



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
MENCIÓN ARTES CINEMATOGRÁFICAS**

***EL PERSONAJE PRINCIPAL EN EL FILME EL HUNDIMIENTO  
(DER UNTERGANG) SEGÚN LA TEORÍA DE DRAMÁTICA***

**Trabajo de investigación para optar al título de Licenciado en Artes Mención  
Artes Cinematográficas**

**Autor: Adolfo José Calero Abadía**

**Tutor: Manuel de Pedro**

**Caracas, octubre de 2007**

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	4
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<b>UNA PROMESA INCUMPLIDA</b> .....	5
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>LA TEORÍA DE <i>DRAMATICA</i></b>	
1. Fundamentos.....	11
2. La noción de <i>inequidad</i> .....	14
3. Las cuatro trayectorias de la historia.....	15
4. Personajes.....	17
4.1. Personajes objetivos.....	19
4.2. Personajes subjetivos. El <i>personaje principal</i> .....	21
4.3. Propósito y función del <i>personaje principal</i> .....	24
4.4. El <i>héroe</i> .....	27
5. Tema.....	24
5.1. Preocupación.....	28
5.2. Clases de preocupación.....	30
5.3. Tópico temático.....	34
5.4. Problema.....	36
6. Trama.....	40
6.1. <i>Consideraciones permanentes</i> .....	41
6.2. Dinámica de la trama.....	42
7. Sobre la recepción del filme.....	43
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>ESTUDIO DEL PERSONAJE <i>TRAUDL JUNGE</i></b>	
1. Formación de la personalidad	
1.1. Año 2002.....	45
1.2. Noviembre de 1943.....	46
1.3. Abril de 1945.....	47
2. Dinámica del personaje.....	49
3. El elemento crucial.....	51
4. Protagonismo.....	53
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>ESTUDIO DEL PERSONAJE <i>ADOLF HITLER</i></b>	
1. Formación de la personalidad.....	55
2. Dinámica del personaje.....	60
3. El elemento crucial.....	64
4. Protagonismo.....	67

<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>TRAYECTORIAS Y DINÁMICA DE LA HISTORIA</b>	
1. Trayectoria de la historia global (historia objetiva).....	69
1.1 Tema.....	69
1.2. Trama.....	72
2. Trayectoria del personaje principal.....	72
2.1. Tema.....	73
2.2. Trama.....	74
3. Trayectoria del personaje impactante.....	74
3.1. Tema.....	75
3.2. Trama.....	77
4. Trayectoria de la historia subjetiva.....	78
4.1. Tema.....	78
4.2. Trama.....	82
5. Dinámica de la historia	
5.1. Conducción de la trama.....	83
5.2. Límite de la historia.....	83
5.3. Resultado de la historia.....	83
5.4. Juicio del personaje principal.....	84
5.5. Trayectoria predominante.....	84
<b>CONCLUSIÓN</b>	
<b>DOS PELÍCULAS BAJO UN TÍTULO.....</b>	<b>86</b>
<b>ANEXOS</b>	
Anexo 1: Cuadro de arquetipos en <i>El hundimiento</i> .....	92
Anexo 2: “Me da rabia la supuesta neutralidad”.....	93
Anexo 3: “Los alemanes sirven para utilizarlos en historias de terror”.....	97
Anexo 4: La derrota de la voluntad.....	104
<b>LISTA DE REFERENCIAS.....</b>	<b>108</b>

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
Escuela de Artes  
Mención Artes Cinematográficas

**EL PERSONAJE PRINCIPAL EN EL HUNDIMIENTO  
(DER UNTERGANG) SEGÚN LA TEORÍA DE DRAMÁTICA**

Autor: Adolfo José Calero Abadía  
Tutor: Manuel de Pedro  
Fecha: octubre de 2007

**RESUMEN**

El presente trabajo de investigación se propuso estudiar dos personajes del filme *El hundimiento* (2004), Traudl Junge y Adolf Hitler, para determinar cuál de ellos se corresponde mejor al rol de *personaje principal* dentro de la historia y por qué, implementando a tal fin la teoría analítico-compositiva de *Dramática*; ésta se ocupa atentamente de la conformación e identificación del *personaje principal* y su nexos con todos los aspectos de la historia, concentrados en dos áreas principales: Tema y Trama. Para llevar a cabo el estudio planteado, en primer lugar se expone una interpretación de los fundamentos teóricos de *Dramática* (Capítulo 1); luego, se analizan ambos personajes mencionados siguiendo las especificidades teóricas pertinentes (Capítulos 2 y 3); por último, se practica la estructuración de la película según *Dramática* (Tema y Trama) a partir de aquel personaje analizado que mejor se ajustase a las características del *personaje principal* en *El hundimiento* (Capítulo 4). Los resultados permiten apreciar que, aunque inicialmente el filme parece asignarle a la secretaria Traudl Junge el rol de *personaje principal*, su desarrollo dramático se va estancando, no pudiendo cumplir el rol estelar a cabalidad; mientras, el personaje de Adolf Hitler va ganando en complejidad y protagonismo, de forma individual y también con relación al Tema y a la Trama de la historia, erigiéndose en el auténtico *personaje principal* de *El hundimiento*.

## INTRODUCCIÓN

### UNA PROMESA INCUMPLIDA

#### **La película que se prometía**

El espectador acude a la sala intrigado por los anuncios hechos sobre el filme. En ellos se ha destacado la visión de una tragedia histórica desde una perspectiva particular: la de una joven llamada Traudl Junge, quien se convirtió en la secretaria privada de Hitler (interpretada por la rumana Alexandra Maria Lara). El marketing del filme explica que su testimonio, compilado por la periodista alemana Melissa Müller en el libro *Hasta el último minuto*<sup>1</sup>, sirvió de base argumental al guión de Bernard Eichinger, junto al libro *El hundimiento* escrito por el prestigioso historiador Joachim Fest<sup>2</sup>. Hasta aquí, un indicio: película sustentada en dos libros que remiten a una historia personal (de la secretaria) y a otro que sugiere una historia global, exponiendo una visión de conjunto sobre los estertores del régimen nacionalsocialista; por si fuera poco, Bruno Ganz hará de Hitler, y según el trailer, es una interpretación fuerte. No obstante, el espectador se prepara a ver la historia de ella, la secretaria.

La expectativa se va cumpliendo cuando, tras el título de la película, aparece en pantalla una anciana en *close up*: es la verdadera Traudl Junge, ya anciana, hablando sobre sus tiempos al lado del Hombre Fuerte y la curiosidad juvenil que le condujo a una situación de la cual por poco no logra escapar. La expectativa se confirma cuando el prólogo concluye y se inicia la primera secuencia: Traudl, junto a un grupo de jóvenes, es trasladada al Cuartel General de Hitler en Prusia (aquel conocido como la “Cueva del Lobo”) para ser probada como secretaria del

---

<sup>1</sup> De esta obra existen dos ediciones en castellano. La primera es de Editorial Península (2003): *Hasta el último momento: la secretaria de Hitler cuenta su vida*. La segunda, con el mismo título, pertenece a Editorial Quinteto (2004).

<sup>2</sup> Edición en castellano: Galaxia Gutenberg (2003).

Führer; él personalmente hará la selección y el test de mecanografiado. Hitler escoge a Traudl por su origen bávaro (región donde la ideología del nacionalsocialismo se fermentó) para hacer la prueba en primer lugar, resultando un desastre, a pesar de lo cual la asustada muniquesa obtiene el puesto merced a una impresión empática (quizá erótica) generada en el Führer. Ya no hay duda: la película es sobre Traudl y su relación personal con su poderoso Jefe; ella es, a tenor de lo anunciado y lo visto hasta aquí, el personaje importante, el *principal*... o al menos así lo intuye el Espectador.

Sin embargo, el desarrollo de la película depara sorpresas. A partir de la primera secuencia, la película desvía la atención sobre Traudl Junge para centrarla en dos focos esenciales. Por una parte, la situación general que ocurre en Berlín con el arribo del mortal enemigo ruso a la Capital del Reich; por otra, las evoluciones de Hitler y sus intentos por mantener el dominio de la situación. Es el personaje de Bruno Ganz quien despliega su historia personal en medio del caos y la destrucción de aquella concepción nihilista del mundo, y es de quien, además, todos los personajes se ocupan y cuidan. Hitler está, pues, en el *spotlight* de la película. Y en medio de lo anterior, el Espectador se pregunta: “¿Y qué pasó con Traudl?; ¿No era ésta ‘su’ película?”...

Conforme avanza la historia, Traudl va ocupando sucesivas posiciones secundarias: asiste a Hitler en sus dictados, le hace compañía a Eva Braun, alimenta a los niños Goebbels y hasta puede marearse en una improvisada fiesta de cumpleaños a la cual sólo faltó el homenajeado; todo ello después de haber rechazado la oferta para conseguir lo que, según había dejado entender, era su máximo deseo, escapar del Búnker. Al final de la película, el relato vuelve a enfocarse en la figura de la secretaria y su aventura intentando huir del subsuelo y así cruzar indemne el campamento ruso hacia la libertad. Pero este relanzamiento de Traudl coincide con la muerte de Hitler, y entonces se vuelve sospechoso, aunque el impacto de lo visto hasta entonces ocupa la excitada mente del Espectador. Al final, cuando se congela la imagen de Traudl en bicicleta junto al pequeño Peter Kranz, y el Espectador ya piensa en el desalojo de la sala, llega una

sorprende: el epílogo con la señora Junge, en la misma entrevista del prólogo, diciendo que su juventud no justifica el haber apoyado aquel régimen; y el Espectador se pregunta ¿es eso lo que vi? ¿Hay tanta historia personal de Traudl en el filme como para dar lugar a estas justificaciones y reflexiones? Y luego, ya con algún desconcierto, ¿Sobre quién fue esta película?

### **Y habló la crítica...**

Al revisar algunas críticas, el Espectador se encuentra con que sus incertidumbres tienen dobles. Varios críticos han destacado la cuestión del punto de vista en el filme, especialmente el tratamiento del personaje guía de la historia. Patri, de *muchocine.net*, comenta que

A pesar de que la historia está contada desde el punto de vista de la secretaria, (incluso al final sale una imagen de la verdadera secretaria hablando) *el personaje de ella no está bien desarrollado, no sabemos casi nada de ella*, y esto es algo que se echa en falta (2005).

Esta opinión destaca el escaso desarrollo del personaje de la secretaria Traudl Junge, tanto en su nivel biográfico como dramático, suficiente para asumir la conducción del relato y establecer así un rol que debía ser preponderante. De la misma opinión es Julio Rodríguez Chico, crítico de *labutaca.com*:

La película comienza y termina con un testimonio de la verdadera secretaria Traudl Junge, en que declara como injustificable el apoyo dado a Hitler, a pesar de su juventud. Quizá allí esté la mayor incoherencia del guión, pues ese inserto documental contradice la visión aportada por la actriz que la interpreta, y *bajo cuya ingenua y emotiva mirada asistimos en muchos momentos a un relato de la historia de tono distinto...* (Rodríguez C., 2005).

El comentario de Rodríguez C. pone otro elemento sobre el tapete: la sensación de estar asistiendo a una película con más de un tema: uno que intenta

exponer la tragedia alemana y otro que aspira a enfocarse en la trayectoria de Traudl Junge en el Búnker berlinés.

A propósito, el crítico William Munny de *precriticas.com*, sugiere que la película realmente no es “sobre” Traudl, sino que ella es una especie de artificio para llegar al personaje aglutinante del interés general y su problema: Hitler y el Estado Mayor:

... Si la línea de la historia es la señorita mecanógrafa, no me cuentes tanto dime y dírete de generales, y al grano de la historia de la señorita; *me hace pensar que (Traudl Junge) está colocada como excusa para centrarse en lo que gasta más minutos y silencios gritados...* (Munny, 2005).

Esta crítica aborda de lleno el problema de la trama: ¿cuál es el punto de vista de la historia? La conducción inicial de la secretaria se diluye en favor de Hitler, desplazando en esa medida el rol focalizador del filme; Alberto Alcázar, de *elcriticon.com*, comenta:

... Por citar algún defecto, apuntar la falta de uniformidad en el relato de los hechos, causada por estructurarse el guión en dos fuentes. En el prólogo, Traudl Junge nos coge de la mano para adentrarnos en la historia y, de hecho, es ella misma la que protagoniza el epílogo. *No obstante, en muchos de los pasajes el punto de vista de Junge desaparece, por su obvia ausencia de los acontecimientos...* (Alcázar, 2005).

Este comentario descarta la interpretación del personaje de Traudl como un “testigo”, pues el filme la deja fuera de los acontecimientos y decisiones importantes para resolver el conflicto global; lo contrario que ocurre con el personaje de Adolf Hitler, quien siempre está donde se toman las decisiones y se definen los rumbos del relato.

De opinión similar es Rodríguez Chico: “El caso es que el punto de vista de la narración de los hechos va cambiando según las fuentes tomadas, y *la película pierde cierta unidad interna, al menos en cuanto al mensaje pretendido*” (Rodríguez C., 2005). Según esto, el inicio del filme propone un tipo de película

(una historia personal) y el desarrollo deja entrever otro, lo cual puede confundir al Espectador en cuanto a qué está queriendo decir el autor.

Según las críticas antes señaladas, *El hundimiento* tiene un problema en la definición de su rol estelar, ya que propone inicialmente a un “personaje central” encargado del punto de vista, quien luego parece quebrantarse. A esto se refiere el artículo de Wim Wenders sobre el filme de Hirschbiegel; allí, el director alemán es rotundo:

En *La caída* [o *El hundimiento*], muchas cosas se muestran según su punto de vista. El punto de vista de una joven persona inocente, precisamente liberada después de la guerra en Núremberg por esta misma razón. No hay nada que decir a esto. Pero en la última frase, pronunciada por la verdadera señora Junge, ya adulta, la película toma alguna distancia en relación con esta visión ingenua porque “ser joven no es una excusa para no haber comprendido ciertas cosas”. La señora Junge llega a decir: “*Me cuesta mucho perdonarme*”. *¿La película comparte esta toma de conciencia y comunica este cambio de estado del espíritu? Una cosa es segura, ese relato [la película] es el de la joven e ingenua Traudl, las reflexiones de la vieja señora Junge son dejadas para el fin, en toda su brevedad. Y ahí mismo no habría nada que decir si La caída fuera la película de “su historia”. Pero, justamente, no lo es...* (Wenders, 2005).

Lo expuesto por Wenders vuelve sobre la cuestión del desarrollo temático y argumental de ese personaje. El director alemán sugiere que Traudl no “se explica” como personaje porque la película no es “sobre” ella, y por lo tanto, su progresión individual (motivaciones, deseos, determinaciones, etc.) no cuenta con la atención anunciada por el inicio del filme.

### **La presente investigación**

Después de constatar las dificultades que ha tenido el Espectador para comprender ciertas circunstancias de *El hundimiento* relativas al establecimiento de su personaje central, es momento de explicar cuál es el propósito del trabajo que se está introduciendo.

Esta investigación no va a partir de la pregunta retórica “quién es el *personaje principal* de *El hundimiento*”, porque una vez vista la película, queda claro que es Adolf Hitler; en cambio, sí se plantea saber por qué es él y no Traudl Junge, tal como se había anunciado tanto en el marketing de la película como en su prólogo y secuencia inicial. De allí, otra interrogante interesa mucho: ¿Por qué se prefigura la película como la historia personal entre Traudl y Hitler si, en realidad, la historia se encamina hacia cuestiones de otra índole?

Para intentar aclarar lo anterior, esta investigación utilizará la teoría de *Dramatica*, creada hace unos quince años por los estadounidenses Melanie Phillips y Chris Huntley para la escritura y análisis de guiones y películas. La elección de esta herramienta se basa en dos razones concretas; la primera es que *Dramatica* contempla con especial atención la figura del *personaje principal* (*main character*) como el foco y la clave del argumento. La segunda razón se basa en que esa condición del *personaje principal* se sustenta en su relación dinámica y paradigmática con el tema y la trama de la película; el *personaje principal* (como se verá en el Capítulo siguiente) no es un factor aislado e independiente dentro de la película, aunque posea funciones particulares y características que lo hagan único en su clase.

En síntesis, esta investigación se propone demostrar, mediante *Dramatica*, por qué el personaje de Adolf Hitler es el *principal* en *El hundimiento* y no lo es Traudl Junge cuando así se le prefiguraba respecto al tema y la trama del filme. De esta manera, la investigación se hace pertinente porque intenta indagar sobre el probable equívoco conceptual y argumental de esta película, demostrando a través del análisis de *Dramatica*, dónde se encontraría el error.

# CAPÍTULO 1

## LA TEORÍA DE *DRAMATICA*

### 1. Fundamentos

*Dramatica* es una teoría del relato útil tanto para escritores y analistas. Su formulación viene precedida de la práctica, del ensayo y el error, pues sus creadores, Melanie Anne Phillips y Chris Huntley la empezaron a crear después de escribir un guión cuya realización resultó un fracaso comercial. Transcurrido un tiempo, y después de haber analizados todos los aspectos de una historia, en 1981 lograron formular a un *corpus teórico* concreto que comprendía el relato como una experiencia humana física y sobre todo mental, que incluye todos los aspectos de la vida (De Pedro, 2005, p. 1).

*Dramatica* no es simplemente un manual para escribir guiones; es un sistema respaldado por los últimos hallazgos de la neurología que propone estructurar una historia mediante el proceso mental para resolver problemas, esto es, contemplar todos los ángulos y perspectivas de una situación conflictiva. A esto, *Dramatica* le llama *Storymind* o *Historia Mental*:

Dramatica is built on the concept that the structure and dynamics of a story are not random, but represent an analogy to a single human mind dealing with a problem. We call this concept the Story Mind [...]. It's as if the audience's experience of a complete story were like looking inside of someone's head (VV.AA. 2001, p. 71).<sup>3</sup>

*Dramatica* es un sistema teórico-práctico, y esto obliga a utilizarlo en exclusiva, sin echar mano de otras teorías o métodos, lo cual devendría en una

---

<sup>3</sup> Traducción al castellano: “*Dramatica* se basa en el concepto de que la estructura y las dinámicas de una historia no son casuales, sino que representan la analogía de una mente humana tratando un problema. A este concepto le llamamos Historia Mental [...]. Es como si un público experimentara una historia completa dentro de la mente de alguien.”

alteración del proceso mental o *Story Mind*, según su nombre en inglés. A propósito, tanto Huntley como Phillips afirman insistentemente que *Dramatica* no parte de ningún método o teoría preexistente, aunque ha revisado otros paradigmas del argumento. En todo caso, “*Dramatica* [...] is a theory of story - not a theory of screenplay. All of the dramatic concepts presented here are equally applicable to any medium of story expression” (VV.AA., 2001, p. 19).<sup>4</sup>

Los autores de *Dramatica* han estudiado las teorías de otros autores especializados en la creación y análisis de historias y personajes; entre los contemplados se encuentran Syd, Michael Hauge, Robert McKee, Linda Seger, John Truby y Christopher Vogler. Huntley explica el resultado general de esta revisión afirmando que “the non-*Dramatica* paradigms are more similar than not even though their specifics differ. *Dramatica* shares some common ground with them but is different in approach and perspective” (Huntley, 2007).<sup>5</sup>

Entre las diferencias que se pueden hallar, *Dramatica* enfoca la historia desde el punto de vista de un autor objetivo, proporcionando una visión íntegra del funcionamiento interno del relato, mientras que “the other paradigms look at story from the audience's standpoint. They give authors insight into how audiences might interpret a story” (Huntley, 2007).<sup>6</sup>

*Dramatica* propone cuatro trayectorias que representan el enfoque de un problema desde todos los ángulos; así,

the Overall Story Throughline describes the “Big Picture” perspective and shows the objective, “They” world view. The Main Character Throughline

---

<sup>4</sup> Traducción al castellano: “*Dramatica* [...] es una teoría de la historia –no una teoría del guión. Todos los conceptos dramáticos presentados aquí son igualmente aplicables a cualquier medio que exprese un relato.”

