

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE “*EL HUNDIMIENTO*”

Manuel Canga Sosa.
Universidad de Valladolid.
mcanga@hmca.uva.es

ABSTRACT: El objetivo de esta comunicación es analizar el modo en que el cineasta alemán Oliver Hirschbiegel ha resuelto visualmente la reconstrucción de los últimos días de la vida de Adolf Hitler en el bunker de la Cancillería donde puso fin a su vida en abril de 1945, terminando así con una pesadilla que estuvo a punto de arrasar Europa. El análisis descriptivo de la puesta en escena de *El hundimiento* (*Downfall*, 2004) nos servirá para estudiar la posición del cineasta ante un acontecimiento decisivo y su manera de afrontar las situaciones límite, cuyo referente más inmediato podría localizarse en películas neorrealistas como *Païsa* (1946) o *Germania, anno zero* (1947) de Rossellini. El análisis textual del film nos servirá a su vez para abrir una reflexión acerca del comportamiento humano, que en el caso del nazismo ha estado determinado, de principio a fin, por el concepto freudiano de pulsión de muerte. *El hundimiento* puede servir como un punto de referencia para meditar acerca de la identidad europea, que se está viendo acosada en estos últimos años por la emergencia de movimientos extremistas que están poniendo en peligro la estabilidad de los regímenes democráticos.

Desde hace ya algunos años, estamos asistiendo a un nuevo desarrollo del llamado «cine bélico», que, como bien sabemos, centra su atención en los grandes conflictos armados y los movimientos de masas. En términos generales, el cine bélico se ha ocupado de retratar los momentos decisivos en la vida de un pueblo, los momentos de un combate a vida o muerte, aunque se haya valido para ello de personajes ficticios y situaciones inventadas. En el caso de una película como *El hundimiento* (*Downfall*, 2004), dirigida por el alemán Oliver Hirschbiegel (Hamburgo, 1957), nos encontramos, sin embargo, ante un ejemplo paradigmático de lo que podría calificarse como una recreación objetiva de sucesos históricos, puesto que se trata de una historia basada en hechos reales cuyos protagonistas evocan y reproducen las peripecias de personajes con nombre y apellido, que jugaron un papel importante en el desarrollo de los acontecimientos. De hecho, la protagonista del film no es otra que Traudl Junge, la joven secretaria que estuvo al servicio de Adolf Hitler durante la Segunda Guerra Mundial, concretamente desde 1942 a 1945.

Además, para subrayar la conexión de su película a la realidad de los hechos, el cineasta se ha ocupado de insertar, al comienzo y al final, dos fragmentos muy breves de una entrevista realizada a la anciana secretaria poco antes de fallecer que sirven para enmarcar y dar verosimilitud al relato. De manera que, tanto la propia estructura del film como nuestra percepción de la historia, están condicionadas por la intervención del personaje protagonista, cuyos recuerdos se confunden a lo largo de la película con escenas inspiradas en imágenes tomadas de los archivos fotográficos y en los hechos descritos en los libros de Historia.

La película de Hirschbiegel trata sobre el final de la Segunda Guerra Mundial, uno de los acontecimientos más importantes y decisivos de la historia contemporánea que desembocó, tras la derrota del ejército nazi, en el surgimiento de un nuevo orden político. En la Conferencia de Yalta que tuvo lugar el 4 de febrero de 1945, Churchill, Roosevelt y Stalin trazaron los planes para llevar a cabo una redistribución política de Europa, que sería rematada poco después con la caída del Telón de Acero. Filósofos como Max Horkheimer y Theodor W. Adorno señalaron en su momento que el desastre de la guerra había supuesto un duro golpe para los ideales de la Modernidad. La quiebra de los valores que habían sostenido a Occidente desde el Siglo de las Luces (el ideal de progreso y emancipación por vía del conocimiento racional y la promesa de un

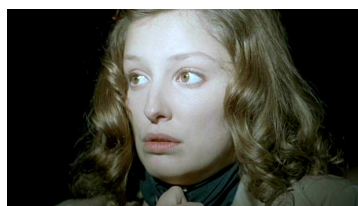
horizonte de libertad para todos los hombres) abría así un nuevo periodo para la historia de la conciencia europea, bautizado por Jean-François Lyotard como la Postmodernidad, caracterizado por la ausencia de los grandes metarrelatos. De modo que la Segunda Guerra Mundial corta de cuajo la historia de Occidente, marca un antes y un después y define el tránsito de la Modernidad a la Postmodernidad.

