una nueva esperanza* (*Star Wars*. Episodio IV)

Por norma general, el cine sobre terrorismo ensombrece a las víctimas de éste. Las obvia tanto a ellas como a las víctimas del sistema contra el que los practicantes de este tipo de violencia política clandestina³ descargaron su furia. La película *Deutschland im Herbst* (o *Alemania en Otoño*, en castellano), sobre la que se reflexiona en este trabajo, calca esta concepción del fenómeno. En este estudio se considerará que la citada obra, dirigida por un conjunto de directores renovadores del cine alemán, y estrenada en 1978 en el festival de cine de Berlín (*Berlinale*), se nutre de un dualismo –orientado desde la alegoría a la obra trágica de la Antígona de Sófocles– que enfrenta al grupo de la Fracción del Ejército Rojo (en adelante, RAF, por sus siglas alemanas)⁴ y sus simpatizantes con el Estado. Y concluye, como si se tratara de un comunicado de la RAF, definiendo el nuevo concepto subjetivo de ese sector de la izquierda radical germano-occidental, demarcado por su renuncia a los principios del antagonismo y su orientación hacia la producción de la diferencia. Es decir, la cinta, lejos de enmarcar el terrorismo dentro de la descripción de los antagonismos sociales que explican el fenómeno de la violencia política, se centra en considerar que la única salida posible al *statu quo* es la producción de espacios diferenciales/autónomos/alternativos a la sociedad capitalista. En este sentido, y siguiendo la lectura filosófica sobre el cine de Gilles Deleuze, el filme muestra la impotencia de la izquierda tras el Otoño Alemán. De aquella impotencia por superar las contradicciones surgidas en el marco del capitalismo se debía –parafraseando al

³ Según Donatella della Porta, con este concepto específico se define “la violencia extrema de grupos que se organizan en la clandestinidad con el objetivo declarado de participar en las formas más extremas de la acción colectiva” (2013:7).

⁴ *Rote Armee Fraktion*

autor francés- crear una nueva vida. Una vida diferente en locales autogestionados y comunas, separada del capitalismo. Una vida, empero, que no albergaba esperanza en superar colectivamente el sufrimiento cotidiano de la ciudadanía bajo este sistema económico (Deleuze 1986: 227).

2. LA RAF, EL 68 Y EL NUEVO CINE ALEMÁN

El grupo armado de la RAF surgió en las postrimerías del movimiento del 68, siendo una de las múltiples expresiones heredadas de aquel período de contestación social en la República Federal de Alemania. La RAF fue fundada en mayo de 1970 por un pequeño grupo perteneciente a los sectores periféricos de aquel movimiento, así como por un pequeño sector intelectual y teórico del mismo. Dentro de este último grupo militaban la antigua periodista del diario *konkret*, Ulrike Meinhof, la filóloga Gudrun Ensslin y el abogado Horst Mahler. Fueron estos militantes los que marcaron el rumbo ideológico de la RAF durante sus primeros pasos. Mahler incentivó la proyección obrerista, acercando los postulados de la RAF con la de otros grupos comunistas surgidos en la *bajamar* del 68: los conocidos como *K-Gruppen*. Bajo una ortodoxia extrema, estos pequeños partidos políticos comunistas buscaron, tras el colapso progresivo del movimiento del 68, retornar a posiciones más conservadoras en referencia a la cuestión de la subjetividad, entendiendo que la clase obrera industrial era al sujeto revolucionario. Mahler y la propia RAF, aun asumiendo tal postura, consideraron en concomitancia con Herbert Marcuse, que aquella clase, fruto de la abundancia del capitalismo de posguerra, se encontraba integrada en la reproducción del capitalismo y que, en consecuencia, era incapaz de imaginar siquiera la posibilidad de su emancipación. Mahler argumentó que sólo las esperanzas abiertas con el empleo de la violencia contra el Estado capitalista harían a la clase obrera susceptible de asimilar y defender las doctrinas revolucionarias.

Fue Ulrike Meinhof quien recuperó la cuestión antiimperialista propia del 68 en la RFA, planteando en 1972, y a través del texto teórico “La Acción del Septiembre Negro en Múnich”, que la imagen de las luchas y esperanzas abiertas en el Tercer Mundo asentaba la posibilidad de evidenciar la insuficiencia de la vida en el Primer Mundo, así como un horizonte de expectativa para superarla. El sujeto no se definía ya bajo el precepto de la clase obrera, sino desde la totalidad de las insuficiencias y negatividades vividas por la gente bajo el imperialismo capitalista. Un paso más en esta dirección se dio cuatro años después, cuando ya presos, Meinhof, Baader, Ensslin y Raspe definieron a la RFA como un país sometido al imperialismo estadounidense. Un hecho, este último, que proyectaría la consideración de que el sujeto a liberar eran

todos aquellos habitantes sometidos a dicho imperialismo (Almeida Díez 2021; Schweizer 2017: 41-43; Benicke 2010: 133; Passmore 2011: 58; Winkler 2008: 219; Aust 2008: 182).

Lejos de aplicar ese sentido para abordar el uso de la violencia contra el sistema, los herederos políticos de los miembros fundadores (y en gran parte también estos últimos, que murieron en prisión entre 1976 y 1977), estimulados por las denuncias de tortura de sus camaradas encarcelados, comenzaron a considerar que el dolor de aquel imperialismo descrito por la RAF, y en un contexto de sistema político abierto, sólo era constatable sobre los cuerpos de aquellos que eran reprimidos por el Estado como consecuencia de oponerse directamente (por las armas). Se produjo así un constreñimiento explicativo: lo opuesto al régimen de relaciones capitalistas ya no se formaba a partir del sufrimiento corriente y la resistencia invisible y cotidiana de la población a aquel sistema económico. El antagonismo comenzó a visualizarse tan sólo en los militantes de la organización; aquellos que sufrían la represión del Estado de forma "visible". De tal manera, el grupo armado comenzó a ser descrito como el núcleo en el que se podía llegar a producir la sociedad futura emancipada. La RAF rechazó, así, el plano dialéctico impreso en las formulaciones teóricas anteriores (Riederer 2014: 158; Jander 2006: 992-993; Scott 1990).