<sup>5</sup> Traducción al castellano: “Los paradigmas fuera de *Dramatica* poseen más similitudes que diferencias con ésta, pero tienen sus variaciones específicas. *Dramatica* comparte algún terreno común con ellos pero es diferente en el acercamiento y la perspectiva.”

<sup>6</sup> Traducción al castellano: “Los otros paradigmas miran la historia desde el punto de vista de la audiencia. Ello le proporciona al autor la profundización en cuanto a cómo las audiencias pueden interpretar una historia.”

describes the personal, “You are there,” perspective and reveals the first person, “I,” world view. The Impact Character Throughline describes the influential, alternative, “You,” perspective to that of the Main Character. The Main Character vs. Impact Character Throughline describes the passionate, “We,” perspective of the key relationship in the story (Huntley, 2007).<sup>7</sup>

Mientras, los otros paradigmas sólo contemplan una o dos trayectorias, que suelen variar entre la historia global y el desarrollo del protagonista. *Dramatica* resulta más específica en este aspecto (Huntley, 2007).

Por otra parte, *Dramatica* separa las funciones de *personaje principal*<sup>8</sup> y protagonista: el P.P. busca alcanzar la meta de su trayectoria personal, permitiendo combinaciones que diferencian sus funciones con las del protagonista. Ambos pueden ser dos personajes distintos. En cambio, los otros paradigmas “combines functions of the protagonist and Main Character in to a single character called the Protagonist, the Main Character, or the Hero” (Huntley, 2007).<sup>9</sup>

Siguiendo con el P.P., *Dramatica* posibilita que éstos crezcan como personajes, más allá de que cambien su posición o sigan firmes frente a un problema. Los otros paradigmas, en cambio, asumen que el crecimiento del P.P. es necesario sólo para llegar al cambio de punto de vista (Huntley, 2007).

Las anteriores son solamente algunas de las diferencias esgrimidas por uno de los autores de *Dramatica* en relación a propuestas precedentes; por todo lo anterior, Huntley finalmente comenta:

As tools to understand and develop stories, each of these paradigms has its own relative strengths and weaknesses. *Dramatica* seems to cover more story

---

<sup>7</sup> Traducción al castellano: “La trayectoria de la historia global describe la perspectiva de la ‘Gran Imagen’ y muestra la visión del mundo objetiva, la de ‘Ellos’. La trayectoria del Carácter Principal describe la perspectiva personal del ‘Tú estás allí’, y revela la visión del mundo de la primera persona, la del ‘Yo’. La trayectoria del Carácter Impactante describe la influencia alternativa de la perspectiva del ‘Tú’ hacia el Personaje Principal. La trayectoria del encuentro entre El Personaje Principal y el Impactante describe la apasionada perspectiva de la relación clave en la historia, la del ‘Nosotros’”.

<sup>8</sup> En adelante, indistintamente, *personaje principal* o P.P.

<sup>9</sup> Traducción castellano: “Combina funciones del protagonista y el Personaje Principal en un mismo personaje llamado Protagonista, personaje principal o Héroe.”

territory and provide a clearer insight into a story's inner workings; it also appears complex and filled with specialized vocabulary. The non-Dramatica paradigms range in complexity and depth. They use more conversational terminology and feel more accessible. I believe that no single story paradigm holds all the answers (Huntley, 2007).<sup>10</sup>

*Dramatica* divide su teoría en dos grandes bloques. El primero se denomina *Los elementos de la estructura (The elements of the Structure)*, que contiene lo relativo a los *personajes (characters)*, *tema (theme)*, *trama (plot)* y *género (genre)* de la historia; el segundo bloque se llama *El arte de contar la historia (The art of storytelling)*, y es relativo a la *Formación (storyforming)*, *Codificación (storyencoding)* y *Armado (storyweaving)* y *Recepción (story reception)* de la historia<sup>11</sup>.

## 2. La noción de *inequidad*

La activación del mecanismo dramático debe partir de un problema; sin éste, es imposible que exista una historia, pues no habría nada que “contar”: todo estaría en orden. En un *cosmos* ordenado reina la paz y la armonía, pero cuando un factor del orden se ve alterado, sobreviene el desbalance que da paso a la crisis. Frente a esa situación, todos los personajes toman una posición particular y emprenden actividades en ese sentido, según sus motivaciones, objetivos, deseos, ambiciones

---

<sup>10</sup> Traducción al castellano: “Como herramientas para entender y desarrollar historias, cada uno de estos paradigmas tiene sus propias fuerzas y debilidades relativas. *Dramatica* parece cubrir más territorio de la historia y proporcionar una penetración más clara en los funcionamientos internos de una historia; también se presenta complejo y lleno de vocabulario especializado. Los paradigmas ajenos a *Dramatica* se extienden en complejidad y profundidad. Utilizan una terminología más conversacional y se sienten más accesibles. Creo que ningún paradigma de la historia da todas las respuestas.”

<sup>11</sup> Como se ha explicado hasta ahora, *Dramatica* es una teoría amplia y específica por su utilidad en la doble función creación-análisis. Por ello, el presente trabajo sólo utilizará los elementos teóricos de *Dramatica* necesarios para resolver el planteamiento del problema formulado en la Introducción, considerando que algunos aspectos de la teoría son más pertinentes para la escritura, y otros, para el análisis. No obstante, los fundamentos generales de *Dramatica* son expuestos con atención en el presente Capítulo.

o estado mental. En todo caso, el surgimiento del factor discordante provoca una actividad en el individuo:

En el comienzo todas las historias están balanceadas [...] De pronto surge algo que hace que pierda el equilibrio [...] Y empieza un proceso en el que se trata de recuperar el equilibrio inicial. Esperamos que al final de la película se arreglen las cosas [...] Estas conclusiones los llevaron (a los autores de *Dramatica*) a definir una historia como un proceso mental, que es similar al proceso que sigue la mente humana para resolver sus problemas (De Pedro, 2005, p. 6).

A ese factor que ocasiona desbalance en un *cosmos* antes ordenado y, a toda la situación de ello derivada, se le denomina *inequidad*. Resolverla o no será la fuerza que movilice a los personajes dentro de la historia: “la inequidad es siempre una relación [...] entre nuestra mente y lo que nos rodea, lo que está dentro y lo que está afuera” (De Pedro, 2006, p. 10). Posterior al reconocimiento de la *inequidad* por parte de los personajes, éstos deben decidir entre adaptarse a la situación o transformarla; si deciden lo segundo, han de escoger entre cambiarse a sí mismos o su entorno. Aquí es donde la *inequidad* pasa a convertirse en *problema*, y se inicia el proceso de solucionar (Ibid. p. 11):

Cuando la mente trata de resolver una inequidad, pone sobre la mesa las consideraciones a favor y en contra. Inicia una argumentación sobre el valor de unas y de otras. El resultado de ésta lleva a la mente a tomar decisiones, a encontrar significados. Si se deja sin considerar algún aspecto o argumento importante, la historia tendrá agujeros, debilidades, fallas inconsistencies (De Pedro, 2005, p. 12).

### **3. Las cuatro trayectorias de la historia**

*Dramatica* parte de la noción de *historia mental* (*story Mind*) que es el desarrollo diagramado de perspectivas que enfoquen el problema central de la historia desde todos los ángulos posibles, tal como la mente humana suele actuar. Cuando el relato tiene estas perspectivas, la audiencia puede comprender el

problema desde todos sus focos conflictivos; así, la película no tendrá inconsistencias. Los tres elementos que componen un *story Mind* son los personajes, el diagrama de las diferentes trayectorias y el tema de la historia (VV.AA., 2001, pp. 20-21).

Para *Dramatica*, es esencial la noción *punto de vista*, el cual siempre está ligado a la pregunta ¿quién narra? Aunque este planteamiento se encuentra en todas las teorías sobre la historia, la innovación de *Dramatica* está en que contempla cuatro puntos de vista narrativos paralelos y entrelazados, los cuales enfocan el problema desde posiciones alternas y lo consideran en todas sus proporciones e implicaciones (De Pedro, 2005, p. 15).

Los puntos de vista planteados por *Dramatica* tienen que ver con la relación sujeto-objeto y sus niveles de implicación. Así, hay un punto de vista de *Ellos*, el más objetivo, general y desapasionado; el punto de vista del *Yo*, el enfoque más personal y directo del problema; el punto de vista del *Tú*, posición que se coloca frente a la personal e interfiere con ella; el punto de vista del *Nosotros*, la más subjetiva y que resulta del impacto entre la posición más personal y la que le enfrenta (De Pedro, 2005, pp. 15-16). Partiendo de lo anterior, se explican las cuatro *trayectorias* de la historia.

La primera *trayectoria* de la historia es la *global (overall story throughline)*, y representa a la *historia objetiva*, la posición del *Ellos*. Consiste en una mirada general y desapasionada del problema de la historia. Es la visión objetiva de todos los personajes, sus roles y el lugar que ocupan dentro del problema central. Con la *trayectoria global* se aprecia panorámicamente el enfrentamiento entre las fuerzas conflictivas de la historia (VV.AA., 2001, p. 21).

La segunda *trayectoria* es la del *personaje principal (main character throughline)*, la posición del *Yo*. Este personaje es de una gran importancia para *Dramatica*, y su trayectoria dentro de la historia recorre a ésta desde dentro, encontrándose con las estrategias, alianzas y conflictos más pequeños. En otras palabras, esta *trayectoria* hace que la audiencia experimente la intrahistoria a

través del P.P., quien puede tener cualquier rol en ella, y no necesariamente el protagonismo (VV.AA., 2001, p. 22).

La tercera *trayectoria* es la del *personaje impactante* (*impact character throughline*), la posición del *Tú*, la cual describe el recorrido del personaje encargado de poner a prueba la firmeza, la fe y los valores del P.P. El *personaje impactante* debe “tentar” con sus acciones y mentalidad al *personaje principal*, convirtiéndose en una visión alternativa del conflicto subjetivo de la historia (VV.AA., 2001, p. 22).

La cuarta *trayectoria* es la del encuentro entre el *personaje principal* y el *impactante*, también llamada *historia subjetiva* (*main character vs. impact character throughline* o *subjective story*), la cual describe la relación dramática entre ambos caracteres (posición del *Nosotros*): el P.P. desea imponer sus criterios y valores, mientras que el *impactante* actuará intentando cambiarlos o trastocarlos; de esta forma se genera una trayectoria de enfrentamiento que llegará hasta el corazón mismo del problema central de la historia. Ésta es quizás la trayectoria más subjetiva de toda la historia (VV.AA., 2001, pp. 22-23).

Cuando la historia que se presenta o se cuenta posee los cuatro puntos de vista que se acaban de exponer, *Dramatica* lo llama *historia de argumento completo* (*Grand Argument Story*); eso implica que la película “tiene todas las caras, la emocional, la racional, la inmediatez, la experiencia...” (De Pedro, 2005, p. 21).

#### **4. Personajes**

Los personajes son los encargados de representar las situaciones y emociones humanas dentro de las historias. Cualquier personaje de un argumento, aunque se trate de animales, seres mitológicos o extraterrestres, van a manifestar sentimientos y actitudes humanos frente a un conflicto. “Gracias a los personajes los espectadores pueden percibir la historia de una manera emocional porque se

identifican con ellos y también de una manera racional, ya que los pueden juzgar desde fuera” (De Pedro, 2005, p. 12).

*Dramatica* profundiza en la formación de la personalidad en los personajes de una historia; para ello, distingue cuatro componentes básicos: *motivación* (*motivation*), *objetivo* (*objective*), *metodología* (*methodology*) y *evaluación* (*evaluation*).

La *motivación* se define como las razones y sentimientos, internos e inherentes al personaje, que impulsan a éste hacia un objetivo; son de naturaleza íntima y están matizados por los rasgos de la personalidad y la experiencia (De Pedro, 2005, p. 25).

Los *objetivos* son las metas (más o menos concretas, según la personalidad) que el personaje se plantea para satisfacer sus motivaciones y deseos. “Los objetivos le dan al personaje la dirección hacia donde moverse” (De Pedro, 2005, p. 26).

La *metodología* se refiere a los pasos que sigue un personaje para obtener los objetivos que se ha planteado según sus motivaciones. Específicamente se enfoca en “cómo hace las cosas, cuál es su estilo, sus habilidades, cómo enfrenta las situaciones, qué limitaciones tiene” (De Pedro, 2005, p. 26).

La *evaluación* se conforma de los criterios que posee el personaje para emplear una metodología útil en la consecución de sus objetivos. Indican la manera de pensar, valores, principios e ideas del personaje (De Pedro, 2005, p. 26).

*Dramatica* distingue dos grandes tipos de personajes: los de la *trayectoria global* (*historia subjetiva*) y los de la *subjetiva*. “Overall Story Characters represents dramatics functions; Subjective characters represents points of view” (VV.AA. 2001, p. 27)<sup>12\*13</sup>. Dentro de los personajes de la *historia global*,

---

<sup>12</sup> Traducción al castellano: “Los personajes de la historia global representan funciones dramáticas; los personajes subjetivos representan puntos de vista.”

<sup>13</sup> Para la presente investigación, resultan especialmente interesantes los *personajes subjetivos* (*personaje principal e impactante*); por ello, se explicarán los *personajes objetivos* brevemente, y

*Dramatica* describe dos clases diferentes de personajes, definidos por sus roles dentro de la historia: *arquetipos* y *complejos*.

#### **4.1 Personajes objetivos**

##### ***Arquetipos (archetypes)***

Los personajes arquetipales son los más básicos. Su configuración, tanto interna como externa, es la más fácil de reconocer, debido a que cumplen roles dramáticos elementales dentro del argumento. Un autor puede utilizarlos “for a variety of reasons –because of limited storytelling time or space, to emphasize other aspects of story such as Plot or Theme, to play on audience familiarity, etc.” (VV.AA., 2001, p. 28)<sup>14</sup>.

Los arquetipos contemplados por *Dramatica* son ocho, y se establecen en pares opuestos:

*Protagonista (protagonist)*. *Persigue* unos objetivos y argumenta las *razones* para ello. Es cargado de aglutinar e impulsar esfuerzos para la obtención del objetivo final dentro de la historia. Generalmente goza del favor de la audiencia.

*Antagonista (antagonist)*. *Impide* que el protagonista logre sus objetivos e intenta hacerlo reconsiderar. Trata de impedir que el protagonista logre sus objetivos. Intenta frenar los esfuerzos y el avance de la historia.

---

se profundizará en los *subjetivos*. Para una información detallada de todo lo relacionado con los personajes, revisar el título *Character* perteneciente a *Section I: The Elements of Structure* en el libro de *Dramatica*, así como el Capítulo II del trabajo de Manuel de Pedro, ambos citados en la Lista de referencias.

<sup>14</sup> Traducción al castellano: “por una variedad de razones –por límites de espacio o tiempo en la historia, para enfatizar otros aspectos de la historia tales como la trama o el tema, para generar familiaridad en la audiencia, etc.”

*Racional (reason)*. Tiene *control* de sí mismo y de los demás e internamente se guía por la *lógica*. Es equilibrado, organizado y eficaz. Tiene ideas firmes.

*Emotivo (emotion)*. Tiende al descontrol de sus reacciones y se guía por sus sentimientos. Tiende a la pasión, es voluble.

*Creyente (faith)*. Funge como *soprote* del *protagonista* y le profesa una *fe* incondicional.

*Escéptico (skeptic)*. Hace oposición a lo objetivos del *protagonista* y duda de las motivaciones de éste. Trata de no involucrarse demasiado en la dinámica de la historia.

*Guardián (helper)*. Ayuda al *protagonista* a lograr sus objetivos y le sirve de consciencia a sus propósitos. Es el encargado de encarrilar la evolución del *protagonista* cuando éste sufre algún revés o duda.

*Contagonista (contagonist)*. Trata de estorbar los planes del *protagonista* y tentarlo para que tome otras resoluciones. No se opone directamente a los objetivos del *protagonista*, sino que se preocupa por sus propios intereses y eso le lleva a entorpecer la dirección de aquél (De Pedro, 2005, pp. 27-32).

Los personajes “arquetipos agrupan funciones dramáticas similares y compatibles. Puede haber dificultades entre ellas pero nunca están enfrentadas” (De Pedro, 2005, p. 32).

### ***Complejos (complex)***

A diferencia de los *arquetipos*, los *complejos* poseen conductas y actitudes que generan contradicción e inestabilidad. Son personajes que combinan cualidades no siempre compatibles, que no siguen una linealidad psicológica ni un comportamiento uniforme a lo largo de toda la historia. Todas las historias pueden

combinar personajes *arquetipos* y *complejos*; eso depende de las intenciones del autor; sin embargo, es importante que las cualidades fijas de los *arquetipos* puedan “encajar” argumentalmente con las de los *complejos* y, sobre todo, que el personaje *complejo* pueda justificar su “complejidad” mediante el desarrollo y evolución de sus características individuales (VV.AA. 2001, p. 33).

#### **4.2 Personajes *subjetivos*. El *personaje principal* (*main character*)**

La razón fundamental para utilizar la teoría de *Dramatica* en la presente investigación es que define dos perspectivas “maestras” de la historia: *objetiva* y *subjetiva*; dentro de esta última, *Dramatica* le concede alta prioridad al rol de *personaje principal*, considerándolo el personaje más determinante dentro de una historia. Dicho personaje debe poseer una serie de cualidades y funciones que lo conviertan en pieza clave para el engranaje del guión. Los personajes de la historia subjetiva (*principal* e *impactante*) también se encuentran en la *historia global*, donde cumplen funciones generales dentro del argumento; puede decirse, por tanto, que existe “una relación personal dentro de una historia global” (De Pedro, 2005, p. 33).

El P.P. es único dentro de la historia, porque acomete el proceso mental para solucionar la *inequidad*, y sólo se puede tener “una mente” a la vez:

There is only one Main Character in a story. Why is this? Because each complete story is a model of the Story Mind which reflects our own minds, and in our minds we can only be one person at a time. At any given moment, we have a position in our own thoughts. Our state of mind in regard to a particular problem reflects the biases of the position on which we stand. If a story is to fully involve an audience, it must reflect this point of view (VV.AA., 2001, p. 71).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Traducción al castellano: “Sólo hay un personaje principal en una historia. ¿Por qué? Porque cada historia completa es un modelo de la historia mental la cual refleja nuestra propia mente, y en nuestra mente sólo se puede ser una sola persona a la vez. En cualquier momento dado, tenemos una posición en nuestros propios pensamientos. Nuestro estado mental respecto a un problema

Así, el P.P. encarna más que ningún otro personaje el principio de *Dramatica* referente a que un relato es la analogía de la mente humana tratando de resolver un problema o *inequidad*. El P.P. representa la manera correcta o incorrecta de solucionar el problema porque debe decidir entre buscar soluciones según su forma de pensar y los recursos derivados de ésta o, por el contrario, optar por un cambio de pensamiento y conducta; en ambos casos, sólo la experiencia frente al problema le permitirá evaluar sus necesidades y posibilidades (De Pedro, 2005, p. 34). No obstante, cuando la situación del contexto cambia para el P.P. producto de la *inequidad*, su elección del camino a seguir se hace más difícil: podría ser que su manera de resolver los problemas ya no se avenga bien al momento presente (Ib. p. 35). Entonces el personaje decide buscar soluciones o no hacerlo justificándose; “surge entonces una pregunta: ¿debe cambiar el personaje principal para conformarse con la nueva situación o debe permanecer con firmeza donde está hasta que las cosas vuelvan a donde estaba anteriormente?” (Ib. p. 36).