El hecho de que cineastas como Volker Schlöndorff (*El noveno día*, 2005), Marc Rothemund (*Sophie Scholl*, 2005) o el mismo Hirschbiegel hayan sentido la necesidad o la obligación de volver sobre aquellos acontecimientos del pasado nos indica que la herida sigue abierta y que es preciso trabajar para elaborar y digerir lo que a todas luces se presenta como un foco de horror; un foco de horror que todavía sigue coleando y que ha dejado numerosas secuelas en la conciencia de los europeos. El cine bélico trabaja directamente con la huella de lo real, con la manifestación siniestra de lo real, que se define por su carácter infame, por su extrema violencia y por su naturaleza puramente destructiva. Y eso es, precisamente, lo que hallamos en la película de Hirschbiegel: la experiencia de un proceso de autodestrucción irreversible, que llevó al pueblo más culto y avanzado de Europa a un callejón sin salida.

El cineasta ha intentado respetar escrupulosamente la realidad de los hechos, reduciendo así sus posibilidades creativas y su capacidad para jugar libremente con las expectativas del público, que ya conoce de antemano el desenlace de la historia y el destino de sus protagonistas. Ha sometido la ficción a la realidad, a la cruda realidad de unos hechos descritos con distancia y frialdad, la misma frialdad que encontramos en películas neorrealistas como *Païsa* (1946) o *Germania, anno zero* (1947), donde la cámara de Roberto Rossellini describía objetivamente las escenas más terribles y conmovedoras. La sensación de lo siniestro que nos invade en determinadas escenas no procede de la fantasía, sino de la extrema crudeza y objetividad con que han sido filmadas algunas situaciones.

La puesta en escena de *El hundimiento* se caracteriza por su «naturalismo», que en el campo de la expresión cinematográfica gira siempre alrededor de lo «radical fotográfico», es decir, lo real en fotografía, que diríamos con González Requena. Los momentos más desagradables del film son, tal vez, aquellos que nos muestran la imagen del cuerpo desgarrado, ya sea en la mesa de operaciones o en el campo de combate, donde nos encontramos en más de una ocasión con los restos de los cuerpos reventados

por las bombas. La fotografía ha sido capaz de revelar, con un grado de fidelidad absoluta, lo que artistas como Géricault habían tratado de reproducir a principios del siglo XIX mediante procedimientos pictóricos. El cineasta nos dispara las imágenes a bocajarro, para hacernos sentir en plano detalle los efectos catastróficos de la guerra, cuyos horrores se han visto atenuados, no obstante, por la belleza de la actriz que encarna a Traudl Junge: la joven Alexandra Maria Lara.



Así pues, el cineasta nos invita a adentrarnos en la ciudad de Berlín de la mano de la joven secretaria para convertirnos en testigos privilegiados de los últimos días de la vida de Hitler en el ambiente opresivo de aquel famoso bunker de la Cancillería que, finalmente, acabaría convirtiéndose en su propia tumba.

El 28 de diciembre de 1944, el Führer había convocado a sus mariscales en su Cuartel General para explicarles que la situación había cambiado y que ya no se trataba de una guerra cualquiera —como las guerras de los siglos pasados, cuyo objetivo era cambiar de régimen o modificar la forma del Estado—, sino de una guerra por la supervivencia del pueblo alemán, por la «esencia» misma de Alemania. Se trataba, pues, de una guerra donde se jugaba la posibilidad efectiva de ser o no ser. La victoria supondría la supervivencia y la derrota la aniquilación.

El 30 de enero de 1945, Hitler pronunció su último discurso por radio para exhortar a sus compatriotas y ordenarles que siguieran trabajando por la victoria: *¡Trabajadores alemanes, trabajad! ¡Soldados alemanes, combatid! ¡Mujeres alemanas, sed tan fanáticas como siempre! No existe nación que pueda dar más de sí.* Semanas después, Joseph Goebbels, ministro de propaganda y uno de los hombres más importantes del Tercer Reich, trataba de encender los ánimos de los alemanes invitándoles a luchar *por la libertad y la vida*. En tales circunstancias, era preciso movilizar a los civiles y formar ejércitos populares que apoyaran a los soldados de la *Wehrmacht*, como el *Volkssturm*, un ejército de viejos, inútiles y adolescentes destinado a defender el corazón de Alemania.

