

Suicidio en el Bunker

Bolívar Echeverría

La caída es sin duda una película excelente. Pero sólo si se la juzga por la maestría en la simulación de lo que no es: una obra capaz de invitar a la reflexión política. Se trata de una película de ficción histórica hecha para el entretenimiento, que alcanza esta meta precisamente mediante el recurso de autopresentarse como hecha más bien para la reflexión, para la “humanización” de una historia mitificada que gravita negativamente sobre la comprensión del presente. Como toda obra de entretenimiento, La caída está dirigida a ese modo de ser del espectador en el que éste se asume exclusivamente como sujeto de sentimientos (de socialidad familiar) y de intereses (de socialidad burguesa), y descifra el mundo protegiéndose previamente contra cualquier empleo de una clave civil o política. Pero La caída pretende haber rebasado, como otras de esas obras lo han hecho, el desciframiento melodramático de la realidad tematizada en ella gracias precisamente a un manejo efectivo de la clave política; haber dejado atrás la simple puesta de lo político al servicio de lo melodramático.

La caída narra un cuento bastante sencillo y de fácil invitación a la empatía: alguien, un hombre despótico pero también ocasionalmente “humano”, que bien podría ser un propietario terrateniente, ha llegado al extremo de encontrarse sitiado en un reducto de su casa señorial por ciertas fuerzas hostiles, no se sabe bien si de otro terrateniente enemigo o de los siervos levantados, y mira desmembrarse y desaparecer poco a poco la fuerza armada de que dispone para defenderse; reacio a toda posibilidad de capitulación, prefiere morir por su propia mano --¿como héroe fiel a sus principios, como traidor a sus incondicionales?-- en medio del derrumbe catastrófico y macabro de su propiedad, no sin antes hundirse, en un acto casi enternecedor de desesperación, en la pérdida psicótica del sentido de realidad.

¿Qué razones pueden explicar la metamorfosis que convierte a este melodrama de por sí anodino, en un producto filmico notable? ¿La calidad de su factura: de las locaciones que reconstruyen la época y sus escenarios con muy buen conocimiento y técnica inmejorable; de la fotografía y la música, que cumplen muy satisfactoriamente su cometido; del guión cuidadoso, el montaje oportuno y la dirección ágil e intencionada de Oliver Hirschbiegel y sus colaboradores? ¿O la actuación excelente de Bruno Ganz, en el papel de Hitler, muy convincentemente secundada por las de Juliane Köhler (Eva Braun), Alexandra Maria Lara (la secretaria Traudl Junge), Corinna Harfouch (Magda Goebbels) y los demás actores? Todas estas razones, sin duda. Pero pienso que la explicación principal es de otro orden, y tiene que ver precisamente con el recurso a la inmersión de ese cuento insalvablemente kitschig en un

magma significativo de prestigio histórico insuperable como es el que surge inmediatamente en cuanto se toca el tema “Adolf Hitler”, “Tercer Reich” o “Segunda Guerra Mundial”. Es un magma compuesto de sentimientos contradictorios, que van desde la admiración hasta la repugnancia, y de conocimientos fragmentarios e incoherentes que intentan explicar lo que fue y lo que significó políticamente el acontecimiento histórico aludido en ese tema, uno de los más decisivos y característicos del siglo XX. En la película *La caída* estamos ante un intento complejo y original de ir más allá de ese género filmico que persigue potenciar la capacidad expresiva de la narración al ubicar su acción en el orbe alemán de la época nacionalsocialista dotándola así de un halo o aura de radicalidad dramática. Embebido en el magma significativo que se despierta al invocar ese orbe, el relato de *La caída* --del propietario enloquecido encaminándose al suicidio-- cobra una intensidad y una riqueza alusiva que lo transforman en una versión casi irreconocible de sí mismo. Si el personaje central no es simplemente un déspota como hay tantos sino precisamente una figura histórica del calibre de Adolf Hitler; si la propiedad invadida es el imponente Grossreich alemán de 1940, consolidado mediante represiones sangrientas y genocidios de millones y millones de seres humanos, y ampliado territorialmente a fuerza de anexiones y conquistas vandálicas; si los enemigos de dicho personaje son nada menos que los Aliados Occidentales y la Rusia Soviética, que responden al arrasamiento ordenado por él de los campos y las ciudades de Rusia y Polonia con la destrucción de ciudades enteras de Alemania, como Hamburgo, Dresden o Berlín; y finalmente, si el reducto en donde se refugia la última semana de Abril de 1945 el personaje cuyo suicidio se relata en *La caída* resulta ser el legendario Bunker de la Nueva Cancillería del Reich Alemán --ubicado (aunque la película no lo documente ni con un flash tangencial) a unos doscientos metros de la ruina del Reichstag, donde los soldados soviéticos están hizando la bandera roja de su victoria--, entonces, el cuento melodramático adquiere unas proporciones épicas que parecerían poder sacarlo de los límites a que lo confina el destino de toda narración de mero entretenimiento y promoverlo al nivel de una narración filmica de alcances políticos.