La función esencial de *personaje impactante* es hacer cambiar al P.P. su determinación inicial enfrentándolo y “convenciéndolo” que es necesario buscar soluciones alternativas a la *inequidad*. En ese momento, el P.P. contrapone la evidencia del presente con su experiencia personal, es decir, sopesa si puede o debe buscar la solución al problema con lo que él sabe de antemano o tiene que explorar nuevas posibles soluciones:

The Obstacle Character has spent the entire story trying to sell the Main Character on the idea that change is good, and in fact, pointing out exactly how the Main Character ought to change. The clock is ticking, options are running out. If the Main Character doesn't choose on way or the other, then failure is certain. But which way to go? There's no clear cut answer from the Main Character's perspective (VV.AA., 2001, p. 72).<sup>16</sup>

---

particular refleja diagonales de la posición en la cual nos encontramos. Si una historia envuelve completamente a una audiencia, ello debe reflejar este punto de vista.”

<sup>16</sup> Traducción al castellano: “El personaje obstáculo ha pasado toda la historia tratando de venderle al personaje principal la idea de que cambiar es bueno, y de hecho, precisándole exactamente cómo debe hacerlo. El reloj está corriendo, las opciones se esfuman. Si el personaje principal no se

Si el P.P. escoge una ruta de soluciones “sugerida” por el *personaje impactante* y el resultado es negativo o, si manteniéndose firme en sus ideas, la *inequidad* se impone, siempre tendrá a mano el recurso de la justificación. Éste es un mecanismo por el cual el P.P. “declara” que la solución de la *inequidad* se encuentra fuera de su alcance, generalmente por culpa de factores o personajes que conspiran en su contra. Así, el P.P. se resigna a la situación adversa, pero acusando a otros personajes para así “justificar” su fracaso en el logro de sus objetivos (De Pedro, 2005, p. 35). Para que este proceso se lleve a cabo, es necesario conocer la historia completa del personaje, lo cual se denomina *backstory*; ello permite saber las peculiaridades e intimidades humanas del P.P. y las motivaciones que tiene para afrontar la *inequidad* de una manera determinada.<sup>17</sup>

Luego de que el P.P. haya elegido un camino para tratar de resolver la *inequidad*, el resultado puede resumirse de cuatro maneras distintas:

-*Éxito para la historia y éxito para el P.P.*: La historia se resuelve satisfactoriamente gracias a que el P.P. ha acertado con la solución de la *inequidad*.

-*Éxito para la historia y fracaso para el P.P.*: La historia se resuelve satisfactoriamente a pesar de que el P.P. ha elegido mal la solución o ha fracasado al implementarla.

-*Fracaso para la historia y fracaso para el P.P.*: La historia fracasa porque el P.P. ha elegido mal la solución a la *inequidad* o ha fallado al implementarla.

-*Fracaso para la historia y éxito para el P.P.*: La historia fracasa debido a que la solución empleada por el P.P. le satisface a él y sólo resuelve sus motivaciones y objetivos personales.

---

decide por una opción u otra, su caída es segura. ¿Pero qué camino seguir? No hay una respuesta del todo clara desde la perspectiva del personaje principal.”

<sup>17</sup> En el Capítulo 2, se ha decidido formular un *backstory* de cada trayectoria, además de la correspondiente al P.P. La razón se basa en que de esta manera, la comprensión del problema en el filme *El hundimiento* se profundiza desde cada ángulo posible.

### 4.3 Propósito y función del *personaje principal*

Tres son los propósitos básicos del P.P.: crecer como personaje, definir la *inequidad* esencial del argumento (toma de decisiones) mediante la posesión del *elemento crucial* de la historia y representar la posición del espectador (punto de vista) y (De Pedro, 2005, p. 34).

El *elemento crucial*, según lo define *Dramatica*,

... will be an item which is at the Heart of a story from both the Overall Story and Subjective points of view. How this happens depends greatly of the Main Character. The Crucial Element is the connection between the Main Character and the Overall Story and makes the Main Character especial enough to be “Main.” This issue at the heart of the Main Character is thematically the same issue which is at the heart of the Overall Story (VV.AA., 2001, p. 76).<sup>18</sup>

Esto determina la estrecha relación que debe existir entre el P.P. y la *historia global*; el P.P. es el poseedor de la clave que “soluciona” tanto su conflicto personal como el de toda la película; ello obliga a que el tema de fondo sea el mismo a nivel general como particular, pues el *elemento crucial* decide tanto el destino del P.P. como del resto de personajes y del argumento general.<sup>19</sup>

El *elemento crucial* revela la importancia que tiene el crecimiento del P.P. para el destino de la *trayectoria global*. Así, “el *personaje principal* precipita el resultado de la historia bien liberándose de algo indeseable o bien consiguiendo

---

<sup>18</sup> Traducción al castellano: “... será un postulado que esté en el corazón de una historia formada entre la historia global y la de puntos de vista subjetivos. Cómo sucede esto depende enormemente del Carácter Principal. El Elemento Crucial es la conexión entre el Carácter Principal y la Historia Global y prepara al Personaje principal para ser “Principal”. Esta cuestión en el corazón del Personaje Principal es temáticamente la misma que está en el corazón de la Historia Global.”

<sup>19</sup> Es bueno aclarar que el término “solucionar” o “resolver” no debe entenderse, necesariamente, como una acción providencial, salvadora o positiva del P.P.; éste puede perder, hundirse o fracasar por sus acciones y en ese sentido, dependiendo del tipo de película y de P.P., la película funcionaría igual. Lo importante es que son las acciones del P.P. las que definen el argumento de la historia, en la dirección que sea.

algo necesario; cambiando o permaneciendo firme en sus creencias” (De Pedro, 2005, p. 130). Lo anterior ocasiona una reacción de la historia general frente a la *inequidad*, por un lado, y a la solución del P.P. por otro, y ella irá en el sentido de las cuatro posibles resultados comentados anteriormente. Según como el P.P. resuelve su problema personal, de esa manera dilucidará la clave del problema objetivo, pues éste surge del mismo *elemento*: un factor común capaz de explicar y solucionar la trayectoria del P.P. y la *trayectoria global*.

Para que un P.P. pueda justificar las decisiones o soluciones elegidas como vía hacia la solución de la *inequidad*, es necesario que exprese cuatro condiciones personales a las cuales *Dramatica* denomina *dinámicas del personaje* (*character dynamics*): *resolución* (*resolution*), *crecimiento* (*growth*), *método* (*approach*) y *recurso predominante* (*mental sex*). Esto se debe a que

The Subjective Characters are best described by the forces that drive them, rather than by the characteristics they contain. These forces are most clearly seen (and therefore best determined) in reference to the Main Character. There are four Dynamics that determine the nature of the Main Character's problem-solving efforts. The four Character Dynamics specify the shape of the Main Character's growth. (VV.AA., 2001, p. 155).<sup>20</sup>

La *resolución* define si el P.P. se mantiene fiel a las convicciones y métodos que ya conoce (firme) o decide cambiar (cambiante). El P.P. puede determinar que sus valores e ideas son los idóneos para resolver la *inequidad* o que, simplemente, los demás están equivocados, tenderá a mantenerse firme. Por el contrario, si el P.P. determina la ineffectividad de sus recursos para la resolución del conflicto, entonces puede optar por el cambio (De Pedro, 2005, pp. 38-39).

El *crecimiento* es muy importante, pues evidencia la evolución del P.P. a lo largo de la historia, y tiene relación con la utilidad de su experiencia humana para

---

<sup>20</sup> Traducción al castellano: “Los personajes subjetivos son mejor descritos por las fuerzas que los guían, que por las características que poseen. Estas fuerzas son mejor apreciadas (y por ello mejor determinadas) en referencia al personaje principal. Existen cuatro Dinámicas que determinan la naturaleza de los esfuerzos del personaje principal por solucionar su problema. Las cuatro Dinámicas del personaje especifica la manera en que el personaje principal crece.”

la resolución de la *inequidad*. El crecimiento no está determinado necesariamente por el tipo de resolución, pues un P.P. que permanece firme crecerá igualmente; la clave está en lo que se hace o se deja de hacer: si el P.P. está firme pero deja de hacer algo que le perjudicaba, entonces crecerá; por el contrario, si cambia pero mantiene algo que le resulta beneficioso, igual se produce el crecimiento. “No importa si el personaje es cambiante o firme. Siempre se verá en la obligación de dejar de hacer algo (*stop*) o comenzar a hacer algo (*Start*)” (De Pedro, 2005, pp. 39-40).

La *metodología* se refiere principalmente a la forma específica en la cual el P.P. intenta alcanzar sus objetivos. Si se decanta por realizar una serie de acciones físicas, entonces sería un *hacedor* (*doer*); si por el contrario, el P.P. está más interesado en lograr cambios de su personalidad porque piensa que así podría llegar a resolver la *inequidad*, entonces se preocupa por *ser* (*be-er*). Es posible una combinación de ambas posibilidades: un P.P. necesita cambiar internamente su manera de *ser* para llevar a cabo acciones destinadas a resolver el problema, o un P.P. tiene como objetivo *llegar a ser* (*convertirse*), y para ello debe acometer diferentes acciones. Todo depende de lo que busca el P.P.

El *recurso predominante* se relaciona con el tipo de mentalidad, masculina o femenina (*mental sex*), a la cual se adscribe el P.P. Una forma de pensar masculina tiende a la linealidad: fijarse un objetivo, determinar unos pasos y ejecutar; es una relación causal *hacer-obtener*. La mentalidad femenina se fija más en los detalles particulares, y menos en los objetivos y sus pasos necesarios; a través de pequeños cambios de rumbo, se operan transformaciones en la situación, sobre todo en el ámbito de las percepciones y los sentimientos. El personaje masculino es, por naturaleza, pragmático, mientras el femenino es emotivo; esto es importante porque a tenor de lo propuesto por *Dramatica*, el tipo de mentalidad con el cual se razona ante un problema determina, en gran medida, las estrategias y recursos a ser empleados en su solución (De Pedro, 2005, p. 41-43).

Al considerar lo anterior, se debe agregar que la situación conflictiva que se establece en el argumento ha de “retar” al P.P., pues lo obliga a situarse y

desarrollarse de cierta manera para tomar las decisiones conducentes a la resolución del problema general (*objetivo*) y particular (*subjetivo*): “The purpose of a Grand Argument Story is to determine if the Main Character is looking at the problem from the right place, or if he should change his bias and adopt another point of view instead” (VV.AA. 2001, p. 71)<sup>21</sup>. De esta manera, el P.P. está “comprometido” a contemplar las posibilidades y a adoptar las medidas necesarias a fin de ir solucionando los conflictos presentados; el éxito o fracaso de las mismas determina el rumbo de la historia y la suerte del P.P. Esto evidencia lo íntimamente ligados que están los conflictos del P.P. y del *Gran Argumento de la Historia* (Ib. p. 63).

#### 4.4 El héroe (*hero*)

*Dramatica* le otorga el título de héroe a la conjunción de los roles de *protagonista* y P.P. Como ya se comentó, el *protagonista* es el personaje encargado de movilizar la trama de la historia; mientras, el P.P. es el rol decisivo de la historia. Luego, un *héroe* es a la vez *protagonista* y P.P. “In other words, a hero is a blended character who does two jobs: move the plot forward and serve as a surrogate for the audience” (VV.AA., 2001, p. 26).<sup>22</sup>

Sin embargo, *Dramatica* considera a la figura del *héroe* como una limitación de la historia: “When we consider all the characters other than a Protagonist who might serve as the audience's position in a story, suddenly the concept of a hero becomes severely limited. It is not wrong, just limited (VV.AA. 2001, p. 26)<sup>23</sup>.”

---

<sup>21</sup> Traducción al castellano: “El propósito del *Gran Argumento de la Historia* es determinar si el C.P. está mirando el problema desde el lugar correcto, o si debería cambiar su ubicación y adoptar otro punto de vista en su lugar.”

<sup>22</sup> Traducción al castellano: “En otras palabras, un héroe es un personaje etiquetado quien hace dos trabajos: mueve la trama hacia delante y sirve como un sustituto para la audiencia.”

*Dramatica* sugiere separar ambas funciones para lograr una mayor complejidad en la estructura de la historia.

## 5. Tema (theme)

El *tema* de una película va estrechamente unido a la condición humana, expresada a través de sentimientos, puntos de vista, dudas, equivocaciones... es la posición del personaje frente a un asunto determinado o tópico; ante éste, se yergue la actitud que le opone el personaje (De Pedro, 2005, p. 67). El *tema* y sus particularidades permiten que cada enfoque de la historia mantenga la relación entre los personajes y la trama (VV.AA. 2001, p. 88). El *tema* es una perspectiva, la cual “is created by the relationship between two things: what is being looked at where it is being seen from (Ibid. p. 101).<sup>24</sup>

Como se ha explicado antes, *Dramatica* plantea la apreciación de un problema desde todas las perspectivas posibles; igualmente, un mismo *tema* permite varios ángulos de observación, cada uno relacionado con un área de la condición humana. Así, cada *trayectoria* enfoca el *tema* central desde un aspecto concreto, y las cuatro juntas dan un panorama completo del *tema*; para lograrlo, las cuatro *trayectorias* tienen, a su vez, tres facetas temáticas que las conforman: *preocupación (concern)*, *tópico temático (issue)* y *problema (problem)*.

### 5.1 Preocupación (concern)

La *preocupación* es aquello que persigue la *trama*, lo que pretende lograr; “todas las historias a su manera tienen un objetivo y todos los caracteres tienen que

---

<sup>23</sup> Traducción al castellano: “Cuando consideramos a todos los demás personajes, aparte del Protagonista, que pudieron servir como la posición de la audiencia en la historia, repentinamente el concepto de héroe se presenta severamente limitado. No es que esté mal, sólo es limitado.”

<sup>24</sup> Traducción al castellano: “es creada por la relación entre dos cosas: qué se está viendo y desde dónde.”

ver con ese objetivo. En contra, a favor, a medias” (de Pedro, 2005, p. 52). A su vez, cada una de las cuatro *trayectorias* posee su objetivo claro y distinto, independiente pero complementario con el de las demás *trayectorias* (Ibid. p. 52).

Cada historia puede tener una *trayectoria* y una *preocupación* preponderante respecto a las demás; depende del tipo de historia. Para definir la *preocupación* se deben situar sus *clases* (*class*), *tipos* (*types*) y *variaciones* (*variations*) presentes en cada *trayectoria* (VV.AA. 2001, p. 101). Las *clases* son: *situación* (*universe*), *estado mental* (*mind*), *actividad física* (*physics*) y *psicología* (*psychology*). Cada *trayectoria* tendrá sólo una de estas *clases* de *preocupación* y, dependiendo del tipo de historia, una de ellas será preponderante, según cuál sea la *trayectoria* predominante; en otras palabras: la *trayectoria* predominante “impone” su respectiva *área de la preocupación* sobre las demás.

Los *tipos* de *preocupación* representan una fase mucho más específica. Cada uno profundiza más en aquello que resulta “preocupante” a la *trayectoria* y le da un perfil concreto: “The 16 basic types categories it’s relates to what can be seen from a specific point of view or Class” (VV.AA. 2005, p. 92)<sup>25</sup>. Por su parte, las *variaciones* son subdivisiones de los *tipos*, y buscan darle una definición profunda y singular a la *preocupación*: representan su sentido y contraposición: “The 64 variations terms describes the thematic message and its development within a story as well as the ways of evaluating this message (Ib. p. 95)<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Traducción al castellano: “Las 16 categorías de tipos básicos se relacionan con qué puede ser visto desde un punto de vista específico o clase.”

<sup>26</sup> Traducción al castellano: “Los 64 términos de variaciones describen el mensaje temático y su desarrollo en una historia así como las maneras de evaluar este mensaje.”

## 5.2 Clases de preocupación

La *situación* se refiere a una serie de circunstancias o estado de cosas, parciales o permanentes, en las cuales se encuentran todos los personajes de la historia. Se acomoda mejor a un ámbito colectivo. Los personajes tenderán a ver la *situación* como el origen de sus problemas, y ante ella adoptan una posición según su rol dentro de la historia. La *situación*, como área de la *preocupación*, suele ser la base de la *trama* y de la *trayectoria global*. Sus *tipos* de preocupación son: *pasado, presente, progreso y futuro*. Sus *variaciones* (como la del resto de *clases*) se conectan por pares contrarios como aparecen en el siguiente cuadro:

<b>SITUACIÓN</b>	
<b>TIPO</b> Pasado	<b>TIPO</b> Progreso
<b>VARIACIONES:</b> Sino Vs. Destino	<b>VARIACIONES:</b> Hecho Vs. Fantasía
Interdicción Vs. Predicción	Seguridad Vs. Amenaza
<b>TIPO:</b> Futuro	<b>TIPO:</b> Presente
<b>VARIACIONES:</b> Receptividad Vs. Intolerancia	<b>VARIACIONES:</b> Trabajo Vs. Tentativa
Decidir Vs. Posponer	Rechazar Vs. Atraer

*El estado mental* configura el predominio de las convicciones propias y las manipulaciones que de ello se deriva como la fuente de problemas en la historia. Sus *tipos* son: *memoria, consciencia, preconsciente, subconsciente*. Sus *variaciones* son:

<b>ESTADO MENTAL</b>	
<b>TIPO:</b> Memoria	<b>TIPO:</b> Preconsciente
<b>VARIACIONES:</b> Verdad Vs. Falsedad	<b>VARIACIONES:</b> Valor Vs. Temeridad
Sospecha Vs. Evidencia	Preocupación Vs. Confidencia
<b>TIPO:</b> Subconsciente	<b>TIPO:</b> Consciente
<b>VARIACIONES:</b> Clausura Vs. Resistencia	<b>VARIACIONES:</b> Investigación Vs. Duda
Sueño Vs. Esperanza	Estimar Vs. Re-estimar

La *actividad física* ubica el origen del problema en las acciones cometidas, que pueden ser completas, útiles, efectivas... pero que en todo caso generan alguna clase de conflicto en la historia. Sus *tipos* son: *comprender*, *aprender*, *hacer*, *obtener*. Sus *variaciones* son:

**ACTIVIDAD FÍSICA**

<b>TIPO:</b> Comprender	<b>TIPO:</b> Hacer
<b>VARIACIONES:</b> Instinto Vs. Condicionamiento	<b>VARIACIONES:</b> Sabiduría Vs. Aclaración
Interpretación Vs. Sentidos	Experiencia Vs. Aptitud
<b>TIPO:</b> Obtener	<b>TIPO:</b> Aprender
<b>VARIACIONES:</b> Acercamiento Vs. Actitud	<b>VARIACIONES:</b> Prerrequisitos Vs. Precondiciones
Moralidad Vs. Interés propio	Análisis Vs. Estrategia

La *psicología* plantea el problema de la historia como una lucha por la imposición de caracteres y puntos de vista; unos personajes tratan de influir sobre otros y llevarlos a su zona de dominio (De Pedro, p. 68). Sus *tipos* son: *conceptualizar, concebir, convertirse y ser*; sus *variaciones* son:

**PSICOLOGÍA**

<b>TIPO:</b>	<b>TIPO:</b>
Conceptualizar	Ser
<b>VARIACIONES:</b>	<b>VARIACIONES:</b>
Estado del ser Vs. Sentido de sí mismo	Conocimiento Vs. Pensamiento
Circunstancias Vs. Situación	Deseo Vs. Habilidad
<b>TIPO:</b>	<b>TIPO:</b>
Convertirse	Concebir
<b>VARIACIONES:</b>	<b>VARIACIONES:</b>
Racionalización Vs. Obligación	Permiso Vs. Deficiencia
Responsabilidad Vs. Comisión	Experiencia Vs. Necesidad

### 5.3 Tópico temático (issue)

El *tópico temático* es la síntesis abstracta del problema, conformando una dualidad oponente la cual, a menudo, contiene un conflicto de naturaleza ética. “In a sense, the issue might be thought of as the thematic topic for each throughline” (VV.AA. p. 114)<sup>27</sup>. Cada trayectoria posee un *tópico temático* escogido de entre las *variaciones* de su respectivo *tipo*, según su *clase de preocupación*; su par representa la posición o el punto de vista contrario dentro de la *trayectoria*, así, el *tema* se convierte en una exploración:

Esta exploración se realiza mediante una suerte de contrapunteo entre dos valores [...]. Cuando los ponemos frente a frente, surge un conflicto potencial entre ellos. Después del conflicto nos hacemos una idea de cuál es mejor, más convincente, más conveniente (De Pedro, 2005, p. 95).