La película *Alemania en Otoño* (1978), se puede llegar a reconocer precisamente la invitación a la constitución subjetiva desde esos términos. En la imagen del dolor de la aplicación restrictiva de la represión sobre los militantes de la RAF encarcelados en 1972 (Meinhof, Baader o Ensslin), la obra buscó condensar la experiencia que elevara un *nosotros* conceptual separado de una sociedad inmersa en la totalidad (Fernández Zulueta 1997: 29; Schwarzböck 2008: 258; Koenen 2006: 1004; Ramos Rodríguez 2018: 241-267; Koselleck 2012: 30-32; Altamira 2006: 266-267; Wunschik 1997).

El filme, a decir de Klaus Kreimeier, se instituyó como culminación lacrimosa del proceso del 68 germano-occidental, cuyos primeros pasos se iniciaron en 1962, con la fundación en Múnich del colectivo situacionista *Subversive Aktion*. Aquel grupo, más tarde transformado en una comuna, formuló la necesidad de construir, emulando las guerrillas del Tercer Mundo, una guerrilla de broma (*Spaßguerrilla*) en el centro capitalista y en manifestación máxima del concepto *détournement*, propio de un movimiento situacionista que reivindicaba la libertad de la vida cotidiana. En la sección berlinesa de este colectivo Rudi Dutschke inició su camino en el movimiento sesentayochista. Este estudiante acabó infiltrando sus posiciones antiautoritarias y en favor de las luchas del Tercer Mundo en la Federación Socialista Alemana de

Estudiantes (SDS, por sus siglas alemanas)⁵, con el apoyo de Hans-Jürgen Krahl, discípulo del filósofo Theodor W. Adorno (Holmig 2007: 108).

También en 1962, el cine alemán había comenzado a dar pasos relevantes: un grupo de 26 nuevos realizadores cinematográficos firmó el Manifiesto de Oberhausen para declararse en contra del cine realizado hasta entonces en el país, tildado de reaccionario. Los jóvenes directores manifestaron su voluntad de liberar el cine de todo convencionalismo. En opinión de Eric Rentschler, aquel manifiesto, recordado por su lema *Papas Kino ist tot* (el cine de padre está muerto), se convirtió en el mito fundacional del Nuevo Cine Alemán, cuya actividad renovadora y experimental se desarrolló hasta los años 80. Entre los firmantes de aquel manifiesto se encontraban autores como Alexander Kluge, que había ejercido como asesor jurídico en el Instituto de Investigaciones Sociológicas de Frankfurt. En aquella institución, Kluge entabló amistad con Theodor W. Adorno y Jürgen Habermas (Rentschler 2012: 531-532; Kreimeier 2006: 1159; Cooke 2011: 327-341; Martínez Álvarez 2019: 266).

Fue precisamente Adorno quien consiguió colocar a Kluge en unas prácticas para la película de Fritz Lang, *Das indische Grabmal* (*La tumba india*, 1959), pese a la opinión negativa que el filósofo de la Escuela de Frankfurt tenía sobre el celuloide, que entendía como vía predilecta de difusión de la cultura de masas. En 1961, Kluge y Peter Schamoni estrenaron su primer cortometraje, *Brutalität in Stein* (*Brutalidad en la piedra*), en el que, rechazando el cine hecho hasta entonces, al que consideraban escapista, incapaz de conectar con la experiencia cotidiana del público e indisimuladamente costumbrista como era el del género popular del *Heimatsfilm*⁶, buscaron analizar el pasado nacionalsocialista inserto en la arquitectura de las ciudades alemanas.

La figura de Adorno es esencial para comprender los inicios del 68 alemán. Sus obras, *Minima Moralia*, *La Dialéctica de la Ilustración* o *La Dialéctica Negativa*, circularon ampliamente por las universidades alemanas, al igual que el libro *El Hombre Unidimensional* de Herbert Marcuse (también miembro de la Escuela de Frankfurt) (Kluge 2014: 9; Adorno 2007; Roldán 2016: 197-218; Fehrenbach 1995: 156; Rother 2002: 323; Cubas Cuadrado 2011: 139-143; Burns y van der Will 1999: 48; Felsch, 2021).

A mediados de la década de los 60, coincidiendo con el fin de la etapa de gobierno del democristiano Konrad Adenauer, el impulso renovador vino soliviantado por la creación de nuevas instituciones académicas para la enseñanza del arte de la

⁵ *Sozialistischer Deutscher Studentenbund*

⁶ Literalmente “filme patriótico”, en donde se mostraban siempre imágenes de paisajes idílicos de Alemania o a lugareños vestidos con trajes típicos en un alegato a la tradición y a la comunidad.

cinematografía. En 1961, surgió el instituto de Cine en la Escuela de Diseño de la ciudad de Ulm y en 1966 se fundaron el Instituto Superior de Cine y Televisión de Múnich y la Academia de Berlín de Cine y de Televisión. Un año antes, y con apoyo público, se había formado el Patronato del Joven Cine Alemán (*Kuratorium Junger Deutscher Film*). Algunos estudiantes de aquellas instituciones destacaron por su participación en el movimiento del 68. Despuntaron entre otros Harun Farocki, que se politizó tras el asesinato del estudiante Benno Ohnesorg a manos de la policía, durante las protestas contra la visita del Sah de Persia a la RFA en junio de 1967, o Holger Meins, el gran mártir de la RAF (muerto a fines de 1974, tras una huelga de hambre en el penal de Stuttgart-Stammheim).