El cineasta ha retratado muy bien ese movimiento de defensa desesperado y ha convertido en co-protagonista de la historia a un niño que formaba parte de la *Hitlerjugend*, un grupo de jóvenes inexpertos que fueron armados con morteros *Panzerfäuste* para atacar a los carros soviéticos en las calles de Berlín. De igual modo, también ha sabido destacar el progresivo deterioro de la salud de Hitler, que en muchas secuencias se nos presenta como un enfermo tembloroso y encorvado, que no acepta la realidad y se arrastra por los pasillos del refugio como una sombra, como un pálido reflejo de sí mismo, pero que todavía mantiene la rabia y el furor necesarios para amenazar a sus subordinados y tomar medidas descabelladas, draconianas. En marzo, el dictador —interpretado magistralmente por Bruno Ganz— culpaba al propio pueblo alemán de la derrota y declaraba que ya no merecía sobrevivir, que debía hundirse la nación entera. De ahí, precisamente, el título del film.

Hitler era un hombre que se había hecho *ex nihilo*, de la nada, y que no conocía el significado de la palabra rendición. *Si debo perecer* —diría poco después a sus camaradas, cuando los bolcheviques estaban a las puertas de Berlín y se acercaba la hora final—, *quiero que también perezca el pueblo alemán, porque se ha hecho indigno de mí*. En sus últimos momentos, el Führer exigía que los alemanes le siguieran hasta la muerte, que se enterrasen con él, que se fundieran con la madre-tierra. La *acción fascista*, decía Bataille, la acción *heterogénea*, *pertenece al conjunto de las formas superiores. Recurre a los sentimientos tradicionalmente definidos como elevados y nobles y tiende a construir la autoridad como un principio incondicional, situado por encima de todo juicio utilitario*.

Los tribunales volantes de las SS —una tropa selecta destinada a la protección del Führer, la fuerza opresora del régimen— ejecutaban a los fugitivos y a los sospechosos de traición o cobardía. Heinrich Himmler, jefe supremo de ese cuerpo de élite, había llegado en esos días a proclamar la ley de «responsabilidad familiar», que condenaba a muerte a los familiares de los desertores. Para acusar el fanatismo y la locura de los nazis, esa locura que está más allá de cualquier ideología o justificación política, más allá también de cualquier justificación de tipo racional, el cineasta ha introducido algunos fragmentos de ese discurso hitleriano que en más de una ocasión recuerda a ciertos pasajes de Nietzsche o del marqués de Sade, y que se caracteriza, en primer lugar, por su profundo desprecio hacia los débiles: *Solo los mediocres sobrevivirán a*

esta guerra, porque los mejores ya habrán caído (...) La compasión es un pecado capital. Sentir compasión por los débiles es una traición a la naturaleza.

En un momento determinado del film, en su conversación con Albert Speer, ministro de Armamentos y Municiones desde 1942, Hitler llegaba a confesar que de lo que más orgulloso se sentía era de haber sido capaz de exterminar a los judíos. Y es que el nazismo se sostenía —no lo olvidemos— sobre la fantasía de la pureza racial, que llevó directamente a la exclusión del otro, del sujeto diferente, del que habla una lengua distinta y tiene otras costumbres, del que no comparte las mismas ideas. Alfred Rosenberg, filósofo del nacionalsocialismo, había escrito en su libro *El mito del siglo XX* —el texto más importante del nazismo después del *Mein Kampf*, la Biblia del antisemitismo— que el cruce de razas había tenido un efecto pernicioso sobre la civilización europea y que los arios no debían mezclar su sangre con las razas inferiores.

La historia del nazismo nos enseña hasta qué punto puede llegar la locura humana en su proceso de instauración de una cultura —si es que podemos llamarla así— del crimen y el odio, un proceso de aniquilación masivo, el desencadenamiento de la pulsión de muerte a escala planetaria. Porque Hitler, el líder carismático, el soberano, el jefe amado y temido a la vez, el ideal del yo —que diríamos empleando un concepto freudiano—, fue capaz de hipnotizar y arrastrar a las masas para realizar una fantasía destructora, para imponer su voluntad en el plano de lo real e invitar a sus compatriotas a gozar de la forma más terrible que imaginarse pueda.