A.<sup>28</sup>

CLASE DE PREOCUP.	TIPO DE PREOCUP.	VARIACIÓN DE PREOCUP.	TÓPICO TEMÁTICO
Situación	Futuro	Escoger	Escoger Vs. Posponer

*Tipo: Futuro.* La preocupación se centra en lo que va a ocurrir debido a las circunstancias y acciones del presente. Puede haber esperanza o incertidumbre, dependiendo del problema fijado en la trayectoria.

*Tópico temático: Escoger Vs. Posponer.* Se asume el riesgo de *escoger* una alternativa o solución basándose en la lógica, la intuición o la necesidad. Frente a

---

<sup>27</sup> Traducción al castellano: “En un sentido, el *issue* puede ser pensado como el tópico temático para cada trayectoria.”

<sup>28</sup> Por razones prácticas y de extensión, no se hará una descripción completa de cada tópico temático; antes, se opta por explicar aquellos que resultarán importantes a lo largo de los subsiguientes Capítulos de esta investigación. Para una descripción detallada de cada *tópico temático*, revisar el Trabajo de De Pedro utilizado en esta investigación: Capítulo 4.- Tema. Asunto temático (p. 95).

eso, existe el temor a escoger mal o a las consecuencias de decidirse por algo, y entonces se *pospone* la decisión.

B.

CLASE DE PREOCUP.	TIPO DE PREOCUP.	VARIACIÓN DE PREOCUP.	TÓPICO TEMÁTICO
Psicología	Llegar a ser	Racionalización	Racionalización Vs. Obligación

*Tipo: Llegar a ser.* Es el logro de una identidad o acreditación que se desea. Implica una transformación y un trayecto, ya sea interior o exterior; también se refiere a lograr convertirse en algo (o alguien) y también dejar de serlo.

*Tópico temático: Racionalización Vs. Obligación.* Cuando se esgrimen argumentos para hacer o dejar de hacer algo, se está *racionalizando* una justificación. Por el contrario, cuando los factores coercitivos, morales o materiales, son fuertes, el sentido de *obligación* supera cualquier justificación para evadir la responsabilidad.

C.

CLASE DE PREOCUP.	TIPO DE PREOCUP.	VARIACIÓN DE PREOCUP.	TÓPICO TEMÁTICO
Actividad física	Hacer	Aptitud	Aptitud Vs. Experiencia

*Tipo: Hacer.* Llevar a cabo planes en pos de un objetivo. Es la realización por gusto u obligación de una tarea.

*Tópico temático: Aptitud Vs. Experiencia.* La aptitud es una habilidad innata, bien física o mental (o ambas) para desarrollar una actividad. Enfrente está la experiencia, una habilidad o conocimiento adquiridos por la praxis y la observación.

D.

<b>CLASE DE PREOCUP.</b>	<b>TIPO DE PREOCUP.</b>	<b>VARIACIÓN DE PREOCUP.</b>	<b>TÓPICO TEMÁTICO</b>
Estado mental	Subconsciente	Finalizar	Finalizar Vs. Continuar

*Tipo: Subconsciente.* Se configura con las experiencias vividas, las cuales van formando motivaciones, deseos, temores, resentimientos; es el lugar donde se alojan los sentimientos esenciales que forman el carácter.

*Tópico temático: Clausura Vs. Resistencia.* Cuando se considera necesario concluir un proceso personal o material, exitoso o no, se opta por *finalizar*. En cambio, si se piensa que la situación no ha llegado a su culminación o que ésta resultaría perjudicial, se elige *continuar*.

#### **5.4 Problema (*problem*)**

El *problema* es la circunstancia adversa que se presenta para lograr el objetivo planteado o el deseo albergado. El *problema* obliga a los personajes a formularse una serie de estrategias y métodos para superarlo, dependiendo de ello su éxito o fracaso en la historia. “it is here that the source of difficulties experienced in each troupline can be found” (VV.AA., p. 116)<sup>29</sup>. El *problema* es la dirección hacia donde se desplaza el *tópico temático*, la cuestión clave que posee cada trayectoria para experimentar la *inequidad*:

---

<sup>29</sup> Traducción al castellano: “Aquí la fuente de las dificultades experimentadas en cada trayectoria puede ser encontrada.”

... Cada trayectoria tiene su propio problema, lo que nos permite concluir que un problema puede ubicarse en ámbitos muy diferentes, verse desde intereses diversos, ser enfocado desde diversos criterios temáticos, y puede tener su origen en causas muy diversas (De Pedro, 2005, p. 127).

*Dramatica* plantea sesenta y cuatro (64) posibles *problemas* de la condición humana; esto implica que hay otras tantas potenciales soluciones. A esta serie de problemas *Dramatica* le llama *Elementos del problema* (*Sixto-four Problem's Elements Grid*); éstos se encuentran en el corazón de la historia como detonante principal del desajuste que rompe el balance del *cosmos* organizado en torno a los personajes.

El *elemento crucial* es aquel que se dirige justo a la matriz de la *inequidad* en la historia; es el factor conflictivo que implica estrechamente al P.P. y a la *historia objetiva*:

La decisión que tome el personaje principal frente a su inequidad va a tener una influencia definitiva en la historia objetiva. Lo que le sucede al personaje principal en su crecimiento tiene importancia definitiva en la historia global. Al solucionar su problema el personaje principal está solucionando la historia objetiva (De Pedro, 2005, p. 130).

**TABLA DE LOS 64 ELEMENTOS DEL PROBLEMA<sup>30</sup>**

Conocimiento	Habilidad	Actualidad	Precavido
Deseo	Pensamiento	Autoprotección	Percepción
Orden	Equidad	Inercia	Proyección
Inequidad	Caos	Especulación	Cambio
Considerar	Lógica	Buscar	Control
Sentimiento	Reconsiderar	Descontrol	Evitar
Fe	Expectación	Soporte	Finalizar
Tentación	Incredulidad	Obstaculizar	Oponer

---

<sup>30</sup> Por razones prácticas y de extensión, no se hará una descripción completa de cada elemento del problema; antes, se ha optado por explicar aquellos que resultarán importantes en los subsiguientes Capítulos de esta investigación. Para el estudio de cada uno de los elementos, se puede acudir al *Vocabulario de Dramática (Dramatica Vocabulary, p. 278)* que aparece en la edición de 2001 (utilizada en esta investigación); sin embargo, se recomienda la descripción de los sesenta y cuatro elementos (uno por uno) que hace De Pedro en su trabajo de ascenso (utilizado en esta investigación): Capítulo 4.- Tema (p. 131).

Probado	Teoría
Práctica	No probado

Efecto	Confiar
Demostrar	Causa

Exacto	Expectativa
Determinación	Inexacto

Resultado	Finalizar
Continuar	Proceso

Certeza	Probabilidad
Posibilidad	Potencialidad

Proacción	Inacción
Protección	Reacción

Dedución	Reducción
Producción	Inducción

Aceptación	Evaluación
Re-evaluación	No aceptación

*Determinación:* Es tomar una decisión irrevocable, basada en la consideración de diferentes variables (racional) o sentimientos (emotivo). La determinación no retrocede ante las consecuencias de los actos y asume los riesgos que de ella se pueden desprender.

*Expectativa:* Es aguardar a los hechos sin saber muy bien qué esperar. La expectativa puede ser positiva (esperanza) o negativa (incertidumbre). La expectativa hace que el sujeto tienda a la inacción y a la duda.

*Considerar:* Es contemplar los pros y contras de una situación para decidir qué hacer. Una vez elegida una opción, no se cambiará: por eso la deliberación es tan crucial.

*Reconsiderar:* Se produce cuando el sujeto detiene la decisión tomada y vuelve a deliberar en torno a las variables de la situación; también puede reconsiderar por insistencia de otros que lo convencen o le demuestran los errores de su decisión inicial.

## 6. Trama (plot)

La *trama* es la secuencia ordenada de actos, secuencias y escenas (De Pedro, p. 50) que posee una dirección, un objetivo mediante el cual el autor intenta expresar cierto punto de vista. “Todas las historias a su manera tienen un objetivo, y todos los caracteres (personajes) tienen que ver con ese objetivo” (Ibid, p. 52).

*Dramatica* divide la *trama* en dos grandes áreas; la primera, llamada *consideraciones permanentes (plot story points)*, contempla *objetivos (goals)*, *consecuencias (consequences)*, *costos (costs)*, *dividendos (dividends)*, *requerimientos (requirements)*, *prerrequisitos (prerequisites)*, *precondiciones (preconditions)* y *advertencias (forewarnings)*. Según expone *Dramatica*,

These eight Plot Appreciations are the touch points between plot and Theme. Without them, the plot would simply be a series of events that held no particular meaning. With them, the plot supports the thematic argument, and through it touches the other Thematic Appreciations including those such as the Main Character Problem, which lie at the heart of what drives a story's characters. In this manner, Theme stands as a bridge connecting character to plot so that what characters do thematically impacts the progression of events, and events that occur thematically impact the way characters think (VV.AA. p. 129).<sup>31</sup>

La segunda área de la trama corresponde a los *actos, secuencias, escenas y eventos*, y se denomina *consideraciones progresivas (plot progressions)*. Para el presente estudio, sólo se utilizarán las *consideraciones permanentes*.

---

<sup>31</sup> Traducción al castellano: “Estas ocho apreciaciones de la trama son el punto de toque entre la trama y el tema. Sin ellos, la trama sería simplemente una serie de eventos sin un sentido particular. Con ellos, la trama soporta el argumento temático, y a través de él toca las demás apreciaciones temáticas incluyendo esas como el problema del personaje principal, el cual se encuentra en el corazón de lo que mueve la historia de los personajes. De esta manera, el tema se mantiene como un puente que conecta al personaje con la trama pues lo que los personajes hacen temáticamente impacta la progresión de eventos, y los eventos ocurridos temáticamente impactan la manera de pensar de los personajes.”

## 6.1 Consideraciones permanentes

Siendo *Dramatica* una teoría de la historia útil tanto para escribir guiones como para analizar películas ya realizadas, algunas de sus herramientas son más apropiadas para la creación y otras para el análisis; en este último caso, cuatro de las *consideraciones permanentes* serán pertinentes en el transcurso de la presente investigación: *objetivos*, *requerimientos*, *consecuencias* y *advertencias*, también reconocibles como *consideraciones temáticas*.

El *objetivo* es lo que persiguen los personajes de una historia llevándolos a emprender estrategias y acciones para conseguirlo. Todos los personajes de la historia tienen que ver con él, ya sea para alcanzarlo o para impedir que otros lleguen a él. Así, “el espectador ve el objetivo como el eje central de la historia. Siendo así, deberá coincidir con el objetivo de una de las cuatro trayectorias” (De Pedro, 2005, p. 54). El *objetivo* plantea algunos matices; comúnmente, el *objetivo* general corresponde al de la trayectoria predominante en el filme, aunque en algunas circunstancias esto podría variar: si una historia no hace énfasis en el logro de un *objetivo* claro, se puede estar en presencia de una película con poco interés en la *trama* y más concentrada en el *tema*. Puede ser una historia de inclinación psicológica, un drama íntimo... en síntesis, una historia de personajes (Ib. p. 54-55).

Los *requerimientos* son la serie de pasos necesarios para el logro de un *objetivo*. También son los instrumentos usuales para generar tensión y dramatismo en la historia, pues demuestran la actuación y evolución de cada personaje en su intento por lograr la meta que se plantea (De Pedro, 2005, p. 55). Cada personaje tendrá unos *requerimientos* específicos de acuerdo a su condición y posición dentro del planteamiento general de la *trama*.

Las *consecuencias* son los sucesos que han de ocurrir si el *objetivo* no es alcanzado (De Pedro, 2005, p. 55). Cuando los personajes no logran aquello que persiguen como premio, liberación o realización personal, sobreviene la sanción, el castigo según las acciones acometidas y los obstáculos superados. Los

personajes pueden “sufrir” por no haber conseguido el *objetivo* aún (aunque después lo hagan), y también pueden “pagar” por fracasar definitivamente en su obtención; depende del planteamiento argumental (VV.AA., 2001, p. 127).

Las *advertencias* son las apreciaciones que hacen los personajes sobre el estado y efectividad de sus acciones encaminadas a la obtención del *objetivo*. Hay señales que “advierten” a los personajes qué tan cerca se encuentran de las consecuencias, es decir, le van indicando los problemas e inconvenientes presentes –o por presentarse- en su camino hacia el *objetivo*. Mientras los *requerimientos* señalan lo cerca que se está de la meta, las *advertencias* reflejan la presencia de obstáculos en el camino hacia aquélla (De Pedro, 2005, p. 56).

## 6.2 Dinámica de la trama (plot dynamics)

El establecimiento de ambas consideraciones dará lugar a la *dinámica de la trama*, fase que corresponde a la formación de la historia. Entonces, se dilucida:

*El conductor de la historia (story driver)*: La *trayectoria global* es guiada por *acciones (actions)* o por *decisiones (decisions)* (VV.AA., 2001, p. 164).

*Límite de la historia (limit)*: La *trayectoria global* llega a su clímax con una carrera límite contra el tiempo (*timelock*) o por haber escasa opciones a elegir (*optionlock*) (VV.AA., 2001, p. 165).

*Resultado de la historia (outcome story)*: Los personajes hacen esfuerzos suficientes para alcanzar con éxito la *meta (goal)* de la *trayectoria global (success)* o no los hacen y fracasan (*fall*) (VV.AA., 2001, p. 166).

*Juicio del personaje principal (judgment)*: El *personaje principal* resuelve su problema personal y se siente satisfecho (*good*) o no lo logra y se siente frustrado (*bad*) (VV.AA., 2001, p. 166).

## 7. Sobre la recepción del filme

Como se ha podido comprobar a lo largo de este Capítulo 1, la teoría de *Dramatica* se preocupa esencialmente por entender las historias como procesos de la mente humana que buscan resolver problemas concretos. Este principio es aplicable a los personajes de un filme o una novela, pero también –y sobre todo- a su creador. Para *Dramatica* es fundamental que el escritor tenga muy claro qué espera generar en la audiencia con su historia, y esto a su vez (como problema de la mente, al fin y al cabo), requiere de una serie de prerrogativas.

Cuando el creador conoce a su audiencia, sabe cómo acercarse a ella; por el contrario, cuando no contempla una aproximación previa al público o desconoce sus gustos e inclinaciones, su acto creativo puede ser un salto de fe, riesgoso e ingrato (VV.AA. 2001, p. 248). La incompreensión de la audiencia es esa zona oscura que se forma entre las intenciones del creador y las expectativas del Espectador, y para eliminarla hace falta dominar, por una parte, el ámbito cultural y las marcas del imaginario cuyo sustrato pervive en la sociedad; por otra parte, se debe cuidar el lenguaje inherente a la disciplina respectiva (cine, literatura, teatro, etc.). El autor debe saber qué quiere decir y cómo, pues ocurre a menudo que una historia comienza planteando un conflicto que luego se encauza por rumbos diferentes, debido a la inconsistencia del mensaje o a la mala implementación de los recursos significativos (Ib. p. 252).

El creador debe saber mezclar sus recursos significativos, esos que concentran en sí todo el color ideológico, filosófico y emotivo de su historia, la cual es ante todo una *idea*. El Espectador será capaz de aprehender la *idea* del escritor siempre que ambos encuentren una frecuencia común en la cual puedan compartir símbolos, detalles y marcas textuales; así, la historia es escrita por un autor y completada por un *lector* (VV.AA., 2001, p. 254). Esa complicidad es una comunión de indicios y guiños sedimentados culturalmente a través del tiempo y del espacio, convirtiéndose en un enorme, gratuito e invisible baúl repleto de posibilidades comunicacionales. La habilidad radica en acertar con los recursos

para emitir el mensaje deseado; el tema y lo personajes de las historias son particularmente importantes en el acometido de esta tarea, porque los temas son síntesis de las experiencias humanas y los personajes la encarnación de ellas.

*Dramatica* expone con simplicidad la correlación entre recursos significativos (símbolos) y la recepción de la audiencia. Cuando un autor incluye en su historia elementos semánticos de amplia incumbencia o dominio dentro de un ámbito cultural determinado, su mensaje llegará con toda claridad al público. Esto no entra a valorar –ni lo pretende– si la obra posee calidad o no: sólo contempla la efectividad del mensaje. Si por el contrario, el creador se propone utilizar una serie de símbolos cuyo significado sólo incumbe a una porción comparativamente pequeña de la audiencia, el mensaje tendrá un ámbito de recepción mucho más reducido. En otras palabras: los símbolos dentro de una historia sólo impactarán a la sección del público que los entienda por compartirlos o conocerlos (VV.AA., 2001, p. 254).

Lo anterior incluye, desde luego, la precisión de los temas en la historia y de las motivaciones y roles en sus personajes. Si se pretende hacer una película sobre una historia personal, el autor ya ha escogido una temática correspondiente y a cierto tipo de personaje para representarla, pero al mismo tiempo, eso significa que también ha elegido una perspectiva desde la cual buscará impactar a la audiencia. Si en su inicio, el filme se propone generar impacto en el Espectador con la historia de un personaje y luego éste se va diluyendo y cediendo protagonismo en beneficio de otros personajes o acciones, la perspectiva “emisora del mensaje” falla y pierde tal condición. Por lo tanto, el creador debe tener muy clara la perspectiva que usará para “cautivar” a su audiencia (VV.AA., 2001, p. 255).

## CAPÍTULO 2

### ESTUDIO DEL PERSONAJE *TRAUDL JUNGE*

#### 1. Formación de la personalidad

##### 1.1 Año 2002...

Se inicia el filme y aparece una anciana en pantalla hablando de su pasado: es Traudl Junge, quien concede una entrevista a André Heller y Othmar Schmiderer (que luego se convertiría en el documental *Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin*, 2002); allí esboza su motivación para unirse al gobierno nacionalsocialista como secretaria, explicando que en un momento dado, “tomó consciencia” sobre lo que significaba realmente el nazismo y su responsabilidad en la tragedia alemana. En el inicio del prólogo, la anciana Junge intenta culparse de su colaboración con el nazismo: “siento que debería estar enfadada con esa niña, con esa joven ingenua; o que no debo perdonarla por no reconocer la naturaleza de ese monstruo” (0:0:25). Al referirse a un “monstruo”, no queda claro si se refiere a Hitler o al régimen completo; en todo caso, las frases “siento que debería estar enfadada” y “o que no debo perdonarla” dejan entrever más un deseo de sentirse mal que el padecimiento de un auténtico malestar de la consciencia. En todo caso, cuando el director Hirschbiegel enmarca la ficción con sendos prólogo y epílogo, consistentes en fragmentos de la entrevista a la Sra. Junge, se puede deducir la intención de contar la trayectoria de una joven y “curiosa” secretaria bávara inmersa en el drama del Búnker berlinés, es decir, narrar esos hechos a través de la vivencia de Traudl y según como ella los intuía.

Tanto en el prólogo como en el epílogo, la Sra. Junge evita referirse directamente a la figura de Hitler, y ello hace pensar en Traudl como una mujer comprometida con una individualidad y no con un movimiento político, afianzándose esta idea con las palabras dichas en el prólogo: “yo no era una nazi

fanática”. De esta manera, la secretaria muniquesa se perfila al inicio como el personaje más importante de la historia, el poseedor de las luces estelares, lo que en el lenguaje de *Dramatica* se traduce como *personaje principal*.