La protesta del 68 y la renovación del cine germano-occidental estuvieron ampliamente relacionadas. La academia berlinesa fue ocupada por los manifestantes en mayo de 1968 y renombrada como academia Dziga Vertov, en referencia al pseudónimo del director soviético Denis Kaufman. Farocki estrenó en 1967 el corto *Las palabras del presidente (Die Worte des Vorsitzende)*, donde se realizó una primera aproximación a la violencia contestataria cuando se mostraron las hojas previamente rasgadas de los escritos teóricos del presidente chino Mao arrojadas en la manifestación de protesta contra la visita del Sah a la RFA. En una de sus otras obras de la época, *Sus periódicos (Ihre Zeitungen)*, se intercalaron las imágenes de las bombas estadounidenses cayendo sobre la población vietnamita, con el lanzamiento de periódicos en los repartos de prensa en la ciudad de Berlín Occidental del grupo editorial *Springer*, que estaba siendo ampliamente criticado por los estudiantes por sus actitudes conservadoras y sensacionalistas. A partir de 1964, los estadounidenses iniciaron la escalada bélica en Vietnam, realizando numerosos bombardeos que afectaron gravemente a la población civil del país. Estos bombardeos, en los que se utilizaron agentes químicos como el napalm, fueron explícitamente tratados por Farocki en *Blanca Navidad (Weiße Weihnacht)*. En la obra del director germano, el ejército estadounidense se mostró como un Santa Claus repartiendo sus “regalos” bomba a los niños vietnamitas. Meins por su parte estrenó un filme en 1968 denominado *La fabricación de un coctel Molotov (Herstellung eines Molotow-Cocktails)* (Rentschler 2012: 534; Kreimeier 2006: 1159; Kluge 2014: 8; Tietke 2019: 105; Brown 2019: 45; Slobodian 2012: 163 y 179).

Pese a que subsistieron grupos de trabajo de cineastas socialistas dentro del ciclo del 68, el cine, cargado con la pesada losa de la crítica adorniana, no fue un medio utilizado durante la revuelta estudiantil. Los partidarios de esta contestación social juvenil, instigados por las corrientes antiautoritarias, definidas por su inspiración en la

acción de los movimientos antiimperialistas del Tercer Mundo y por la consideración de que el sujeto revolucionario se constituía sobre la acción y el movimiento permanentes, tuvieron dos filmes de referencia: *Africa Addio (Adiós África)* y *Viva María!*

La primera de las cintas, dirigida por Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi se estrenó en 1966. El filme mostraba con sensacionalismo los designios de la modernidad colonial europea sobre África y las consecuencias –nefastas y violentas, en la lectura de los directores- del abandono del continente por parte de las potencias occidentales. Por este motivo la película fue acusada de racismo. Como era de esperar, la polémica obra avivó las protestas estudiantiles contra el neo-imperialismo occidental (los estudiantes se manifestaron para rechazar su emisión en el cine Astor de Berlín en el verano de 1966), que implicaba directamente a antiguos miembros del ejército alemán, reconvertidos durante el período en mercenarios de aquel proceso. Como ocurriera dos años antes durante las protestas contra la visita a Berlín Occidental del Primer Ministro congoleño Moise Tschombé, la acción colectiva constituyó un momento de unidad entre las corrientes antiautoritarias del SDS y las distintas agrupaciones de estudiantes africanos y latinoamericanos que hacían sus carreras en las universidades germano-occidentales (Behre 2016:309; Weitbrecht 2012: 152; Slobodian 2012: 137-149; Pilzweger 2015: 395).

Para entonces, los sectores antiautoritarios, principales adalides en promover las luchas solidarias con el Tercer Mundo, se encontraban en disputa con las corrientes más tradicionales del SDS, inscritas en el paradigma obrerista y, aunque solidarias con el Tercer Mundo, más proclives a los clásicos análisis eurocéntricos. Apenas un año después, la facción antiautoritaria del SDS consiguió imponer sus postulados en el sindicato estudiantil, basados en la acción directa (Weitbrecht 2012: 134-136; Fichter y Lönnendonker 1977: 117; Cornils 1998 :105).

También en 1966 se estrenó la película satírica *Viva María!* (de Louis Malle) que resultó muy sugestiva para los sectores de esa corriente antiautoritaria del movimiento. La película, protagonizada por las actrices Brigitte Bardott y Jeanne Moreau, relataba la relación entre dos jóvenes, ambas llamadas María, en un país ficticio de latinoamericano sometido al gobierno desastroso de una dictadura militar. El primer encuentro entre éstas se produjo cuando una de las protagonistas, en concreto la protagonizada por Bardott, que representaba a una inmigrante irlandesa, entró a trabajar en un teatro itinerante de espectáculos de cabaret. Tras varios sucesos cómicos y escarceos amorosos, ambas acaban sorpresivamente liderando la revolución contra el gobierno militar. Para el sector antiautoritario, cada una de las

dos Marías del filme simbolizaba un fundamento para el logro de la estructuración de la oposición revolucionaria: Moreau daba vida a la María reflexiva y pasiva de la teoría crítica, mientras que Bardott, siempre dispuesta a la acción, encarnaba a la María defensora de la praxis de esa teoría. El sector antiautoritario se inscribiría así en esta última de las tendencias, con el objetivo confeso de constituir la subjetividad transformadora a partir del movimiento constante. Su objetivo era el siguiente: contrarrestar la integración sistémica del, hasta entontes, considerado sujeto revolucionario por antonomasia, la clase trabajadora (Gerhardt 2018: 90; Gilchey-Holtey 2014: 76-77; Maiso 2018: 233-234)⁷.



Fuente: Fotograma Jeanne Moreau y Brigitte Bardott en *Viva María!*

Como se ha indicado, tras el colapso del movimiento del 68, y particularmente del marco de acción colectiva elaborado por los antiautoritarios, las distintas corrientes herederas del período retornaron a posiciones clásicas y ortodoxas con relación a la cuestión del sujeto revolucionario. Fue el momento en el que comenzaron también a aparecer nuevos filmes que continuaron reflexionando sobre el movimiento izquierdista alemán, como *Madre Küster marcha al cielo* (*Mutter Küster Fahrt zum Himmel*)⁸ de 1975 y dirigida por Rainer Fassbinder o, y en el mismo año, *El honor perdido de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*), de Volker Schöndorff y Margarethe von Trotta. Esta última obra, adaptación de la novela del reputado escritor Heinrich Böll, obtuvo un enorme éxito y fue la

⁷ Dutschke 1965: R.Dutschke, „Mallet, Marcuse. Formierte Gesellschaft und politische Praxis der Linken hier und anderswo“. En Archivalische Sammlung Rudi Dutschke im Hamburger Institut für Sozialforschung, recogido de Kraushaar 1998: W.Kraushaar, *Frankfurter Schule und Studentenbewegung* (Vol. 2) (Hamburg, 1998).