Sin embargo, y aunque es innegable la intención de lograr ese salto, esto no sucede: el melodrama de entretenimiento termina por reabsorber y anular la reflexión crítica, y la narración del destino del psicópata Hitler termina por opacar el intento de narrar la historia política del Tercer Reich, de mirar por detrás de esa “incursión del Mal” en la marcha del Bien o en medio del progreso democrático de Occidente.

Elegir el objeto de la narración, su delimitación espacial y temporal, es ya en sí mismo una propuesta de desciframiento de la realidad aludida en ella. Los realizadores de *La caída* debieron enfrentar un desafío al emprender la narración de aquello que aconteció dentro del bunker de Hitler en el mes de abril de 1945: o ésta lograba ser una alegoría crítica de la “predecible caída” del estado nazi o se

quedaba en una reconstrucción impactante y conmovedora --desmitificadora o “humanizadora”-- pero en definitiva carente de explosividad reflexiva, de las acciones, unas ingenuas, otras macabras y casi todas repugnantes, de los habitantes de ese recinto sofocante. Un desafío con el que desgraciadamente no pudieron; la potencialidad crítica del Bunker como alegoría del estado nazi quedó desperdiciada. Lo que al director Hirschbiegel le resultó en su película *El experimento* --hacer del comportamiento espontáneamente generador de violencia autoritaria en un grupo experimental no sólo una confirmación sino una alegoría del comportamiento social general--, le falló en esta ocasión. Y es que para pasar de la psicología de masas a la historia hay que dar un salto por encima de algo parecido a un abismo.

¿Cuál podría ser la explicación de este fracaso? No puede ser otra, a mi juicio, que la renuncia a pensar la historia más allá del mito antropomorfizante del bien y el mal, de la culpa con su perdón o su castigo. Para desmitificar la figura de Hitler no es suficiente “humanizarla”, convertirla en la de “uno cualquiera de nosotros” cuya peculiaridad aleatoria habría estado en que a través de él el Mal se introdujo con un volumen y una intensidad especialmente grandes en el devenir histórico dominado por el Bien. Se requiere sobre todo desconstruir ese mito a fin de reconocer dentro de la modernidad capitalista la contraposición que él expresa, renombrándola como una contraposición entre la utopía democrática (“comunismo”) y la realidad totalitaria (capitalismo). De otra manera, como sucede en *La caída*, la “humanización de Hitler” --por más ambivalente que sea en la inteligente interpretación de Ganz-- no hace más que repartir equitativamente, entre todos los miembros del “pueblo alemán”, esa culpa que el Juicio de Núrnberg de 1946 había concentrado en él, el fñhrer, y sus adláteres; no hace otra cosa que cerrar una vez más el paso a la comprensión de la consistencia de la “maldad” en la historia moderna.

En otras palabras, podría decirse que la incapacidad de esta película de plantear una alegorización crítica del suicidio de Hitler, de conectar el drama del Bunker en el sótano del centro de Berlín con el de las calles y los edificios de esta ciudad, de relacionar los conflictos de la parte --los del gobierno encerrado en el Bunker-- con los del todo --los del estado nazi y la hybris de su proyecto contrarrevolucionario--, se explica por la resistencia de sus realizadores, comenzando por Joachim Fest, el autor del libro que sirvió de base para el guión de Bernd Eichinger, a aceptar, reconocer e interiorizar aquello que Walter Benjamin anotó en una de sus Tesis sobre el “materialismo histórico” y que sus amigos de la Escuela de Frankfurt repitieron tantas veces: entre el mundo al que le advino el nazismo, que precedió a éste y lo sucedió --el mundo del progreso y de la modernidad capitalista-- y el propio nazismo no hay una discontinuidad esencial; éste no fue un resultado espurio de él, sino su consecuencia genuina. Debido a esa resistencia la “desmitificación” se autorrefuta al realizarse: cae en la hipocresía de suponer que está dirigida a un espectador inocente que habita en un mundo inocente, a un público ajeno al “huevo de la serpiente”, incapaz de reconocerse en la madre asesina de los niños

Goebbels, sin ninguna experiencia propia del mundo que generó y sigue generando fenómenos como el nazismo. La caída sacrifica la crítica al entretenimiento, la épica al melodrama; sus autores debieron haber tenido en cuenta la frase de Horkheimer de que, quien no quiera hablar del capitalismo, es mejor que se abstenga de tratar asuntos del nazismo.