## 1.2 Noviembre de 1943...

Después del prólogo, y ya en un contexto ficcional, la primera secuencia expone cómo Traudl Junge, junto a un grupo de secretarias, llega al Cuartel General de Hitler en Prusia para optar al puesto de secretaria personal del Führer (0:01:17). La joven muniquesa se siente intimidada por la presencia del Hombre Fuerte de Alemania, pero este sentimiento va abriendo paso a la admiración y la atracción cuando Hitler la escoge de primera para hacer la prueba de mecanografiado, basándose en el origen bávaro de Traudl. En la prueba, *fräü* Traudl es disculpada por su torpeza, concediéndosele el puesto deseado; así se empieza a generar en la chica un sentimiento de gratitud y empatía con Hitler, base de su desarrollo como personaje (0:04:14); en el resto de la historia, Traudl manifiesta –mas no demuestra, como se verá– lealtad y afecto hacia su Jefe, sentimientos que ni siquiera pueden ser corroídos por la obvia repulsión que le genera la ideología de éste.

*El hundimiento* hace un gran salto temporal al final de la primera secuencia, y es importante considerarlo con atención. Inicialmente, la *motivación* de Traudl es trabajar con la organización del Führer. Ella acepta ser trasladada a una siniestra instalación militar en medio de la noche para hacer la prueba. Una vez dentro, su objetivo es aprobar la entrevista personal con el Führer, y lo logra. Está feliz. Su ignorancia o “curiosidad”, como afirma en el prólogo la anciana señora Junge, le impiden entender el “error” que está cometiendo, y el desarrollo del filme lo demuestra; éste es el mensaje que intenta transmitir Hirschbiegel con el salto temporal: una joven entusiasmada con trabajar en un contexto del cual deseará escapar luego. La *motivación* que había para entrar se revierte, y entonces se

reactiva para huir. El salto temporal de la película implica también un salto *motivacional*, pero su justificación a través del personaje de Traudl no es clara. En el año y medio obviado por la historia, debieron ocurrir cambios en la personalidad de la secretaria que le *motivarían* luego, ya en el ámbito del Búnker berlinés, de una manera distinta. Asumiendo lo propuesto por *Dramatica* en cuanto a que la percepción de un problema genera ciertos tipos de enfoques según las características de la mente que los percibe, una pregunta subyace: ¿Cómo es el cambio en los procesos de percepción del personaje Traudl Junge? *El hundimiento* muestra el inicio y el final de una trayectoria humana, pero el salto temporal “oculta” su desarrollo. Por ello, el personaje de la secretaria tiene dos versiones tan distintas en una misma película, como se verá a continuación.

### 1.3 Abril de 1945...

En este “tiempo” de la historia, parecería a simple vista que la principal *motivación* de Traudl es irse de un lugar que se le ha hecho odioso e intolerable; sin embargo, esto no es claro. Más valdría hablar de un “deseo” que de una *motivación*, pues el querer marcharse de allí no significa para ella un revulsivo o impulso “motivador” de acciones, sino una reacción natural al encierro prolongado y a la situación de tensión vivida allí dentro. Sus *motivaciones* para quedarse en el Búnker (como efectivamente hace) tampoco son apreciables:

-Traudl: ¿Qué sucederá?

-Fräü Marzialy: Yo podría irme si quisiera.

-Traudl: Pero todos están desertando; no podemos irnos todos ¿podemos?

-Gerda: Yo tampoco puedo irme.

-Traudl: No sabría adonde ir. Mis padres y mis amigos me avisaron: “no te mezcles con los nazis”; ¿Qué voy a decir: “hola, cometí un error; cuando las cosas se pusieron mal, admití mi error”?

-Marzialy: La vida pasará (0:22:45).

Este diálogo revela la confusa *motivación* del personaje de la secretaria. Por una parte, manifiesta su deseo de escapar, pero luego lo “neutraliza” afirmando que por vergüenza no volvería a su casa. Las palabras de Traudl, ¿reflejan lealtad hacia Hitler; antes, muestran a una persona que aprovechó una buena oportunidad de trabajo y, cuando las circunstancias laborales empeoraron, sufre un “ataque” de consciencia? Su *motivación* para escapar del Búnker es tan inestable como sus razones para rechazar el escape que le ofrece su Jefe.

Consecuentemente, el *objetivo* de Traudl debe ser escapar del Búnker. Sin embargo, ella misma se desvía de su *objetivo* central inexplicablemente: Cuando Hitler, después de declarar la guerra “perdida”, le dice que un avión la llevará al Sur, Traudl se queda callada y, al presenciar la -ahora sí- evidente lealtad de Eva Braun, ella también decide quedarse, anunciándolo con un impulso de voz (0:41:10). Traudl ha rechazado, sin explicación visible, la providencia de un *Deus ex machina* por la incertidumbre del Búnker. Puede pensarse que su “nuevo” *objetivo* es acompañar al Jefe en esos momentos tan difíciles, a tenor de una hipotética nueva *motivación*, la lealtad. Sin embargo, la propia Traudl hace dudar de esta posibilidad.

No se advierte claramente ninguna *metodología* específica empleada por Traudl para cumplir su *objetivo*, sea cual fuere. Ella no prepara ninguna estrategia o plan de trabajo para conseguir salir del encierro, y sólo lo hará mediante una ayuda externa, es decir, una evacuación general organizada por oficiales alemanes. Tampoco sigue ningún plan específico al quedarse en el Búnker; sus funciones allí siguen siendo las mismas hasta la muerte de Hitler. Podría explicarse esta actitud del personaje si se tiene en cuenta su condición emotiva. Sus palabras, acciones y reacciones están signadas por la emotividad que rige su carácter; buena prueba de ello es su imposibilidad de justificar el haber escogido quedarse en el Búnker cuando el propio Hitler la conmina a escapar al Sur. Por ello, la secretaria *evalúa* la situación buscando signos exteriores no para encauzar una planificación destinada a lograr sus *objetivos*, sino en espera de soluciones externas: primero, trata de convencer a su Jefe para que escape de Berlín, lo cual acarrearía un

traslado con el personal completo, incluyéndola a ella (0:14:06); luego, rechaza la recomendación que le hace Fegelein de huir del Búnker, reproduciendo la confianza vana de Hitler en un ataque relámpago de Steiner (0:36:33). Posteriormente, cuando ya la derrota alemana es un hecho, Speer también le recomienda a Traudl que se vaya del lugar, y ella le dice que “no podemos abandonar al Führer”, y agrega que siempre creyó en la existencia de un túnel subterráneo (1:02:07). Esta ruta de *evaluación* siempre está esperando soluciones externas a los problemas; lo llamativo es que cuando éstas se presentan, Traudl las rechaza.

## 2. Dinámica del personaje

Pese a su compromiso individual hacia Hitler, La secretaria de *El hundimiento* es una mujer que no presenta una posición efectiva ante el problema general acaecido en Berlín; ella no apoya a los nazis ideológicamente, pero tampoco los condena con energía; ni cree en la factibilidad de defender la ciudad ni deja de creer; no se arrepiente con claridad de su trabajo para el régimen pero tampoco lo celebra; no emprende acciones para acabar con la guerra ni la apoya directamente y más grave aún: no busca en ningún momento la solución a su conflicto personal. No obstante, se mantiene en el Búnker hasta la muerte de Hitler. Es pertinente recordar lo expuesto en el Capítulo 1 referente a los personajes *complejos*: éstos pueden caer en contradicciones y dudas, pero están “obligados” a justificarlo en su evolución individual a lo largo de la historia.

Traudl empieza siendo un personaje cambiante de naturaleza angustiada. Inicialmente desea escapar del Búnker, pero al presentársele una oportunidad “libre de culpas”, la declina en beneficio de quedarse junto a Hitler ¿Qué le hizo tomar esa resolución? ¿Lealtad? Ella misma no puede explicárselo a sus compañeras de trabajo:

- Gerda Christian: Nunca saldremos de aquí vivos. Es el final.
- Traudl: Tenemos que esperar.
- Gerda: Si el Führer ya no cree, ¿qué nos sucederá?
- Traudl: Günsche dice que hay un túnel que está bajo las líneas enemigas.
- Gerda: ¿Por qué dijiste que querías quedarte con él?
- Traudl: Honestamente, no lo sé (0:43:18).

Traudl toma una *resolución* (permanecer en el Búnker) sin demostrar un desarrollo argumentativo en su trayectoria como personaje que justifique el rechazo a la oportunidad de resolver su conflicto personal. La relación entre ella y Hitler no se despliega lo suficiente como para comprender semejante renuncia a la libertad y hasta a la vida, aunque el planteamiento inicial del filme prefigura una historia dedicada a la relación personal entre Jefe y secretaria. Es muy probable que el espectador sienta extrañeza frente a este proceder errático del personaje, no tanto por su escogencia de quedarse en el Búnker, sino por no apreciarse razones dramáticas para hacerlo, más allá de que el personaje sostenga, paralelamente, la débil “esperanza” de un escape secreto.

El problema de la *resolución* lleva causalmente al del *crecimiento*. Traudl es un personaje que no actúa en pro de resolver su conflicto personal; ella espera a que los acontecimientos “decidan”, esto es, esperar a que el régimen nazi termine de caer (sobre todo aguarda al desenlace de Hitler). Traudl aspira a que la causa del problema se extinga, pero no busca extinguirla o modificarla ella misma; es un personaje que no *crece* porque no adquiere la experiencia humana aprehensible al enfrentar problemas, tal como ocurre en la vida real. Traudl simplemente *deja de hacer* y se limita a *ser*. Ella parece renunciar al escape del Búnker pero, en honor a la verdad, tampoco es un renunciamiento claro y distinto (aún mantiene esperanzas), como los emprendidos por Hitler, el matrimonio Goebbels o Eva Braun. Cuando Traudl sale del Búnker, lo hace por iniciativa externa: se organiza una evacuación y ella se incluye, nunca propone u organiza ella misma dicha evasión (2:01:00); mientras se coloca el uniforme de soldado para escapar, le habla con determinación a su compañera Gerda: “no pienso quedarme aquí más tiempo”, pero si nadie hubiese acometido el escape, quizá se habría quedado allí hasta la

llegada de los rusos. Ya en la calle y con las tropas enemigas casi enfrente, es un oficial quien le explica cómo debe cruzar las líneas (2:11:23); ni siquiera en ese momento tuvo la joven secretaria un arrebato de decisión.

La manera que posee Traudl de *acercarse* a la *inequidad* se va haciendo, a medida que avanza el filme, más psicológica en un sentido emotivo, muy ligado a un *recurso predominantemente femenino*. La secretaria siempre tiene los nervios a flor de piel, y las impresiones recibidas por los acontecimientos a su alrededor la guían en gran medida; por ello, transgrede constantemente la racionalidad para funcionar en una dimensión de sentimientos, sensaciones y consideraciones afectivas hacia los detalles de su entorno y los demás personajes. Se queda fatalmente con su Jefe sin una razón inequívoca; atiende a los hijos del matrimonio Goebbels al verlos casi abandonados en medio del caos general; le pide a Hitler, por un impulso, que le dé una cápsula de cianuro... son acciones donde *predominan los recursos* emotivos-intuitivos más que los reflexivos-rationales. De allí su falta de *crecimiento y recursos*: es un personaje que no se propone nada concreto y, desde luego, no emprende. Un buen ejemplo es la escena de la improvisada fiesta organizada por Eva Braun. Cuando Traudl parece estar bien, fumando y conversando, retumba un estruendo de artillería y, en segundos, empieza a sentirse mareada a ritmo de *swing*; su compañera Gerda la sostiene y, al preguntarle qué le sucede, Traudl responde: “Es todo tan irreal; es como un sueño del que no puedes despertar... siempre continúa. Gerda, no me encuentro bien” (0:25:25).

### **3. El elemento crucial**

El personaje de Traudl Junge no crece, ni cambia ni se mantiene firme: sólo duda y sufre. No experimenta ningún proceso de transformación, pero tampoco mantiene una posición establecida por convicción ni alcanza nivel alguno de justificación para su *hacer o no hacer*; es un personaje que se deja arrastrar por los

acontecimientos y no busca soluciones a su conflicto personal; sólo muestra algo de determinación en su “lealtad” hacia Hitler, pero tampoco esto puede sustentarse evolutivamente. En este contexto, es obvia su incapacidad para resolver la inequidad de la historia latente a su alrededor.

Como se estudiará en detalle más adelante, la *historia global* de *El hundimiento* se refiere concretamente a la situación que se vive en Berlín cuando las tropas soviéticas están ya a las puertas de la Capital. Esta situación concierne a todos los habitantes de la ciudad, y sobre todo, a Hitler y su cúpula de poder, quienes deben afrontar la situación con un póker de opciones cada vez más reducidas. En este momento la pregunta obvia es ¿qué hacer? ¿Cuál es la mejor opción para afrontar esta situación desesperada? La clave resolutoria depende de una decisión, de un golpe de mando; ya sea deponiendo las armas o resistiendo la invasión enemiga, la historia ya no será la misma: la *inequidad* presente requiere de la activación del *elemento crucial*.

Recapitulando en la teoría de *Dramatica* expuesta en la Parte 1 de esta investigación, debe señalarse que la clave para solucionar la *inequidad* de la *trayectoria global* la posee, indiscutiblemente, el P.P., porque esa “llave maestra” es la misma que este personaje tiene para resolver su conflicto personal, la *trayectoria* del P.P. Ahora subyace otra pregunta: ¿Traudl Junge es “capaz” de resolver el problema de la *historia global* resolviendo el suyo propio? En otras palabras, ¿El devenir de un Reich invadido por los rusos puede resolverse mediante la acción evasiva o resistente de una secretaria del Búnker?

Traudl tiene la posibilidad de escapar del Búnker porque Hitler se la ofrece; esto resolvería tajantemente el problema de la historia personal de la secretaria, siendo su angustia el resultado de estar en un lugar del cual desearía marcharse de inmediato. Suponiendo que Traudl no padece de esa extraña fidelidad (“inexplicable” en más de un sentido) y, conteniendo sus impulsos, reflexiona y decide aceptar la propuesta de su Jefe, la situación fuera y dentro del Búnker seguiría exactamente igual: los rusos invaden y se debe decidir entre claudicar o resistir. Traudl no tiene el poder para determinar el rumbo de la guerra, su rol es

demasiado “pequeño” dentro de la *historia global*. Ni siquiera su fidelidad hacia el Führer puede influir en la marcha de los acontecimientos esenciales.

Jugando a poner ejemplos: si la *trayectoria de la historia global* se enmarcara en los sucesos de la oficina privada de Hitler -donde además trabajaban otras tres personas-, y se basara argumentalmente en el destino de documentos secretos o de algún tipo de clave determinante para la guerra, sólo conocidos por Hitler, Traudl y alguien más (como suele ocurrir en los filmes de espionaje), el escape o la permanencia de la secretaria en el Búnker podría ser el *elemento crucial* que resolviera el problema de ambas historias, *general y personal*. Traudl pudo ser el P.P. si el filme hubiese sido lo que prometía en el inicio, es decir, la historia de la relación personal entre el Führer y su secretaria privada (lo cual habría excluido, en buena medida, el gigantesco reparto del filme). No fue el caso de *El hundimiento*. Así, Traudl falla en la función elemental del P.P. porque este rol no le “cuadra” en el contexto ficcional de un filme como el analizado.

#### **4. Protagonismo**

Como se explicó en el Capítulo 1 de esta investigación, *Dramatica* aclara que las funciones de P.P. se pueden compartir con otros roles dentro de la historia, incluso con el de protagonista; en el caso de éste último, su función dentro de la historia posee un elemento inequívoco: movilizar el conflicto de la trama.

Traudl Junge no es el personaje que moviliza el conflicto de *El hundimiento*. De ella no dependen las acciones y evoluciones de la situación general ni del resto de personajes, quienes no se configuran en función de su figura dramática, tal como se ilustra en el Anexo 1; antes, la secretaria se “acomoda” en la configuración general del argumento como un personaje muy dependiente del protagonista: ella no moviliza, es movilizada.

Traudl está a medio camino entre un personaje *ayudante (helper)* y un *emotivo (emotion)*. Colabora con el protagonista en labores menores (tomar

dictado, transcribir documentos, etc) y es, como ya se ha estudiado, un personaje dirigido por la emotividad y la intuición a merced de los acontecimientos, cuyas decisiones o posición no activan la dinámica de los otros personajes. La secretaria Traudl resulta ser un rol más dentro de la disposición general del argumento.

Después de haber estudiado la naturaleza de Traudl Junge en *El hundimiento*, se aprecia la imposibilidad de establecer cuatro trayectorias definidas de la historia con ella como P.P. Aunque pudiera considerarse a Adolf Hitler como su *personaje impactante*, esta relación no se desarrolla en el filme lo suficiente como para configurar una *historia subjetiva*. Tampoco la *perspectiva* de la *historia global* es compatible con Traudl, pues ella no tiene incidencia directa en el devenir de la situación de asedio que sufre Berlín; el personaje de la secretaria no posee la clave de la historia general ni mantiene una “relación personal” con el Führer; dos condiciones indispensables para ser P.P.

### CAPÍTULO 3

#### ESTUDIO DEL PERSONAJE *ADOLF HITLER*

##### 1. Formación de la personalidad

Transcurre el filme y hay una percepción que se va transformando. La promesa inicial de una historia contada desde la visión de Traudl Junge se va ensanchando y genera otras aristas. El punto de vista se desplaza y la ficción sondea parlamentos y eventos inaccesibles para Traudl. La secretaria es cada vez más un personaje de comparsa, mientras que su famoso e importante jefe, el Señor de la Guerra, se va “apoderando” del espacio central de la escena; la acción de la película se vuelca cada vez más con él, su figura se agiganta dramáticamente. Ésta es otra película, y quizá una promesa incumplida...

Hitler se despierta en la mañana del 20 de abril con un sonido ensordecedor. La artillería rusa cae desnuda sobre las calles aledañas a la Cancillería, indicio de que las cosas no pueden ir bien. El Führer pide informes a su Estado Mayor y las noticias son francamente malas: las tropas soviéticas están muy cerca de la Cancillería. No mucho tiempo atrás, habría resultado inconcebible que alguna fuerza extranjera pudiera llegar hasta el propio centro del poder nazi y cercarlo con infantería y artillería.

El tiempo de la historia correspondiente a los sucesos de abril de 1945 se inicia con el trastorno ocasionado por la presencia del enemigo a las puertas de la ciudad:

- Hitler: ¿De dónde viene ese fuego?
- Oficial: Feliz cumpleaños, mein Führer. El centro de la ciudad está bajo fuego. Han caído granadas cerca de la Puerta de Brandeburgo y del Reichstag.
- Hitler: ¡¿De dónde vienen?!
- Oficial: No lo sabemos. Tengo a Koller en la línea.
- Hitler: Deme el teléfono. Koller, ¿sabe que Berlín está bajo fuego de artillería?
- Gral. Koller: No.

-Hitler: ¿No puede oír los disparos?  
-Gral. Koller: No, estoy en Wildpark-Werder.  
-Hitler: Berlín es un caos. Al parecer, los rusos capturaron un puente del ferrocarril sobre el Oder.  
-Gral. Koller: El enemigo no tiene artillería en el ferrocarril cerca del Oder. (*Viendo un boletín que le acaban de pasar*) No es artillería de larga distancia. La defensa antiaérea cerca del Zoo-Búnker informa que hay calibres de diez a doce cm. Los rusos tienen posiciones cerca de Marzhan.  
-Hitler: Eso está a sólo doce km del centro. ¿Los rusos están tan cerca? Debería colgar a todo el mando de la Luftwaffe (*cuelga el teléfono*). ¡Eso no se ha escuchado nunca! ¡Los rusos están a doce km del centro de la ciudad! ¡Nadie me contó nada! ¡Yo tenía que preguntarlo!  
-Oficial: Puede ser artillería de larga distancia, después de todo. Ese puente del ferrocarril sobre el Oder...  
-Hitler: ¡Eso no tiene sentido! (0:06:58).

Este diálogo expone, además de la inaudita cercanía rusa, el paulatino resquebrajamiento de los sistemas informativos nazis; Hitler comprende el problema y se queja amargamente: “¡nadie me contó nada! ¡Yo tenía que preguntarlo!”.