⁸ En castellano, esta obra se tradujo oficialmente como *El viaje a la felicidad de mamá Küster*.

canalización, en opinión de Kreimeier, del clima amenazante de los años 70 alemanes, caracterizados por la crisis económica, el impacto ritualizado y exagerado del terrorismo entre las autoridades, el sensacionalismo y el aumento del control policial sobre la población (Kreimeier 2006: 1162-1163).

3. ALEMANIA EN OTOÑO. CONSTRUIR LA ALTERNATIVA DESDE LA DIFERENCIA

Algunos de estos directores de la nueva izquierda produjeron en 1978 la ya citada película *Deutschland im Herbst*. El filme cuenta el sentimiento social reinante tras el Otoño Alemán. Un período histórico en la que la conocida como Segunda Generación de la RAF comenzó una ofensiva sangrienta para liberar a los líderes de la organización (Baader, Ensslin o Raspe, entre otros) encarcelados en la prisión de máxima seguridad de Stuttgart-Stammheim (Bräunert, 2015: 236). A finales de 1977, la RAF secuestró, para motivar la puesta en libertad de los presos, al líder de la patronal germana, Hanns Martin Schleyer, así como un avión de la compañía Lufthansa, el *Landshut*, que procedente de Palma de Mallorca en España se dirigía a Frankfurt/Main. Tras el fracaso de la operación de secuestro del *Landshut*, los presos de la RAF aparecieron muertos en el penal de Stammheim. El ciclo se cerró cuando en respuesta de aquellas muertes, que la RAF y sus propios simpatizantes atribuyeron al Estado federal, Schleyer fue asesinado por la organización armada.

La obra a la que aquí se hace referencia se inicia justamente en los funerales de Estado en memoria de Schleyer. Un acto al que, como nos revela la obra, acuden todas las grandes personalidades de la República Federal. La conclusión de *Alemania en Otoño* muestra, en directa contraposición a aquella grandilocuente ceremonia del inicio, las exequias de los familiares y simpatizantes de la RAF a los militantes muertos en Stammheim. La obra remarca, en este apartado particular, que lejos de ser permitidos o no permitidos, los funerales en memoria de Baader, Raspe y Ensslin fueron simplemente “relegados” al cementerio de Dornhalden, en las inmediaciones de la ciudad de Stuttgart, por decisión del alcalde de la localidad, Manfred Rommel (CDU), hijo del mariscal, Erwin Rommel. El regidor de la ciudad, como recoge la cinta, reconoció que la polémica en torno a los funerales de los terroristas debía resolverse “rápida y limpiamente” (Blumenthal-Barby 2007). Este final expuesto da cuenta de las trabas legales que los familiares de los militantes fallecidos encontraron para su sepultura y evoca a la tragedia de la Antígona de Sófocles. En efecto, partiendo de la dualidad destacada en el clásico, específicamente tratada por Hegel en *Fenomenología del Espíritu*, el filme se estructura como un gran sintagma entre

paréntesis. Bajo esta categoría del marco terminológico de Christian Metz se puede describir la obra (un pastiche de cine documental y argumental) como un cúmulo de escenas que no sólo forman, sino que esencialmente acumulan la experiencia a partir de la que se accede a un concepto subjetivo concreto. Según Felix Guattari (1992), la obra podría pensarse desde su condición de espacio de aproximación a la posibilidad de exceder las sujeciones dominantes del capitalismo. Para Guattari el cine no-comercial, como era el caso de la obra aquí tratada, permitía visualizar la posibilidad de una vida distinta, alternativa y minoritaria. Deleuze, por su parte, invoca al “impoder” del cine para lograr dar respuestas al sistema capitalista. Desde la impotencia manifestada y expuesta en la pantalla se lograría al fin, y de forma paradójica, dar camino al pensamiento y a la creatividad (Deleuze 1986: 222).

Desde esta incapacidad es como construyó *Deutschland im Herbst*. Los simpatizantes de la RAF, que acudían al funeral, y la propia organización armada, como entidad que nunca aparece estrictamente en el film, son presentados, de forma invariable, como únicas víctimas del sistema económico y político establecido. En ese plano de victimización recurrente, se encontraría el estímulo necesario para abordar una alternativa sociopolítica que buscara su autonomía (separación) creativa frente al abordaje de los problemas de la sociedad bajo el capitalismo. En la exposición de la confrontación entre la RAF-Simpatizantes/Estado-Sociedad se encarna, así, una nueva identidad. Un nuevo *nosotros* resistente compuesto, de forma exclusiva, por la RAF y sus simpatizantes. En esta representación se obviaría, por consiguiente, que la relación de dolor se establece también entre el sistema establecido y la propia sociedad alemana (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1999: 60; Deleuze 1986: 266; Álvarez Asiáin 2007; Lazzarato 2020; Guattari 1992). Como se indicaba, la RAF de la Segunda Generación se concentró en los análisis autorreferenciales. La represión visible del Estado contra sus acciones violentas llevó a sus militantes a inferir que sólo ellos eran capaces de percibir la verdadera faz violenta del sistema democrático. La sociedad alemana, inserta en un entorno de opulencia material, la cultura de masas y un sistema político abierto, era una sociedad indolente (incapaz de sentir el antagonismo) y, bajo un prisma *adorniano*, estrictamente totalitaria, en tanto que ella misma cohibía con dureza a aquello que se resistía a la identidad ideal. Como había especificado Marcuse, la abundancia cotidiana de bienes de consumo habría instituido un modelo de vida que derivaba en la imposibilidad de pensar cualquier horizonte para la alternativa política.