Un goce sádico que podría situarse, tal vez, en el mismo plano que el goce frío y calculado del psicópata, del asesino en serie. Para eso construyeron los campos de exterminio de Mauthausen, Dachau, Berger Belsen, Buchenwald o Auschwitz, donde miles de inocentes fueron acribillados o gaseados con Zyklon B. Hitler se nos presenta como la imagen acabada de ese caudillo que concentra las tendencias y los deseos ocultos de la masa, como un dios oscuro que no debe rendir cuentas a nadie, que desconoce el sentimiento de culpa y tiene un poder absoluto sobre las vidas ajenas. Y esa misma frialdad se percibe muy bien en la secuencia más atroz de la película, que muestra a Magda, la esposa de Goebbels, ejecutando, uno por uno, a sus seis hijos momentos antes de dejarse matar por su marido en los jardines del bunker.

Un día antes de quitarse la vida, el 30 de abril de 1945, Hitler contrajo matrimonio con Eva Braun, a la que había conocido trece años antes por mediación Heinrid

Hoffmann, fotógrafo oficial del dictador. La boda y el suicidio posterior de la pareja le dan a su historia una dimensión trágica, que remata un tiempo de pesadilla. En la película de Hirschbiegel, la esposa de Hitler —interpretada en esta ocasión por la actriz Juliane Köhler—, se prepara incluso para morir como si fuera a participar en un acto sacrificial, mirándose al espejo, pintándose los labios y acicalándose para sorprender a la muerte con su belleza.



Curiosamente, la escena del suicidio ha sido filmada con una suerte de distancia pudorosa que no hallamos en la filmación de otras escenas semejantes. Y es que, después de cerrarse la puerta del aposento privado de Hitler, la cámara se coloca en el centro del pasillo que da a la habitación para mostrarnos un espacio vacío, que funciona de este modo como una caja de resonancia destinada a amplificar el sonido de un disparo procedente de fuera de campo. De igual modo, el cineasta también ha empleado un procedimiento semejante para filmar el suicidio de Goebbels y Magda en los jardines del bunker. Después de mostrarnos al famoso ministro de propaganda apuntando a su mujer con una pistola, la cámara se desplaza hacia la izquierda para focalizar nuestra atención sobre un grupo de soldados que están esperando al otro lado del jardín con unos bidones de gasolina en la mano. Entonces, cuando suenan los disparos fuera de campo, la cámara sigue el movimiento de los soldados para mostrarnos los cadáveres tirados por el suelo en un plano general.

Para los altos dirigentes del partido nazi era preferible morir antes que caer en manos de los enemigos. El mismo Hitler, consciente finalmente de lo que se le iba a venir encima, dio órdenes a Otto Günsche, oficial de las SS, para que rociara su cuerpo con gasolina y le prendiese fuego después de matarse, a fin de que los rusos no pudieran profanarlo. Los nazis no pudieron escapar del infierno que ellos mismos habían creado. Sin embargo, la lógica simbólica que preside la resolución formal de esas dos escenas será negada poco después, cuando el cineasta nos muestre en primer plano el suicidio de

un soldado malherido, un soldado anónimo, a quien vemos meterse una pistola en la boca y reventarse la cabeza. Al hombre desesperado solo le queda una salida: el suicidio.



Afortunadamente, nuestros dos protagonistas —una joven secretaria y un pequeño soldado de ojos azules— consiguen salir con vida de ese horror, haciéndose un hueco entre los soldados soviéticos y escapando de manera milagrosa en una bicicleta. El cineasta parece decirnos así que ellos son, efectivamente, la esperanza y el futuro de Alemania.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, G. *El estado y el problema del fascismo*. Valencia: Pre-Textos, 1993, p 21.
- FREUD, S. *Psicología de las masas y análisis del yo, Obras Completas*, VII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. “Occidente. Lo transparente y lo siniestro”. *Trama y Fondo*. (1998) núm 4, p 7-31.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 2001.
- LYOTARD, J. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- NIETZSCHE, F. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1994.