El Führer sabe que la invasión rusa es inminente (y con ello, la derrota en la guerra), pero sus valores atávicos de voluntad, honor y lucha hasta la muerte le hacen abrigar esperanzas de salvación. Hitler está consciente de que podría escapar al desastre (al menos, parcialmente) huyendo hacia el Sur, y de hecho, llega a considerarlo por un momento. Sin embargo, ese debate interno es muy breve, pues su personalidad y valores le “obligan” a permanecer en Berlín y defenderla, encomendándose a un ejército en el cual nunca ha confiado, ni antes ni ahora. Hitler cree en un golpe de suerte para voltear la guerra a su favor, pero siente derrumbarse todo a su alrededor: oficiales desertores, reportes derrotistas, órdenes que no se cumplen... el Führer hace un considerable ejercicio de voluntad en busca de la sempiterna investidura deseada.

La *motivación* fundamental de Hitler es su deseo irrefrenable por trascender como un mártir heroico. Un buen ejemplo de ello son las palabras que le dirige a la secretaria Traudl Junge cuando ésta le conmina escapar de Berlín: “no puedo hacer eso, mi pequeña; entonces yo sería como un lama con una oración sin significado.

Tengo que resolver el problema aquí en Berlín, o perecer en ello” (0:14:06)<sup>32</sup>. “la oración” es la prédica de sus valores ideológicos, hecha repetidamente durante toda la película, y en la cual se exaltan cualidades como el honor, el valor, la voluntad... Hitler desea ser un prócer en el panteón de héroes germánicos, motivado por un feroz darwinismo social y un narcisismo incapaz de ponderar los daños colaterales a terceros que ocasionarían sus acciones (o más bien, insensible a ello), y eso lo guía durante toda la historia, como lo expresa en la cena con su círculo íntimo:

La vida no perdona a los débiles. La así llamada humanidad, no es más que tontería religiosa. La compasión es un pecado eterno. Sentir compasión por el débil es traicionar a la naturaleza [...] Siendo leal a esta idea, yo nunca tuve compasión. Siempre fui despiadado cuando me enfrenté con oposición interna de otras razas. Y ese es el único camino... (1:12:56).

Su concepción de la trascendencia se deja entrever en una conversación con Speer:

Tenía grandes planes para los alemanes y para el mundo. Nadie me entendió; ni siquiera mis viejos compañeros de armas. Las oportunidades que teníamos... estuvimos a punto de tomar el mundo entero. Demasiado tarde. Puedo estar orgulloso de librar la lucha contra los judíos y por limpiar el espacio vital (*lebensraum*) del veneno judío. No encuentro duro continuar. Un breve momento y entonces la paz eterna... la paz eterna... (1:06:29).

La *motivación* lo lleva a plantearse el *objetivo* de la resistencia fatal en el Búnker, pero no sólo de él, sino de toda la ciudad, incluyendo a los civiles. Aquí ocurre una circunstancia curiosa: mientras Hitler le da a elegir a su círculo íntimo (en teoría, el más obligado moralmente a quedarse con el Jefe) entre quedarse o marcharse, obliga a algunos oficiales, como Fegelein y Grawitz, y al resto de la población (según le ordena al Gral. Mhonke) a resistir la invasión rusa:

---

<sup>32</sup> Cada diálogo o fragmento de la película citados en este trabajo va acompañado del tiempo en el cual comienza la escena que lo incluye (horas : minutos : segundos); se ha descartado colocar el tiempo justo de la cita porque es importante considerar el contexto escénico del fragmento seleccionado.

-Hitler: ¡Ah!, aquí está Mhonke; usted será desde ahora el Comandante de la defensa; Berlín será ahora el frente.

-Gral. Mhonke (Saluda): La defenderemos con la vida. Sólo hay una cuestión: Aún quedan unos tres millones de civiles en la ciudad que deben ser evacuados.

-Hitler: Entiendo tu razonamiento, Mohnke. Pero tenemos que ser fríos como el hielo. No podemos gastar energía en los así llamados “civiles”.

-Gral. Mhonke: Pero ¿qué pasará con todos los niños, las mujeres, los ancianos?

-Hitler: En una guerra semejante a ésta, no existen los llamados “civiles” (0:17:54).

Esto evidencia que la motivación de Hitler es “histórica”: un líder junto a su pueblo en armas, emprendiendo una resistencia heroica contra el enemigo depredador. Para ello, el Führer debe plantearse –y plantearle a todos- la lucha hasta la muerte; otra cosa sería indigna de su condición. Bien se lo dice a Albert Speer: “Si mi gente no puede aguantar esta experiencia terrible, no derramaré ni una lágrima. Ellos han conseguido lo que se merecen; llamaron este destino sobre sí mismos.” (1:06:29).

Hitler posee dos elementos metodológicos para llevar a cabo su *objetivo* de resistencia: la coerción material y el ascendente moral. Lo primero se traduce en órdenes claras y precisas sobre qué se debe hacer, sin opciones para los subalternos; así, cualquier oficial que repliegue sus posiciones puede ser fusilado por desacato (como casi le ocurre al Gral. Weidling debido a una confusión) (0:28:37) y los civiles están obligados a tomar las armas, o de lo contrario los *greifkommando* los fusilarán por desertores. El segundo aspecto se relaciona con la imagen que Hitler construye de sí mismo. Él pone el ejemplo de lo que se debe hacer, y por ello permanece en el Búnker; al hacerlo, “obliga” moralmente a quienes lo siguieron durante los años de ascenso y esplendor, incluyendo a militares y civiles. El pueblo es “probado” por Hitler en el momento de mayor sufrimiento para comprobar si está a la altura de su causa. Allí se origina la dubitativa actitud del Estado Mayor para derrocarlo y tomar las riendas del país, lo cual habría atenuado un poco la tragedia alemana. La respuesta del general Jodl

ante la sugerencia hecha por Fegelein de sustituir al Führer es la síntesis de esto: “no podemos sustituirlo; el Führer es el Führer” (0:42:30).

En su *determinación* frente a la *inequidad*, Hitler se niega rotundamente a dos posibilidades. La primera es utilizar medios diplomáticos para detener el conflicto. Él intuye esta solución como ya fuera de contexto según las circunstancias actuales de la guerra; entonces le dice a Himmler ante tal sugerencia: “¿Política? Ya no haremos más política. Me alimenté de ella. Cuando yo muera tendrás (Himmler) todo el tiempo para hacer política” (0:11:13). Con la rendición, además de la vergüenza que implicaría, Hitler intenta evitar ser capturado, algo más aterrador que la propia muerte, y así se lo hace saber a su ayudante de cámara Günsche después de conocer la imposibilidad de defender la ciudad: “Escuche Günsche, mi esposa y yo nos vamos a suicidar. No quiero exponer mi cuerpo ante los rusos. No quiero que me atrapen, vivo o muerto. Quiero ser incinerado y que nunca me encuentren” (1:32:03). La segunda opción descartada por el Führer es, como ya se comentó, huir de Berlín. Él cree que aún yéndose de la asediada Capital, sus problemas pueden empeorar: “Si el avance ruso es exitoso, terminaré en otra inoportuna situación; tendría que estar a cielo abierto o en una granja esperando el final” (1:21:42). Esto es, Hitler sabe de la toma casi total del territorio alemán por parte del enemigo; un movimiento en falso durante la hipotética huida y caería en manos rusas.

Hitler es ante todo un personaje ético, pero no exento de criterio pragmático; así se refleja en su manera de evaluar los problemas. Su pensamiento y sus acciones están siempre impregnadas de los condicionamientos ético-ideológicos que le caracterizan humanamente, a saber: honor, lealtad, valor, maniqueísmo, entereza física y moral; cuando Hitler emite un juicio, lo hace siempre desde esta dimensión humana, muy ligada a los sentimientos y menos a la racionalidad. Un buen ejemplo es la reunión de Estado Mayor en la que el Führer declara “perdida” la guerra: él fue incapaz de aceptar las explicaciones lógicas de sus generales sobre la inviabilidad de los planes emitidos; Hitler sólo atinó a descargar a los presentes

tildándolos de “desleales, cobardes, incapaces y conspiradores”. Tres de los cuatro insultos pueden catalogarse como de naturaleza “ética” (0:37:20).

Dentro de su firmeza, Hitler debe ir rectificando y tomando nuevas decisiones basándose en el estado de la situación global. Después de considerar inviable la huida o la rendición, planifica estrategias para la defensa de Berlín; pero el Führer va recibiendo noticias de la situación, dentro y fuera de la ciudad, que no van en el sentido deseado: Dentro, las defensas ya tienen que convocar para el combate a los civiles (no sin utilizar la fuerza) y afuera, se conoce que Steiner y Wenck no pueden llegar. Al evaluar la situación, Hitler se va dando cuenta de tener cada vez menos opciones personales dentro de la historia. Manteniendo constantes sus convicciones ideológicas y sus aspiraciones trascendentes, debe evaluar cómo realizar éstas aún en la derrota. Por ello empieza a contemplar el suicidio como una salida viable a su dilema, llevándolo a cabo finalmente.

## **2. Dinámica del personaje**

Hitler ha decidido firmemente permanecer en el Búnker a toda costa, y ello es comprensible si se atiende al discurso del personaje durante todo el filme; le dice con vehemencia a sus generales que nunca se rendirá como lo hizo el II Reich en 1918, se niega a evacuar a los civiles, afirma que si escapa su discurso quedaría vacío, no acepta suspender la orden de “tierra arrasada”, expone su fe hacia la doctrina del darwinismo social y la supresión de la piedad hacia el vencido y con frecuencia invoca principios de lealtad y honor los cuales, dicho sea de paso, ya no reconoce en la Oficialidad. Todos estos elementos, uno por uno y juntos, sustentan su decisión de permanecer en el Búnker, activando sus valores éticos e ideológicos.

Por otra parte, el personaje de Hitler crece desde su *firmeza*. El filme muestra a un Führer constantemente movilizado en pro de defender la Capital del ataque enemigo, haciendo planes y desplazando tropas con enorme voluntad y creencia en

sus posibilidades. Varios son los pasajes de *El hundimiento* que reflejan la conducta de Hitler, como aquel en donde, al terminar una junta con su Estado Mayor, el Jefe abandona la sala diciendo: “ustedes verán caballeros, Wenck vendrá, Wenck vendrá...” (1:21:42), o cuando le comenta a su recién nombrado comandante de la Luftwaffe, general von Greim: “todo esto de la invasión rusa al Reich no es otra cosa que una estrategia para atraerlos y asestarles un golpe definitivo; ellos tienen otra cosa por venir” (1:15:43). Así, el crecimiento de Hitler como personaje es el reflejo de su experiencia sustentada en los valores ideológicos, aunque desestabilizado por una equívoca dualidad interna entre *lógica* y *fe*; la confianza en sus posibilidades y los éxitos pasados le llevan a formular soluciones lógicas en su mentalidad, pero imposibles –y más importante, carentes de sentido común- en la práctica; cuando los planes fracasan sobreviene la frustración. Esa dualidad psicológica entre la fe y la ambigüedad racional es una constante de Hitler durante toda la película, y se refleja en que aún después de declarar perdida la guerra, sigue tratando de dirigir la defensa de Berlín:

Wenck está avanzando con la 12<sup>a</sup> Compañía. Puede unirse a la 9<sup>a</sup> y dar a los rusos el golpe definitivo. Wenck es un tipo excelente. Envíen un telegrama a Keitel preguntando lo siguiente: 1. ¿Dónde está situada la vanguardia de Wenck? 2. ¿Cuándo atacarán de nuevo? 3. ¿Dónde está la 9<sup>a</sup> Compañía? 4. ¿Dónde creará ruptura la 9<sup>a</sup> Compañía? Ustedes verán, caballeros; estaré bien. Wenck vendrá, Wenck vendrá... (1:21:42).

Hitler puede calificarse, atendiendo a lo estudiado hasta ahora, como un personaje *Hacedor (Doer)* aspirante a *Ser (Be-er)*. Es decir, sus acciones tienen por *objetivo* ser un mártir heroico. Ya se ha explicado cómo Hitler siempre está en busca de soluciones al problema global, es decir, su enfrentamiento a la *inequidad* es material. Él sigue creyendo que sus tropas están activas para el combate, y trata de dirigitas para defender Berlín y realizarse “históricamente”. Incluso hace nombramientos (Generales Weidling, Mhonke, von Greim...) y encomienda misiones casi hasta el final de la historia, siempre apelando a medidas que solucionen la *inequidad*. Al fracasar todo lo anterior, no espera tranquilamente la

captura, huye o contempla la rendición: antes, planifica y ejecuta su suicidio, teniendo siempre la vista puesta en su *objetivo* primordial, la trascendencia. Lo anterior se ilustra con la escena en la cual llama al doctor Werner Haase para preparar el veneno a utilizar, empleándolo primero en su perra alsaciana *Blondie* como prueba de efectividad (1:38:52).

Hitler posee una mentalidad claramente *masculina*, esto es, se traza un *objetivo* inicial (resistir a la invasión rusa) e implementa para ello una serie de acciones (órdenes de desplazar tropas, tácticas militares). Cuando ese *objetivo* primario resulta inalcanzable, Hitler se traza otro: el suicidio. Para lograrlo, hace una serie de preparativos: convoca al doctor Haase para formular el veneno; lo prueba en su perra *Blondie*, gira instrucciones a su ayudante de cámara Günsche para que incinere su cuerpo post-mortem... y al final lleva a cabo todo según lo había planeado. No obstante, es curioso el matiz de fe que impregna su *objetivo* inicial.

El Führer acomete todas sus acciones bélicas profesando fe en unos valores atávicamente sostenidos. La maniobra defensiva que intenta organizar con los ejércitos de Wenck y Steiner es en teoría correcta, e incluso las preguntas hechas a sus generales sobre ubicaciones y desplazamientos son racionales, pero en la realidad, como ya se comentó, esas tropas ya no pueden hacer nada. ¿Lo sabe Hitler? Sus generales piensan que sí. El Jefe mantiene fe en sus posibilidades, como una extensión de la voluntad que le configura; incluso, el quedarse dentro del Búnker hasta el final reafirma su fe respetuosa hacia unos principios éticos. Este *recurso* mixto de consecuencia y fe le otorga una morfología particular a su *mentalidad masculina*.

Sin embargo, es necesario matizar. Todo lo anterior se puede ubicar en un ámbito de amplia irracionalidad o trasgresión a la *lógica*, si se hace el estudio objetivamente, fuera del punto de vista del P.P. Ya no tiene sentido *lógico* que Hitler y su ejército persistan en la defensa de un régimen aniquilado; ello es faltar a la racionalidad. Cuando el Führer mueve tropas inoperantes –y a veces inexistentes- o desconoce las recomendaciones de sus generales, hay una evidente

falta a la *lógica*; cuando le prohíbe al doctor de la SS, Grawitz, abandonar el Búnker mientras todos sus superiores se escapan (1:17:11) o, en una posición de intransigencia, ordena la inútil “caza” del oficial Fegelein, Hitler transgrede los límites de lo racional. Pero desde la perspectiva de este P.P. (valores, ideología), su *método* para afrontar el problema es el único posible; otra cosa sería faltar a sus valores y lógica personal, proporcionada por una visión del mundo (*resolución-crecimiento*). Es la fe atávica en unos valores fanáticos. Un buen ejemplo lo constituye la escena en la cual Eva Braun acude al privado del Führer a rogar por la vida de su cuñado Fegelein, acusado de desertión; Eva trata de argumentar que ya no tiene sentido ejecutarlo cuando todo el mundo está escapando del Búnker. Pero la lógica de la mujer choca con una coraza ideológica; el Jefe le espeta: “ése es mi deseo”; según los valores de Hitler, un deseo del Führer es una afirmación incuestionable de sabiduría y razón universal. La respuesta de Eva lo confirma: “Tú eres el Führer” (1:20:49).

La firmeza en la *determinación* de Hitler no puede ocultar su angustia por el fracaso de “su” guerra y la destrucción del imperio nazi; entonces se *justifica* culpando del derrumbe al “traidor e inepto” ejército. En el fondo, Hitler siente la amargura de que el destino de sus planes deba depender, en gran medida, de su *personaje impactante*, la Oficialidad; él sólo puede planificar y ordenar estrategias de defensa (como en efecto hace), pero el resultado de ellas depende del accionar de un colectivo por el que ya no siente confianza y da claros signos de resquebrajamiento (Hitler lo contempla en su *evaluación*). Entonces se activa el mecanismo de *justificación*: culpar del fracaso a otros, sin importarle lo descabellado e irrealizable de su estrategia, como muestra el filme en lo relativo al Gral. Wenck y su 12ª División. Allí, en esa área gris entre el fracaso y la culpa, se anida acechante lo que Joachim Fest llama “la voluntad de sucumbir” (Fest, 2004, p. 151). Hitler se lo confirma claramente a Albert Speer cuando éste le pide anular la orden de tierra quemada:

Si la guerra está perdida, ¿cuál es el problema en que la gente también esté perdida? Las necesidades primarias del pueblo alemán no son relevantes ahora. Al contrario: deberíamos destruirlos nosotros mismos. Nuestra gente se vuelve débil, y de acuerdo a las leyes de la naturaleza, debe morir (0:24:24).

Hitler justifica el fracaso del pueblo alemán (nunca el suyo, por cierto), por la violación hecha al concepto fundacional de su ideología: el darwinismo social. Según su “*lógica*”, los alemanes se vuelven débiles, quejumbrosos ante la adversidad bélica. Ello es inaceptable en un pueblo aspirante a dominador del mundo; allí desea ubicar Hitler una de las razones esenciales del hundimiento.

### **3. El elemento crucial**

Ya conocida la situación de Berlín y del régimen nazi ante la invasión soviética, es necesario retomar las preguntas ¿qué hacer? ¿Cuál es la mejor opción para afrontar esta situación desesperada? ¿Qué factor decide la situación?

La situación en Berlín está sellada: los rusos se apoderarán de la Capital del Reich. Todos los sectores del bando alemán se encuentran en situación precaria, tanto los militares como los civiles; no hay fuerzas materiales y morales para defender la ciudad, y la artillería rusa llega cada vez con más fuerza: el panorama general es de incierta *expectativa*.

El Reichführer SS Heinrich Himmler y el Gral. Weidling tratan de explicarle la situación al Führer en momentos distintos del filme, recomendándole –casi rogándole– que acepte tomar un avión hacia el Sur; el oficial Fegelein le comenta a Hitler que si desea cumplir sus planes para el futuro debe abandonar Berlín; también se lo piden su secretaria Traudl Junge (misma escena) y una desesperada Magda Goebbels, poco antes del suicidio (1:46:02). Hitler se mantiene firme en su *determinación* de seguir en Berlín “hasta el final”, aunque la pregunta que al respecto le hace a Albert Speer “¿y usted qué opina?” deja traslucir alguna duda.

Sin embargo, la decisión personal está tomada: Hitler permanecerá en el Búnker, y no saldrá de él huyendo o capturado por el enemigo. Resistencia total.

Esta decisión personal es también clave de la *trayectoria global*, porque la resistencia “hasta el final” no es sólo por parte de Hitler, sino que incluye, obligatoriamente, a la Oficialidad y la población alemanas. Quedándose el Führer, la situación de los soldados desangrados y de los civiles hambrientos y atemorizados se prolonga, generando el drama global presentado en el filme. Por lo tanto, puede identificarse el *elemento crucial* como la *determinación* de Hitler frente a la *expectativa* de todos los alemanes: una situación perdida que requiere forzosamente un cambio de rumbo por parte de quien tiene el poder de hacerlo, es mantenida igual por éste aún en perjuicio propio y de sus partidarios, pese a las numerosas advertencias y pruebas. Hitler, siguiendo fanáticamente sus concepciones ideológicas, decide quedarse en el Búnker hasta el final y ordena que Oficialidad y civiles también lo hagan, aún cuando el sentido común recomienda un cambio de escenario; así se sella el futuro de todos los berlineses, incluyendo el del propio Führer. Mientras, todos los alemanes esperan un rasgo de piedad o consideración por parte del hombre quien tantas veces dijo amarlos; de allí la petición de Speer: “por favor Führer, perdone a su pueblo” (0:24:24).