Fuente. Fotograma inicial de *Deutschland im Herbst* en donde se describe el pomposo funeral de Hanns Martin Schleyer

En el filme vemos dos secuencias que destacan precisamente este pensamiento de la RAF y que la obra busca reproducir: tras los primeros minutos del metraje, en donde observamos el funeral de Schleyer, asistimos a unos momentos de la vida del director Rainer Fassbinder, que se filma a sí mismo. Lo más revelador de este pasaje tiene lugar cuando el realizador habla con su madre, la actriz Liselotte Eder, que, simbolizando a la sociedad alemana, acaba por declararse demócrata al tiempo que pide la pena de muerte para los terroristas y reconoce que sólo es demócrata en la medida en que este sistema político es el “menor entre todos los males”. Cuestionada en este punto por Fassbinder, la madre, sonriente, responde a su hijo: “lo mejor [en realidad] sería un gobernante autoritario, que sea muy bueno querido y respetable” (Siewert 2009; Elsaesser, 1996: 24). Fassbinder añade que si ella se dice demócrata no podía apelar a la aplicación de unas medidas punitivas específicas sobre los miembros de la RAF⁹.

Desde este punto es de donde se retorna a la Antígona analizada por Hegel. Para el pensador de Stuttgart, tanto Antígona como su rival Creonte, rey de la ciudad de Tebas, tenían razones para actuar como actuaban. Antígona deseaba enterrar a su hermano, Policines, como expresión de una voluntad particular que, en realidad, enunciaría, según Hegel, la sustancia ética (las leyes) del universal de la comunidad y la costumbre. Antígona, en la visión hegeliana, no se presta al conflicto con Creonte

⁹ En 1977, un 67% de alemanes declaraban estar a favor de la pena de muerte contra los terroristas de la RAF (*Der Spiegel*, „Der Bürger ruft nach härteren Strafen“, 19 de septiembre de 1977).

en oposición egoísta (autoconciencia) a la razón de la *polis* de este último. Sin embargo, Creonte actuaba también al amparo de otras reglas para expresar su rechazo al enterramiento del hermano de Antígona. Las leyes de la ciudad-estado. Cada uno de ellos cometía, por tanto, un delito en la afirmación de la ley. Esta paradoja era, a decir de Hegel, el fundamento de la tragedia de lo ético, la contradicción. O en otras palabras, de cómo “la esencia ética se ha escindido ella misma en dos leyes”. La conclusión de esta contradicción se expresa a través del Estado de Derecho como superación (*Aufhebung*) en la que se niega la validez de la universalidad familiar a partir de la universalidad abstracta (Hegel 2003: 246-247 y 275; Marrades Millet 2001: 263; Flórez Miguel 2004: 183).



Fassbinder discute acaloradamente con su madre, Liselotte Eder.
Fuente: Fotograma de *Deutschland im Herbst*

El escritor Heinrich Böll realizó una lectura similar de la obra de Antígona para su parte del guión de la película *Alemania en Otoño*. El pasaje del célebre literato mostraba una discusión acalorada en la sede la televisión pública alemana como consecuencia de la posible emisión de la obra de Sófocles. Los directivos del canal advertían de la imposibilidad de televisar la tragedia, ya que observaban el riesgo real de que la representación confundiera a Antígona con los simpatizantes de la RAF, a Polinices con los presos fallecidos de aquella organización en 1977 y a Creonte con el Estado Federal. El problema que se infiere del guion de Böll es justamente que incidía no ya sólo en la posibilidad de lograr una disolución de los opuestos, a partir de cual, y bajo el mismo prisma hegeliano, la izquierda pos-68 se integraría en el sistema político abierto, sino que invitaba a pensar que la sustancia ética de los simpatizantes de la RAF expresaba la voluntad de una costumbre asociada a una comunidad

minoritaria y víctima de Creonte. Como han indicado Eric Kligerman o Quinn Slobodian, los jóvenes de la nueva izquierda alemana emergida del 68 se habían auto-proyectado ya como los “nuevos judíos” en la “nueva Alemania”; una comunidad diferenciada en donde fructificaría la esperanza mesiánica. La propia RAF, como decíamos, acabó por asumir aquel principio que tendría su máxima expresión cuando los presos de esta organización acusaran de exterminio (*Vernichtung*) a las autoridades del Estado (Almeida Díez 2021; Passmore 2009; Kligerman 2011: 9-38; Slobodian 2012: 101; Zywiets 2016: 169-170; Elter 2008: 182-183; Wunschik 1997: 182; Sontheimer 2010: 131; Straßner 2003: 115).



Visionado de una versión de Antígona ante el comité de valoración para su emisión televisiva.
Fuente: Fotograma de *Deutschland im Herbst*

La mirada de Böll desveló la fantasía (la alucinación) del exterminio que regulaba el conflicto real (Žižek 2003). Los simpatizantes y la misma RAF deseaban inconscientemente ser torturados y vilipendiados. Este elemento masoquista era la piedra angular para aspirar a diferenciarse definitivamente de una sociedad a la que se describía como obnubilada por el hedonismo del capitalismo de la segunda posguerra. En otras palabras, la coerción no podía leerse como la eliminación de una minoría que se resiste o vive en contradicción con una identidad ideal, sino como el elemento constituyente de una minoría diferenciada/separada de la sociedad capitalista. En este punto concreto, hay así una traslación desde la figura del martirio, que atestigua lo negado a partir de la asunción del dolor, hasta un masoquismo que desea el dolor para constituir un yo idealizado. La figura del masoquismo no sólo nos es revelada en la película a partir del episodio de Fassbinder y su madre. Hay otra secuencia en la cual un terrorista de la RAF (habría que recordar que los líderes de esta organización fueron en su mayoría mujeres) (Diewald-Kermann 2006: 657; Kraushaar 2017: 149) se refugia en la casa de una mujer, que desea, casi de manera irreprimible, denunciar e incluso atacar violentamente con un cuchillo al terrorista. En ambos casos, como explicó Deleuze, el golpeador adopta la forma de una mujer y, en

el caso de la escena de Fassbinder, es ciertamente una madre buena. Ella representa a la sociedad alemana o incluso a Alemania. Los golpes, de seguir con la interpretación deleuziana, no los recibirían así los “hijos de Hitler”, en expresión popularizada el periodista Jillian Becker, sino las imágenes y semejanzas del padre nazi que reside en ellos. La muerte “sólo puede ser imaginada como segundo nacimiento, partogénesis de la que el Yo [ideal] resurge” (Žižek 2014: 69-71; Deleuze 2001: 116-123; Mussolf 2011: 60-71; Adorno 2005: 332; Schwarzböck 2008: 208; Deleuze 2016: 24).

A pesar de que el masoquismo, observado desde una perspectiva política, puede mostrar una acción destinada a afirmar, sin miedo al dolor, aquello que es negado o tabuizado por el poder, en *Alemania en Otoño*, de modo en que la propia RAF había asumido, el dolor es reverenciado como excusa para promover una única alternativa a la izquierda alemana: la formación efectiva de una sociedad paralela y el rechazo a escrutar y promover la contradicción dialéctica. La muerte buscada era la expresión del deseo por afirmar su distanciamiento con respecto a una sociedad indolente; subsumida para siempre en la cultura de masas.

En esta producción cinematográfica, la victimización de la tragedia no se expresaba como sollozo en sentido estricto, sino como indicio alegre de que el exceso (la autoconciencia no alienada) sólo se puede hallar en aquellos que sufren visiblemente la violencia sistémica. Ello confirmaría su radical diferencia con respecto al sistema establecido. La producción de la diferencia (de la subjetividad, por usar la terminología de Negri y Hardt) (Hardt, Negri 2005: 19; Adorno 2005: 332; Schwarzböck 2008: 208) como incapacidad para testificar la no-identidad, el exceso, que recorre la totalidad del sistema, invoca así la integración en el régimen político abierto a aquellos que se han constituido, desde el movimiento de resistencia visible (armada o no), efectivamente, en un diferente y han producido, sin destruirlo, la alternativa histórica, concreta y determinada al sistema capitalista (Negri, Hardt 2003: 13). Bajo la realización de la diferencia, y bajo un contexto de democracia liberal, se prepara la visualización ficticia de la relación dialéctica –Antígona-Sófocles- que se cancela en el momento mismo en el que la divergencia es reconocida como tal por el régimen de democracia liberal (Deleuze 2016:122; Bonnet 2007: 47).

El final de la obra, en el fragmento dirigido por Volker Schlöndorff, se mostraba a las columnas de la policía montada en los alrededores del cementerio de Dornhalden. Al fondo, algunos trabajadores del cementerio observaban la escena entre el barro producido por las lluvias y las obras de rehabilitación del lugar. Cientos de simpatizantes de la RAF, algunos con la cara cubierta por coloridos pañuelos, se agolpaban alrededor del nicho que cobijaría a Baader, Ensslin y Raspe, cuyos féretros

habían sido tirados por unos humildes carritos. Tras la conclusión del funeral, bajo el sonido ambiente de un helicóptero de la policía, el realizador, que gustaba, a decir de Kluge, de capturar “impresiones concentradas” antes que “realidades”, filmó algunas cargas contra las columnas de simpatizantes (Kluge 2014: 241). Éstos comenzaron entonces a gritar el *Sieg heil!* nazi contra los antidisturbios en formación.



Se muestra el funeral en memoria de Andreas Baader, Jan Carl Raspe y Gudrun Ensslin.
Fuente: Fotograma de *Deutschland im Herbst*

Ya desde su vehículo, Schlöndorff comenzó a gravar la salida del cementerio de la gente. Los vehículos policiales pedían la documentación. En el montaje final la escena fue añadida la canción *Here´s to you*, de la cantautora Joan Baez y el compositor Ennio Morricone para la película de 1971, *Sacco e Vanzetti*, de Giuliano Montaldo. En la letra de aquella popularizada melodía se escuchaba aquello de: “esa agonía [de la muerte] es vuestro triunfo” (Bräunert, 2015: 239-240). En el transcurrir de la música, se revelaba el truco final de *Alemania en Otoño*: una madre autoestopista comienza a transitar por el arcén junto a su hija. Los coches pasan de largo, pero lo importante no es la sensación de soledad de la mujer, como alegoría de aquel núcleo de la izquierda alemana, que camina por la carretera, sino que lo hace junto a su hija. Precisamente bajo esta compañía se evoca a la esperanza del futuro en la reproducción constante de la diferencia, de la sociedad paralela, estrictamente alternativa, que en poco tiempo, y a través de Los Verdes, se integrará en la democracia parlamentaria. La tragedia vivida se destaca en definitiva, y a partir de la obra, como un dolor de crecimiento. El dolor del parto a través de la muerte confirma al fin que aquella nueva izquierda tras el Otoño Alemán, aún joven, apenas una niña, comenzaba a dar sus primeros pasos. Liberada al fin de presentar o buscar un opuesto para ser un diferente, la niña, limpia de la sangre del alumbramiento, debe observarse como epítome del alma bella que prepara su conciliación y contra la que el propio Deleuze quedó precavido (Bonnet 2007: 45; Deleuze 2002: 17 y 85).



Últimas escenas del filme Alemania en Otoño
Fuente: Fotograma de *Deutschland im Herbst*

4. CONCLUSIÓN

A través de este breve ensayo, se ha interpretado la película *Alemania en Otoño* como una producción mimética del imaginario de la segunda generación del grupo armado de la RAF. En este sentido, la obra cinematográfica mostraría, a través de sus diversas secuencias, la insuficiencia de la praxis instrumental del terrorismo para poner de relieve el sufrimiento cotidiano de la sociedad bajo el capitalismo. La imposibilidad de visibilizar las contradicciones de este sistema, induce a los grupos violentos a tratar de diferenciarse de la sociedad, que se presenta inmersa en la opulencia y la cultura de masas.

El filme relata el pasado lacrimoso de la RAF, pero no para lamentarse de él. El objetivo no es evidenciar la angustia recién vivida tanto como sumergirse placenteramente en las aguas cadavéricas. La RAF y sus simpatizantes se muestran impotentes, encaramados al placer inconfesable de verse sometidos a la condena, persecución y represión de la sociedad y el Estado. La indecible tragedia colectiva, el *pathos* de la tragedia bajo el capitalismo, se ve satisfecha, sustituida, bajo la producción plena de la diferencia, de la aparente vida y sociedad futura que nace del dolor visible y de la misma muerte (Sánchez-Biosca, Zylberman, 2021). Las lágrimas de la cinta sólo buscan así destacar esa impotencia que se resuelve en el mismo metraje en sus minutos finales.