La *determinación* de Hitler también afecta al resto de personajes del Búnker, obligándoles a tomar decisiones vitales en función de lo que el Jefe ha resuelto. Así, Himmler, Goering y Speer optan por escaparse a zonas más seguras; Eva Braun y el matrimonio Goebbels –con su extensa prole- se quedan a morir con el Ídolo; las secretarias (entre ellas, claro está, Traudl Junge) se encuentran expectantes ante una posible evacuación masiva... en fin, cada quien toma una opción, pero siempre dependiendo de lo decidido por Hitler. Así, la clave de la *historia objetiva*, el *elemento crucial* de los sucesos que afectan a todos los aspectos del filme, es la determinación personalísima del Führer a seguir en el Búnker.

Para corroborar lo afirmado, se propone un juego de suposiciones. ¿Qué habría pasado si, en el filme, Hitler decide abandonar el Búnker? En primer lugar,

la orden dada por el Führer de “Berlín será ahora el frente” quedaría anulada, porque ante la invasión de todo el Reich, el frente se trasladaría adonde él estuviera; los soldados y oficiales de Berlín se tendrían que marchar también al Sur, para organizar la resistencia junto al Jefe. Luego, se podría afrontar la evacuación de los civiles, pues ya no tendría sentido obligarlos a mantenerse en estado de alerta marcial como pretende Hitler; es oportuno recordar que en el filme, el Führer se niega a evacuar a los civiles cuando el Gral. Mhonke se lo sugiere (“en una guerra como ésta, no hay civiles”); ello habría evitado la miseria, los desplazamientos y las ejecuciones de inocentes según lo presenta la película. Además, las decisiones personales dentro del Búnker habrían sido distintas, porque junto a Hitler se marcharían todos los habitantes del lugar, o al menos los más importantes; tal vez Himmler y Goering habrían permanecido al lado de Hitler, Eva Braun y el matrimonio Goebbels no se hubiesen suicidado y Traudl Junge no habría dudado y padecido tanto. Así, se puede apreciar cómo la *trayectoria global* de la historia sería diferente si la decisión del P.P. hubiese sido la contraria a la presentada en *El hundimiento*: el escape de Berlín podría haber oxigenado una situación general desesperada, mientras que la permanencia en la Capital significa el aniquilamiento<sup>33</sup>.

El *elemento crucial* del filme está sintetizado en las palabras leídas por el Gral. Weidling a la población de Berlín a manera de capitulación:

El 30 de abril de 1945, el Führer se suicidó, y con ello, abandonó a todos quienes le habían sido leales. Ustedes, soldados alemanes, fueron leales al Führer y estaban dispuestos a ayudar a continuar la batalla por Berlín, aunque la munición era escasa y la continuidad de la resistencia no tenía sentido. Por la presente, declaro un inminente alto al fuego. Cada hora que continúan

---

<sup>33</sup> En todo caso, las posibles variaciones del argumento sugeridas en el análisis de ambos personajes, son sólo ejemplos ilustrativos; al ser *El hundimiento* un filme basado en hechos históricos, su estructura argumental tenderá a mantener, al menos, un mínimo de fidelidad respecto a las fuentes historiográficas, más allá de las interpretaciones o puntos de vista de guionista y director. Esto, sin embargo, no sería óbice para incluir elementos ajenos al rigor histórico, y entonces la dinámica de los personajes cambiaría; luego, los ejemplos dados son interesantes porque permiten “contemplar” soluciones dramáticas posibles, independientemente de su pertinencia.

luchando prolonga el sufrimiento de la gente de Berlín y de sus heridos. De acuerdo con el mando supremo de las tropas soviéticas, ordeno el cese de la lucha inmediatamente. Weidling, anterior comandante de la defensa del área de Berlín (2:02:50).

#### **4. Protagonismo**

Según lo expuesto en la Parte 1 de la presente investigación, la teoría de *Dramatica* sugiere que el personaje *protagonista* de la historia es aquel capaz de movilizar el argumento central de ésta. La separación entre los roles de P.P. y protagonista es perfectamente posible en el marco de la teoría de *Dramatica*, por lo cual una y otra función (P.P. y *protagonista*) pueden ser ejercidas por dos personajes distintos. No obstante, ocurre a veces la circunstancia de que el personaje encargado de movilizar la trama también actúa como personaje clave en el problema general de la historia y “guía” del relato; siendo así, *Dramatica* considera a ese personaje un *héroe (hero)*, y tal es el caso de Hitler en *El hundimiento*.

En el Anexo 1 puede observarse cómo los personajes de *El hundimiento* se organizan en torno a Hitler. Esta disposición es técnicamente independiente a su rol de P.P., aunque atendiendo al tipo de filme que se está analizando, hay una relación comprensible entre ambos roles, casi se diría “complementaria”: el Hitler P.P. posee el *elemento crucial* para resolver el problema central de la historia, atendiendo a su crecimiento y valores como personaje desarrollados a lo largo del filme. Esto significa que los demás personajes están pendientes de lo que ocurra con Hitler, y en torno a él y sus evoluciones deciden y actúan; son los personajes quienes colocan a Hitler en el rol protagónico, mientras es él quien se sitúa como P.P. mediante su actuación personal. De esta manera, ambos roles se complementan mutuamente en *El hundimiento*, desembocando en la conformación de un personaje *heroico*, cuya presencia estelar es posible desde sus valores y

sentimientos hacia el mundo exterior, por una parte, y desde la contingencia externa hacia su personalidad, por otra.

Del análisis recién concluido se desprenden las cuestiones temáticas y argumentales del filme, comenzando con las cuatro *trayectorias*. Se puede distinguir una historia general o *global* que da cuenta de la situación de asedio y peligro vivida por la ciudad de Berlín ante la inminente invasión rusa; un personaje central quien aglutina poder sobre los demás roles dramáticos y sobre la situación general; y también se tiene a un rol que intenta convencer a dicho personaje central sobre la necesidad de cambiar su determinación. Luego, se tienen los factores precisos para establecer las cuatro *trayectorias* propuestas por *Dramatica*.

## CAPÍTULO 4

### TRAYECTORIAS Y DINÁMICA DE LA HISTORIA

#### 1. Trayectoria de la historia global (historia objetiva)

La *trayectoria de la historia global* es la actividad de todos los berlineses encaminada a no dejarse capturar por los invasores rusos. El filme plantea de entrada una situación de defensa frente al enemigo mortal, quien se encuentra a las puertas de la ciudad y obliga a todos los personajes (recordando que la historia es narrada desde el punto de vista alemán) a tomar posiciones respecto a dicha situación. En ese sentido, se aprecia la preocupación de todos los personajes: los soldados ya son incapaces de enfrentar el potencial bélico invasor (0:06:06); las secretarías despiertan con el sonido cercano de la artillería rusa (0:06:33); Himmler le insiste a Fegelein sobre la necesidad de abandonar Berlín (0:08:18); los civiles y miembros de las Juventudes Hitlerianas tratan de resistir en las calles de la Capital (0:16:09); el propio Hitler y la Oficialidad discuten soluciones militares... los primeros minutos de la película se dedican a dejar muy claro cuál es la situación general que envuelve y preocupa a todos.

#### 1.1 Tema

La guerra se ha volteado en contra de Alemania, las tropas soviéticas empujan a los nazis hasta su propio territorio y los asedian allí, amenazando con tomar Berlín. La invasión enemiga significaría el final de la guerra y del régimen nacionalsocialista, además del sometimiento a una potencia extranjera completamente hostil. La incertidumbre se apodera de los habitantes del Búnker, quienes no saben cómo afrontar este nuevo estado de indefensión. Existe una situación general de asedio que incumbe a todos los personajes del filme

(principales y secundarios) e irradia sus implicaciones hacia los detalles más puntuales de la historia; todos los personajes, según sus circunstancias y roles respectivos, se preocupan y movilizan por el acercamiento de los rusos a la Capital del Reich, pensando sobre todo en lo que les ocurrirá si el enemigo llega por fin al Búnker. El presente es malo, pero el futuro se vislumbra aún más tenebroso para los alemanes, por ello la máxima preocupación es el porvenir.

Ninguno de los habitantes del Búnker y de la ciudad, tanto civil como militar, desea ser prisionero de los rusos, y por eso debe *escoger* qué hacer frente al estado de asedio. En el caso de los oficiales, algunos deciden abandonar el Búnker (y a su Führer), como Himmler, Goering, Fegelein y Speer; otros se quedan hasta las últimas consecuencias, como el Gral. Mhonke, el matrimonio Goebbels o Eva Braun; muchos civiles se alistán –o son alistados- en la Reserva e intentan frenar la invasión, mientras que otros, como los padres del pequeño Peter Kranz, deciden mantenerse al margen del combate. Esto configura un estado de cosas que se puede sintetizar con el tópico *Escoger Vs. Posponer*. Frente a la *inequidad* presente, algunos deciden qué hacer –como se ha mencionado-, mientras que otros prefieren esperar a que los acontecimientos se precipiten. En *El hundimiento* hay dos casos emblemáticos en ambos sentidos. Himmler le comenta a Fegelein las razones por las cuales abandona el Búnker y a su Jefe:

-Himmler: Estoy tomando el control ahora. Berlín caerá en un par de días. Cuando el Führer esté muerto ¿Quién negociará con los Aliados?  
-Fegelein: ¿Por qué piensas que ellos negociarán con ustedes?  
-Himmler: El Estado nazi y mis SS son necesarias para mantener el orden. Una hora con Eisenhower y él lo sentirá de la misma forma. El primer contacto ya ha sido hecho (0:12:34).

Mientras Himmler “escoge”, según la fría lógica, negociar por su cuenta con los Aliados, Traudl Junge “retrasa” inexplicablemente su decisión de abandonar el Búnker. Entre estos dos casos extremos se presentan una serie de situaciones oscilantes, cada una según las motivaciones personales y en función de la *inequidad* central de la historia.

No obstante, se yergue sobre todos la sombra de la expectativa en su versión más negativa. La población berlinesa, la Oficialidad y los habitantes del Búnker se encuentran presa de la incertidumbre, tanto en lo referente a sus posibilidades de defensa frente al invasor como al futuro. Todos saben que Hitler ha dado la orden de resistir hasta el final y eso tiene para ellos consecuencias impredecibles y nada auspiciosas. El obstáculo para defender Berlín se centra en la precaria situación de las fuerzas bélicas alemanas a esas alturas del conflicto. Tanto el ejército como los reservistas y los civiles carecen de los medios mínimos necesarios para, al menos, contener el avance de las tropas soviéticas. Esto se intuye al comienzo de la historia y se va corroborando durante el transcurso de la misma. El sentido común habría recomendado un cese de la resistencia contra una potencia muy superior, evitando así más muerte y sufrimiento a la población y a los soldados, como bien se lo dice el padre de Peter Kranz a los Juventudes Hitlerianas que acompañan a su hijo:

- Padre de P.: Los rusos de los dos lados y no podrán escapar.
- Soldado: Los mandaremos de vuelta.
- Padre de P.: ¿Con qué?
- Soldado: Con las armas antiaéreas.
- Padre de P.: Los rusos llegarán con armas, tanques y artillería pesada. ¿Pensarás eso realmente en los últimos cinco minutos?
- Soldado: Se lo prometimos al Führer.
- Padre de P.: ¿No lo entiendes?: la guerra está perdida [...] Si todavía estás aquí cuando los rusos lleguen, todos ustedes estarán muertos (0:16:09).

No obstante, la orden es proseguir la resistencia al precio que sea. Para garantizarlo existen en la ciudad comandos encargados de obligar a los civiles a combatir (*Greifkommando*), so pena de ser fusilados por desertores; el propio Peter Kranz, aun después de ser condecorado por el propio Hitler, sufriría la muerte de sus padres por esa causa. De esta manera, la *expectativa* hace cundir la duda y el desespero en todos los personajes de la historia.

## **1.2 Trama**

Todos en Berlín tienen por *objetivo* y deseo evitar ser capturados por los rusos, pensando sobre todo en el gran daño que las tropas alemanas ocasionaron en Rusia durante la campaña del Este. Para ello, se requieren condiciones bélicas apropiadas, sobre todo que las divisiones de los generales Steiner y Wenck lleguen a la ciudad y la liberen desde afuera. Por otra parte, la ciudad debería ser evacuada de civiles al igual que el Búnker, y el gobierno del Reich tendría que trasladarse a otro lugar antes del arribo de las tropas rusas al recinto de la Cancillería. De no evitarse la captura rusa, la Capital del Reich caerá en manos de los mortales enemigos soviéticos, el gobierno nacionalsocialista desaparecerá y la población será sometida por una potencia extranjera hostil. No obstante, El *objetivo* se encuentra lejos de ser logrado. Las fuerzas bélicas internas son insuficientes para defender la ciudad; los militares están resquebrajados en número y recursos, la Reserva es aniquilada con facilidad debido a su inexperiencia y la población civil es obligada a combatir sin medios técnicos y materiales para ello. Lo lógico es la capitulación, pero Hitler decide resistir hasta el final, como se verá en la siguiente *trayectoria*. Eso origina la incertidumbre general.

## **2. Trayectoria del personaje principal**

Adolf Hitler se distingue como el personaje respetado y obedecido por los demás actores de la historia, y su férrea disposición a continuar la resistencia hasta el final condiciona el desarrollo de toda la acción del filme. En torno a Hitler ocurre el posicionamiento y la planificación de cada personaje, ya sea a favor o en contra de la causa general nazi.

## 2.1 Tema

Hitler está impregnado por una disposición ideológica y unos valores atávicos. El señor de la Guerra considera que no hacer frente a la invasión del Reich por parte de su odiado enemigo soviético, es decir, huir a las seguras fortalezas del Sur o rendirse, sería una renuncia a todo aquello que profesó incansablemente durante su vida política. Con su férrea determinación de permanencia en Berlín, Hitler pretende erigirse en mártir heroico siempre fiel a sus valores e ideología hasta el final. Esa es su forma *psicológica* de reaccionar ante una derrota inminente de consecuencias catastróficas. Su obsesión por no repetir una rendición como la hecha por Alemania en la I Guerra Mundial y hacerse un lugar en el panteón de los héroes germánicos queda expresada en su firme intención de no negociar ninguna salida con los Aliados, tal como se lo hace saber a Himmler (0:11:13); es sencillamente la *racionalización* que justifica una actitud consecuente con sus valores ideológicos, después de haber sopesado todas las demás opciones.

Hitler justifica su determinación de resistir la invasión rusa en el Búnker con la ideología nacionalsocialista que le determina, la cual le “relewa” de considerar las consecuencias personales y generales que esa decisión conlleva: si huye, se vería como un cobarde; si capitula, sufriría la humillación de ser tratado como un vulgar delincuente; todo ello se puede sintetizar con el esquema *Racionalización Vs. Obligación*. De fondo, el gran problema de la historia de *El hundimiento* es la *determinación* del Führer. Las circunstancias generales indican que la situación en Berlín es insostenible, pues los rusos cada vez están más cerca su objetivo: llegar al Búnker. Si Hitler permanece en la Capital, sella fatalmente su destino: llegando los rusos al Búnker, lo cazarían como a un trofeo, cosa que manifiestamente aborrece; la alternativa lógica sería escapar. Al respecto, el filme permite intuir un atisbo de debate interno en Hitler, manifestándose cuando el Führer se encuentra en el salón de maquetas rodeado por su círculo íntimo (0:14:06). Después de comentar sus planes arquitectónicos futuros, el oficial SS Fegelein y la secretaria

Traudl Junge (por cierto, colocada en la escena lejos de la cámara, en un evidente segundo plano) le insisten en la necesidad de huir de Berlín si quiere llevar a cabo sus proyectos; Hitler le dice a Traudl: “no mi pequeña, no puedo hacer eso (huir); me convertiría en un *lama* con una oración sin significado”, y a continuación, Hitler le pide una opinión al arquitecto Albert Speer, quien le da una respuesta ambigua pero significativa: ”creo que debe estar aquí cuando baje el telón”; el rostro de Hitler denota duda y tensión pero se niega a marcharse de Berlín y ordena a ejército, civiles y Reserva mantener una resistencia a muerte frente al invasor, una decisión irracional en vista de las circunstancias y que prácticamente decreta el “obligatorio” suicidio del Führer. En este caso, la *determinación* resulta negativa para todos, excepto para un Hitler sumergido en su universo ideológico.

## **2.2 Trama**

Como se acaba de explicar, Hitler se encuentra firmemente determinado a resistir la invasión rusa hasta el final. Es su *objetivo*. Para lograrlo, debe permanecer en el Búnker, rechazar la posibilidad de rendición a riesgo de su propia vida y la tentación de huir, además de mantenerse al mando de sus fuerzas bélicas; llevando a cabo todo esto, es seguro que Hitler acabará preso de los rusos. Pero *advirtiendo* cómo la resistencia en Berlín resulta estéril (las tropas de Steiner y Wenck no pueden llegar, los reportes de sus generales Mhonke y Weidling son muy negativos y dos altos oficiales, Hermann Goering y Heinrich Himmler, desertan del Búnker), Hitler va preparando su suicidio paso a paso.

## **3. Trayectoria del personaje impactante**

El *personaje impactante* en este contexto está representado por la Oficialidad alemana, que consta de su Estado Mayor (generales y militares), los oficiales de la

SS (Himmler, Fegelein, Bormann, Dr. Schenck) y miembros del partido (Speer, Goebbels). Asumiéndolo como un personaje “colectivo”, su *trayectoria* se encuentra y choca con la del P.P. La Oficialidad es la encargada de acometer la defensa de Berlín, pero su situación precaria hace casi imposible dicha misión, contraviniendo los deseos y mandatos del P.P., Hitler.

### 3.1 Tema

La Oficialidad intenta defender la Capital del Reich, pero sus diezmados recursos son insuficientes para tal fin. Los diferentes mandos y flancos del ejército muestran permanentemente gran confusión y resquebrajamiento, resultando en muchas bajas y heridos. Esta situación queda plasmada en varios momentos de *El hundimiento*, siendo emblemático el imposible accionar de las estancadas unidades de Wenck y Steiner, o la necesidad de accionar la Reserva, movimiento ordenado por Goebbels que se hace merecedor al repudio del Gral. Mhonke (0:49:32). Mientras, el Alto Mando discute entre sí, pues unos generales, entre ellos Keitel y Jodl, apoyan continuar con una defensa hasta la muerte, mientras que otros, como Fegelein, opinan que es el momento de tomar el control del país y rendir las armas; la mayoría, cobardemente, prefiere esperar los acontecimientos, aunque saben que la suerte de la ciudad –y tal vez del régimen- está echada:

-Gral. Burgdorf: El Führer ha perdido todo sentido de la realidad. Está moviendo divisiones que no existen. El grupo de Steiner ha sido dispersado y se le ordena atacar. Una locura.

-Fegelein: ¿Pero por qué no le cuentas eso a Hitler?

-Gral. Burgdorf: No atiende razones.

-Fegelein: Algo tiene que suceder.

-Gral. Jodl: ¿Estás loco? Él (Hitler) nos dispararía.

-Fegelein: ¿Y entonces?

-Gral. Burgdorf: Somos soldados. Hicimos un juramento.

-Fegelein: ¿Significa eso que ya no podemos usar nuestros cerebros?

-Gral. Jodl: ¿Y eso eres tú, un profesional despiadado?

Por otra parte, es claro el cisma entre la casta militar y los miembros del Partido Nacionalsocialista, en especial los miembros de las SS y específicamente Himmler y Fegelein. Al iniciarse la reunión del Partido con motivo del cumpleaños del Führer, el Gral. Jodl le comenta a un colega: “allí está Himmler, ese bufón; jefes del Partido por todas partes; me hacen enfermar” (0:08:18). Esta división entre el ejército y las SS se verá reflejada en la disputa entre los generales fieles a Hitler y el aliado de Himmler, Fegelein, quien trata de convencerlos de que ellos deben tomar el poder y controlar la situación.