Alemania en Otoño es un ejemplo del tipo de cine realizado sobre el terrorismo. Lejos de decidirse por explicar las causas de dicho fenómeno, lo que ineludiblemente llevaría a hacer una referencia crítica a la vida bajo el sistema político y económico establecido, se centra en el dolor visible de la represión estatal contra la figura del terrorista. Este hecho cancela audazmente la posibilidad de “prestar voz al sufrimiento” colectivo (Adorno, 2005: 28), proyectando tan sólo una esperanza desde la misma imposibilidad manifiesta de oponerse al poder vigente por la vía armada. Como ha explicado Silvia Schwarzböck (2008: 257) leyendo a Adorno, el cine trágico que es el cine sobre terrorismo, presenta a un grupo de individuos en conflicto con la sociedad. La impotencia mostrada de ese colectivo armado frente a ella no puede resolverse tan sólo como apelación a la construcción de “sociedades paralelas” –como el lugar en el que proyectar una vida separada de la sociedad capitalista-, sino como reproducción de la resignación ante el poder. Pese a presentarse como una crítica al sistema, *Alemania en Otoño*, como ejemplo del cine trágico sobre el terrorismo,

“se convierte efectivamente en un instituto de perfeccionamiento moral. Las masas (...) deben ser disciplinadas por el espectáculo de la vida inexorable y por el comportamiento ejemplar de las víctimas (...). El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto” (Horkheimer, Adorno 1994: 197).

En otro sentido, la impotencia filmada sugiere la construcción de la alternativa mediante la renuncia a politizar las relaciones antagónicas o, en el peor de los casos, el sometimiento cínico y absoluto al poder establecido.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W. (2005). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Akal.
- Almeida Díez, A. (2021). La primera generación de la Fracción del Ejército Rojo Germano-occidental. Herencias del 68 y la cuestión de la subjetividad (1970-1975). *Historia y Política*, 42, pp. 235-263.
- Altamira C. (2006). *Los marxismos de fin de siglo*. Buenos Aires: Biblos
- Álvarez Asiáin, E. (2007). La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía. *Observaciones filosóficas*, 5.
- Aust, S. (2008). *Baader-Meinhof: The Inside Story of the R.A.F.* London: The Bodley Head.
- Bauman, C. (2012). *Mythos RAF: Literarische und filmische Mythenradierung von Bölls 'Katharina Blum' bis zum 'Baader Meinhof Komplex'*. Paderborn: Brill Schoningh
- Behre, S. (2016). *Bewegte Erinnerung: Deutungskämpfe um "1968" in deutsch-französischer Perspektive*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Benicke, J. (2010) *Von Adorno zu Mao. Über die schlechte Aufhebung der antiautoritäre Bewegung*. Freiburg: Çalra.
- Blumenthal-Barby, M. (2007). Germany in Autumn. The return of the human. *Discourse*, 29, pp. 140-168.
- Bonnet, A. (2007). Antagonismo y diferencia: la dialéctica negativa y el posestructuralismo ante la crítica del capitalismo contemporáneo. En Holloway, J., Matamoros, F., Tischler, S. (Comp.), *Negatividad y revolución, Theodor Adorno y la política*. Buenos Aires: Herramienta.
- Bräunert, S. (2015). *Gespensstergeschichten. Der linke Terrorismus der RAF und die Künste*. Berlin: Kadmos.
- Brown, T. S. (2019), Break the Power of the Manipulators: Film and The West German 1968. En Gerhard, C., Abel, M. (Ed.), *Celluloid Revolt. German Screen Cultures and the Long 1968*, Rochester: Camden.
- Burns, R., Van der Will W. (1999). *Protest and Democracy in West Germany. Extra-Parliamentary Opposition and the Democratic Agenda*. London: Palgrave Macmillan.
- Cooke, P. (2011).The long shadow of the New German Cinema: Deutschland 09, Deutschland im Herbst and national film culture. *Screen*, 52, pp. 327-341.
- Cornils, I. (1998). The Struggle Continues: Rudi Dutschke´s Long March. En Degroot G. (Coord.), *Student Protest. The Sixties and After*. USA: Routledge.

- Cubas Cuadrado, N.(2011). Kluge: *Brutalität in Stein*. *Revista de Filología Románica*, 2, pp.139-143.
- Della Porta, D. (2013). *Clandestine Political Violence*. UK. CUP.
- Deleuze, G. (1986). *Imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona:Paidós.
- Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires:Amorrortu.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2006). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Diewald-Kermann, G. (2006). Bewaffnete Frauen im Untergrund. Zum Anteil von Frauen in der RAF und der Bewegung 2. Juni. En Kraushaar W. (Coord.), *Die RAF und der linke Terrorismus* (Vol.2). Hamburg: HIS.
- Elsaesser T. (1996). *Fassbinder's Germany History Identity Subject*. Amsterdam: AUP.
- Elter, A. (2008). *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*. Frankfurt am Main:Suhrkamp.
- Fehrenbach, H. (1995). *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler*. USA: The University of North Carolina Press.
- Felsch, P. (2021). *The Summer of Theory. A History of a Rebellion, 1960-1990*. USA-UK, Polity.
- Fichter, T., Lönnendonker, S. (1977). *Kleine Geschichte des SDS. Der Sozialistische Deutsche Studentenbund von 1946 bis zur Selbstaflösung*. Berlin: Rotbuch.
- Flórez Miguel, C. (2004). De la imaginación productiva de Kant a la razón de Hegel. En Paredes Martín, M.C., Álvarez Gómez, M. (Coord.). *La controversia de Hegel con Kant. II Congreso Internacional* (13-16 de mayo de 2004). Salamanca: USAL.
- Gerhardt, C. (2018). *Screening the Red Army Faction. Historical and Cultural Memory*. New York: Bloomsbury Academic.
- Gilchey-Holtey, I. (2014). *A revolution of Perception? Consequences and Echoes of 1968*. New York: Berghahn.
- Guattari F. (1992). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Hardt, M., Negri, A. (2005): *Imperio*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Hegel, G. W. F. (2003). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Hoffmann, M. (1997). *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*. Berlin:ID.
- Holmig, A. (2007). Die Aktionistischen Wurzeln der Studentenbewegung. Subversive Aktion, Kommune I und die Neudefinition des Politischen. En Klimke M., Scharloth, J. (Coord.), *Handbuch 1968 zur Kultur-und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

- Horkheimer, M., Adorno, T.W.(1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid:Trotta.
- Jander, M. (2006). Isolation. Zu den Haftbedingungen der RAF-Gefangenen. En Kraushaar, W. (Coord.), *Die RAF und der linke Terrorismus* (Vol.2). Hamburg:HIS.
- Kligerman E. (2011). The Antigone Effect: Reinterring the Dead of Night and Fog in the German Autumn. *New German Critique*, 38/1, 2011, pp.9-38.
- Kluge, A. (2014). *Historias del Cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Koenen, G. (2006). Camera Silens. Das Phantasma der Vernichtungshaft. En Kraushaar, W. (Coord.), *Die RAF und der linke Terrorismus* (Vol.2). Hamburg: HIS.
- Koselleck, R. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- Kreimeier, K. (2006). Die RAF und der deutsche Film. En W. Kraushaar, (Coord.), *Die RAF und der linke Terrorismus* (Vol.2). Hamburg: HIS.
- Kraushaar, W. (2017). *Die blinden Flecken der RAF*. Pörsneck: Klett-Cotta.
- Kraushaar, W. (1998). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung* (Vol. 2). Hamburg: HIS.
- Lazzarato M. (2020). *Signos y máquinas. El capitalismo y la producción de subjetividad*. Madrid: Enclaves.
- Maiso, J. (2018). Ascenso y caída del movimiento antiautoritario alemán. En torno a la figura de Hans-Jürgen Krahl. En Chamorro, E., Garrido, A. (Ed.), *Fue sólo un comienzo. Pensar el 68 hoy*. Madrid: Dado.
- Marrades Millet, J. (2001). Hegel sobre Antígona. La razón de la mujer. En Morenilla, Tallens, C., De Martino F. (Coord.), *Fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Valencia: Levante.
- Martínez Álvarez, J. (2019). Una revolución a golpe de claqueta: los años de plomo en la gran pantalla". En Avilés, J., Azcona, J.M., Re, M. (Ed.), *Después del 68: la deriva terrorista en Occidente*. Madrid: Silex.
- Musolf A. (2011).Hitler's Children Revisited: West German Terrorism and the Problem of Coming to Terms With the Nazi Past. *Terrorism and Political Violence*, 23, pp. 60-71.
- Negri, A., Hardt, M. (2003). *El trabajo de Dionisos*. Madrid: Akal.
- Passmore, L. (2009). The Art of Hunger: Self-Starvation in the Red Army Faction. *German History*, 27, pp.32-59.
- Passmore, L.(2011). *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction. Performing terrorism*. New York: Palgrave Macmillan.

- Pilzweger, S. (2015). *Männlichkeit zwischen Gefühl und Revolution: Eine Emotionsgeschichte der bundesdeutschen 68er Bewegung*. Bielefeld: Transcript.
- Ramos Rodríguez, F. (2018). Huella de Hans-Georg Gadamer en Reinhart Koselleck. Aportes a la historia conceptual. *Historiel*, 19, pp. 241-267.
- Rentschler, E. (2012). 28 February 1962: Oberhausen Manifesto Creates Founding Myth for New German Cinema. En Kapczynski, J. M., Richardson, M.D. (Ed.), *A new History of German Cinema*. Rotschester: Camdem House.
- Riederer, C. (2014). *Die RAF und die Folterdebatte der 1970er Jahre*. Wiesbaden: Springer.
- Roldán, E. (2016). Alexander Kluge y Theodor W. Adorno: Industria Cultural, Cine y Contraesferas Públicas. *Trans/Form/Ação, Marília*, 4, pp. 197-218.
- Rother, R. (1999). Kriegserfahrung im Heimatfilm. En Heukenkamp, U.(Ed.), *Schuld und Sühne? 1: Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegzeit (1945-1961)*. Berlin: Brill.
- Sánchez-Biosca, V., Zylberman, L. (2021), Perpetradores de crímenes de masas a la luz de la imagen. A modo de introducción. *Papeles del CEIC*, 2, pp.1-12.
- Schweizer, S. (2017). *RAF 1.0-3.0. Ideologie, Strategie, Attentate*. Waiblingen: SWB.
- Scott, J.C. (1990). *Los dominados y arte de la resistencia*. Tafalla: Txalaparta.
- Siewert, S. (2009). *Fassbinder und Deleuze-Körper, Leiden, Entgrenzung*. Marburg: Tectum.
- Sontheimer, M. (2010). *Natürlich kann geschossen werden. Eine kurze Geschichte der Roten Armee Fraktion*. München: Spiegel.
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Straßner A. (2003). *Die dritte Generation der Roten Armee Fraktion. Entstehung, Struktur, Funktionslogik und Zerfall einer terroristischen Organisation*: Wiesbaden: Springer.
- Tietke, F. (2019). A Laboratory for Political Film: The Formative Years of the German Film and Television Academy and Participatory Filmmaking from Workerism to Feminism. En Gerhard C., M. Abel, (Ed.), *Celluloid Revolt. German Screen Cultures and the Long 1968*, Rochester: Camden
- Weitbrecht, D. (2012). D. Weitbrecht, *Aufbruch in die Dritte Welt: Der Internationalismus der Studentenbewegung von 1968 in der Bundesrepublik Deutschland*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Winkler, W. (2008). *Die Geschichte der RAF*. Hamburg: Rowohlt.
- Wunschik, T. (1997). *Baader-Meinhofs Kinder. Die zweite Generation der RAF*. Wiesbaden: Westdeutscher.
- Zywietz, B. (2016). *Terrorismus im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung über Konflikte, Genres und Figuren*. Wiesbaden: Westdeutscher.
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: SigloXXI.
- Žižek, S. (2014). *Repetir Lenin*. Madrid: Akal.