La Oficialidad se preocupa por seguir las órdenes de Hitler y acomete una gran *actividad física* para defender Berlín. Cuando estos intentos van fracasando, trata de explicarle al Führer la situación con reportes y pruebas, es decir, objetivamente, aunque no con la claridad y extensión que se requiere, como se puede apreciar cuando Hitler abandona una reunión de Estado Mayor y el Gral. Weidling increpa a sus demás colegas:

- Gral. Weidling: Quiero saber si Wenck puede hacer algo de lo que dice el Führer.
- Gral. Krebs: Es improbable que el pequeño grupo de Wenck...
- Goebbels: ¡¿Qué es improbable en la ofensiva?!
- Gral. Krebs: ¡Wenck ya no puede hacer nada más!
- Gral. Weidling: ¿Entonces por qué no le cuenta eso al Führer? ¡¿Se han vuelto todos locos?!
- Gral. Keitel: ¿Piensa usted que el Führer no lo sabe? Nunca capitulará. Ni nosotros. Una vez y nunca más.
- Gral. Weidling: ¡Tengo que irme!

El papel de la Oficialidad siempre es activo, y más en una situación como la que se presenta en *El hundimiento*. Todas las fuerzas bélicas intentan *hacer* resistencia frente al enemigo ruso, pese a su precaria situación operativa. La Oficialidad es el único rol que posee la medida verdadera de la situación bélica en Berlín. Hitler sólo podría guiarse por lo que el ejército informe. En teoría, es el único *apto* para organizar y afrontar la resistencia frente a la invasión. No obstante, la *experiencia* le da señales claras de sus mínimas posibilidades de

combate y resistencia. El ejército sabe que la ciudad no puede resistir más el asedio enemigo y caerá en cualquier momento. Es cuestión de horas. La *experiencia* de las bajas, el repliegue y el cercamiento es con lo cual la Oficialidad intenta persuadir a Hitler de buscar soluciones alternativas. De allí la recomendación encarecida del Gral. Weidling a Hitler: “Mi Führer, como soldado, sugiero la huida de Berlín. Está rodeada. La batalla de Berlín acabó con unos veinte mil de nuestros mejores oficiales” (1:21:42). Así, la situación de la Oficialidad puede resumirse con el esquema *Aptitud Vs. Experiencia*.

El *problema* de la Oficialidad es como el de los demás personajes en la historia, su gran aprehensión e incertidumbre respecto al futuro particular y general. Saben que la resistencia es inviable, e intenta demostrarlo basándose en su propia experiencia. La “defensa hasta la muerte” de Berlín no se sostiene más por el evidente desmoronamiento de los recursos bélicos. No hay fuerza aérea (Hitler debe nombrar nuevo comandante de la Luftwaffe a Ritter von Greim, tras la defección de Goering -1:12:47), ni divisiones blindadas (de ahí el llamado desesperado a Steiner y Wenck) ni soldados suficientes (implementación de la Reserva y las Juventudes Hitlerianas); tampoco hay provisiones ni medicinas, como se refleja en la peligrosa maniobra del oficial Schenck para conseguir algunos medicamentos y llevarlos al hospital de campaña (0:32:45)... en fin, la Oficialidad tiene pruebas suficientes para recomendar una acción evasiva fuera de la ciudad, pero su compromiso con Hitler y la causa nazi le impiden hacerse con el control de la situación en detrimento de su líder. La *expectación* y ansiedad del ejército choca contra la *determinación* del Jefe.

### **3.2 Trama**

La Oficialidad tiene dos *objetivos* que se superponen. El primero es lograr la defensa de Berlín ante el asedio enemigo siguiendo las órdenes de Hitler; paralelamente, evacuar a los civiles, trasladar los mandos al Sur y reiniciar desde

allí la lucha. La Oficialidad no espera a que una cosa suceda en detrimento de otra, pues va observando la evolución simultánea de toda la situación. Para la defensa de Berlín, el plan *requiere* la ayuda de fuerzas internas y externas (municiones, ejércitos externos a Berlín); para la evasión, traslado y evacuación de los civiles, se *requiere* la aprobación de Hitler y su aceptación de marcharse del Búnker; de no lograrse ninguno de los dos *objetivos* planteados, la ciudad caerá en manos de los rusos y todos serán asesinados o capturados por ellos. Pero la resistencia de Berlín se *advierde* insuficiente debido a los repliegues forzosos, la enorme cantidad de bajas militares y civiles y la imposibilidad de que lleguen los refuerzos solicitados desde fuera. Por otra parte, Hitler se niega rotundamente a marcharse de Berlín, e insiste en permanecer allí “hasta el final”, obligando al ejército a acometer una lucha sin expectativas de éxito.

#### **4. Trayectoria de la historia subjetiva**

Esta *trayectoria* se desarrolla con la relación entre Adolf Hitler y la Oficialidad. Aquí se marca una ruta signada por los deseos y ambiciones desesperadas del Führer, quien está frente a un precipicio del que sólo el ejército puede –piensa él– salvarlo; sin embargo, los hombres de armas saben de sus limitaciones para complacer al Jefe, y ello reaviva un desencuentro preexistente que sólo concluye con la muerte de Hitler.

##### **4.1 Tema**

Hitler desea imponerle sus criterios y voluntad a la Oficialidad, sin atender las opiniones de sus miembros. La relación establecida entre ambos puntos de vista es muy compleja, porque la Oficialidad sabe que las órdenes de defensa impartidas por el Führer son prácticamente irrealizables, pero nadie del Estado

Mayor tiene la valentía de decirlo con claridad. Esto genera una *actividad mental* tensa entre ambas partes: cuando las órdenes no llegan a cumplirse, Hitler se siente traicionado y acusa al ejército de conspirar contra él desde siempre; por su parte, el ejército tiene opiniones divididas en cuanto al enfoque dado a la guerra y a la defensa, tal como se explicó en la *trayectoria* anterior. La primera reunión de Hitler con su Estado Mayor ya da cuenta de la tensión entre ambos polos:

- Gral. Burgdorf: La 9ª Compañía tenía que retirarse o sería diezmada.
- Hitler: No retiraremos la 9ª Compañía; Busse debe luchar donde esté.
- Gral. Krebs: Führer, entonces la 9ª Compañía está perdida.
- Hitler: Nosotros empujaremos de vuelta a los ejércitos soviéticos al Norte y al Este con un despiadado y poderoso ataque.
- Gral. Krebs: ¿Utilizando cuáles unidades?
- Hitler: Steiner atacará desde el Norte uniéndose a la 9ª Compañía.
- Gral. Keitel: La 9ª Compañía es incapaz de moverse. El enemigo nos multiplica en número diez veces.
- Hitler: La 12ª Compañía de Wenck debe apoyarles.
- Gral. Krebs: La 12ª Compañía está aproximándose al Elba.
- Hitler: Entonces deben dar la vuelta.
- Gral. Krebs: El frente del Oeste quedaría abierto.
- Hitler: ¡¿Está dudando de mis órdenes!?! ¡Creo que he sido suficientemente claro! (0:17:54).

En esta relación Führer-Oficialidad existe un tenso *estado mental*. Hitler quiere defender Berlín atendiendo únicamente a sus propias estrategias y percepciones, y así imponérsele a los militares; de esta manera, el Führer desea seguir ejerciendo su jefatura más allá de acertar o no con la estrategia; la Oficialidad, por su parte, conoce la situación real de las fuerzas bélicas y opone cierto nivel de resistencia; de allí la “sugerencia” del Gral. Weidling de abandonar la ciudad. Es obvio el interés por controlar no sólo la acción militar, sino la hegemonía del poder. La pregunta que Hitler le hace a uno de sus generales “¿se atreve a cuestionar mis órdenes?” es elocuente en sí misma. Los oficiales detendrían la guerra de buena gana; Hitler rechaza invariablemente la rendición: “Nunca me rendiré, nunca. Le prohíbo a ustedes (los generales) y al resto que capitulen” (1:31:02).

Hitler siente un rencor *subconsciente* hacia la Oficialidad, el cual le hace desconfiar y renegar de ésta; por su parte, la Oficialidad trata de sobreponerse al sentimiento de su Jefe cumpliendo sus deseos, pero sabe que las proyecciones son muy negativas y trata de explicárselo para buscar otras alternativas; pero al ver Hitler que sus planes defensivos no dan los resultados esperados, vuelca toda su frustración, presente y pasada, contra la Oficialidad: “¡Eso fue una orden. El ataque de Steiner también. ¿Cómo se atreven a ignorar mis órdenes? (...) El ejército, todos me mintieron... también la SS. ¡Los generales no son más que una pandilla de desleales cobardes...!”; El Gral. Keitel intenta reclamar por el honor ofendido del Estado Mayor pero Hitler, fuera de sí, no le permite hablar:

¡Cobardes, traidores e incompetentes!... ¡Son la escoria del pueblo alemán!  
¡Sin sentido del honor! ¡Pueden llamarse a sí mismos “generales”, porque estuvieron años en la Academia donde sólo aprendieron a usar un cuchillo y un tenedor! Durante años los militares me estorbaron. Todo lo que hicieron fue frustrarme. Debí haber ejecutado a todos los oficiales como hizo Stalin. Nunca fui a la Academia, pero conquisté Europa por mí mismo. Traidores. ¡He sido traicionado y engañado desde el principio! ¡Semejante traición al pueblo alemán! ¡Pero todos estos traidores lo pagarán con su propia sangre; se ahogarán en su propia sangre!... Todas mis órdenes han sido ignoradas. ¿Cómo puede estar un dirigente bajo estas circunstancias? Ha terminado. La guerra está perdida. Pero si piensan que abandonaré Berlín están equivocados; antes dispararía una bala en mi cabeza. Hagan lo que quieran (0:37:20).

Ambas partes buscan una salida favorable para Alemania, pero mientras la Oficialidad estaría de acuerdo en *continuar* buscando soluciones alternativas, Hitler desea *finalizar* la guerra allí, en Berlín, independientemente del resultado final. En todo caso, la tendencia general del ejército es a permanecer fiel a su Führer:

-Gral. Jodl (Después de que Hitler ha declarado “perdida” la guerra): ¿Y ahora qué?

-Fegelein: Es tiempo de acabar con esta locura.

-Gral. Krebs: ¿Quieres que terminemos con la lucha? Eso es inconcebible. El Führer no quiere que capitulemos. Ningún noviembre de 1918 más. Nunca.

-Fegelein: Pero él no quiere estar más en el cargo; dijo: “hagan lo que quieran”.

- Gral. Jodl: Nadie puede reemplazarlo: ¡el Führer es el Führer!
- Gral. Krebs: El Führer está confuso. Se recuperará.
- Fegelein: Genial, ¿Y entonces? (*todos se miran unos a otros, confusos*)
- Gral. Krebs: Sin rendición. Esa nunca fue su intención. Se lo debemos.
- Fegelein: Frases vacías. Tenemos que actuar ahora o será demasiado tarde.
- Gral. Jodl: ¡Sólo miras por tus intereses!
- Fegelein: ¡Cuida tus palabras! (0:42:30)

*Clausurar Vs. Resistencia.* Hitler desea terminar la guerra sin moverse de donde está, *resistiendo* la invasión hasta el final; mientras, la Oficialidad se debate entre obedecer a su Führer y padecer una derrota segura o buscar soluciones alternativas que permitan continuar la guerra por otros medios o, simplemente, firmar una rendición condicionada, *clausurando* el conflicto. Esta contraposición de visiones puede resumirse con el esquema *Clausurar Vs. Resistirse*. La Oficialidad intenta que Hitler *reconsidere* su determinación de resistir en Berlín hasta el final, pero éste se niega a tal posibilidad. He aquí el *problema* de fondo. Hitler intenta convocar a fuerzas militares cuyo poderío se ha terminado, pero él las contempla como si estuvieran a pleno funcionamiento; el ejército lo sabe e intenta sugerírselo, pero el Jefe no entiende; las palabras del Gral. Jodl son ilustrativas: “el Führer mueve divisiones que no existen, planifica estrategias imposibles...”. Hitler tiene un afán por imponer su jefatura por encima de todo el Estado Mayor, lo cual está relacionado con su concepción del mundo y sus valores éticos-ideológicos, ya comentados; siente que se le está desobedeciendo deliberadamente, y sus palabras “¿cómo puede un líder gobernar en semejantes condiciones?” refleja su percepción del *problema*. Luego, los intentos del general Weidling por convencer al Jefe de abandonar la ciudad como recurso extremo chocan con la determinación de éste y, sobre todo, la de su genio maligno Joseph Goebbels, quien recuerda la “obligación” que tiene Hitler con la Historia:

-Gral. Krebs: Mein Führer, los rusos están avanzando cada vez más y más. No hay más reservas. Los apoyos desde el aire son imposibles. En cualquier caso, no hay llegada de munición. En el Norte, los rusos permanecen en el frente del puente Weidendammer. Al Este: Lustgarten. Al Sur: Potsdammer Platz. Al Oeste: Tiergarten, unos cuatrocientos metros más allá de la Cancillería.

-Hitler: ¿Cuánto tiempo los podemos contener?  
-Gral. Weidling: Como mucho, dos días.  
-Hitler: ¿Incluyendo el área del gobierno?  
-Gral. Mhonke: Sí.  
-Gral. Weidling: Mein Führer: Como soldado, sugiero la huida de Berlín. Está rodeada. La batalla de Berlín acabó con unos veinte mil de nuestros mejores oficiales.  
-Hitler: Eso es lo que la gente joven espera.  
-Goebbels (dirigiéndose a Weidling): Lo que sugiere es de locos. Ridículo.  
Weidling (dirigiéndose a Hitler): Mein Führer, piense en los miles de heridos, podemos ayudarles; las órdenes han sido escritas. Le doy mi palabra...  
-Goebbels (interrumpiendo a Weidling): ¡El Führer no puede hacer el deshonor de desaparecer de la historia mundial! (1:21:42).

## 4.2 Trama

El *objetivo* de esta disputa entre dos bando “aliados” es la imposición de un criterio sobre el otro: si la guerra continúa se impone el de Hitler; si se busca una solución alternativa se le haría caso a la Oficialidad. Para que prevalezca el criterio de Hitler, se *requiere* seguir sus órdenes como siempre; para que se imponga la Oficialidad, ésta tendría que convencer al Führer o desconocer sus órdenes y hacerse cargo de la situación. De imponerse el criterio de Hitler, la *consecuencia* directa sería continuar la guerra hasta sus últimas consecuencias; si prevalece el de la Oficialidad, la guerra pasaría a un estado de guerra de guerrillas o de negociación con el enemigo. A pesar de los esfuerzos de la Oficialidad en todos los sentidos, los sucesos *advierten* que el criterio de Hitler se mantendrá hasta el final; los oficiales discuten entre sí, y nadie se atreve a cuestionar la jefatura de Hitler ni a explicarle clara y abiertamente la situación desfavorable. La determinación derrota a la vacilación.

## **5. Dinámica de la historia**

### **5.1 Conducción de la trama**

Aunque *El hundimiento* pudiera parecer a simple vista una película de acción al estar estrechamente relacionada con el género del “cine bélico”, es en el fondo un filme de *decisión*. Hitler *decide* continuar la guerra hasta sus últimas consecuencias, sin importar el costo que ello signifique. Esta *decisión* altera el curso de unos acontecimientos que ya vienen condicionados por la inminente invasión rusa a Berlín: si Hitler decide seguir la guerra, es una película; si decide rendirse o escapar, sería otra.

### **5.2 Límite de la historia**

La historia de *El hundimiento* se define por una decisión que depende de consideraciones éticas e ideológicas. Hitler decide quedarse en el Búnker hasta el final movido por sus valores, pues al contemplar las demás opciones, todas ellas resultaban chocantes en este sentido. Si escapa, quedaría como un cobarde; si se rinde, sería sometido al escarnio público mundial. Según los valores de su carácter humano, la solución elegida por Hitler es la más compatible. Por ello, *El hundimiento* es una historia que se determina por la falta de opciones a tomar por parte de sus personajes, en especial de su P.P.

### **5.3 Resultado de la historia**

Siendo el *objetivo* de la *trayectoria global* que los alemanes eviten ser ocupados y capturados por el invasor soviético, el no lograrlo representa *fracaso para la trayectoria global*. La otra alternativa, la evacuación y abandono de la

ciudad (contemplada sobre todo por la Oficialidad), no es aceptada por Hitler, y entonces Berlín es tomada por los rusos y el régimen nazi exterminado.

#### **5.4 Juicio del personaje principal**

¿Puede considerarse un suicidio como éxito? Depende de los valores y motivaciones del personaje que lo comete. En el caso de Hitler en *El hundimiento*, ésta es la única salida honorable ante el fracaso en defender Berlín de los rusos, según su ideología y ética. Hitler apela a un concepto guerrero del honor que exalta el suicidio como vehículo hacia la trascendencia heroica; entonces, el acto suicida representa un *éxito* para el PP.

#### **5.5 Trayectoria predominante**

Como se ha podido ver a lo largo del análisis de las trayectorias, *El hundimiento* presenta un *problema* general formado en la disyuntiva entre resistencia hasta la muerte o alternativas. La lógica del razonamiento humano (según propone *Dramatica* como ruta hacia la resolución de conflictos) indica que la defensa de Berlín ya se hace inviable, y como bien sugiere la Oficialidad, lo mejor es huir. Ante esto, Hitler se mantiene firmemente en contra, a pesar de los numerosos informes y datos presentados por su Estado Mayor en los cuales consta lo insostenible de la situación dentro de la Capital del Reich. Esta contraposición de visiones frente al mismo problema y la necesidad que tienen las dos partes (Hitler y Oficialidad) de anteponer su criterio son la clave de la historia: *determinación Vs. expectativa*.

Según quien imponga su punto de vista de la situación, la película tomará un rumbo u otro; finalmente, es Hitler quien impone su criterio frente a una oposición timorata de la Oficialidad, y ello posibilita que la irracionalidad de una defensa

inútil prosiga, con el consecuente desastre humano. La dualidad conflictiva entre resistir y cambiar se presenta a lo largo de todo el filme, siendo la clave dramática para que *El hundimiento* se proyecte como gran agonía del espíritu humano: un ejército altamente sensibilizado por la suerte de sus compatriotas (generales Mhonke y Weidling, Dr. Schenk, Albert Speer) y un líder sosteniendo inquebrantable su voluntad de sucumbir. Por todo lo anterior, la trayectoria predominante de *El hundimiento* es la *subjetiva*.

## CONCLUSIÓN

### DOS PELÍCULAS BAJO UN TÍTULO

Mediante el análisis realizado en esta investigación se ha podido constatar la naturaleza temática y argumental de *El hundimiento*. En este Capítulo que funge como Conclusión, es importante centrarse en las implicaciones provenientes del análisis realizado hasta el momento, y sus conexiones con el problema planteado en la Introducción.

El estudio del *personaje principal*, el tema y la trama de *El hundimiento* permite vislumbrar la coexistencia de dos raíces ficcionales diferentes; una que se trunca y otra que se realiza; son, en resumen, dos películas bajo un mismo título. Para llegar a lo anterior, fue necesario estudiar a los dos personajes susceptibles de ser considerados *personajes principales* (Capítulos 2 y 3) y probar cómo se estructura la película efectiva (Capítulo 4); todo ello según los conceptos y la metodología propuesta por *Dramatica* (Capítulo 1).

#### **Película 1: Traudl Junge**

Ya en la introducción del presente trabajo se planteó el problema de la propuesta inicial hecha por *El hundimiento* respecto al rol que habría de desempeñar el personaje de Traudl Junge; se recogió la opinión de algunos críticos quienes percibieron la dislocación entre el tipo de película anunciado en el inicio del mismo y el que resultó finalmente; de ello se desprende la concepción de que el prólogo de una película –cuando hubiere tal- debe preconfigurar el tema del mismo y su problema central; con ello el Espectador se va haciendo una idea en torno a la dirección dramática que ha de tomar la historia, y se prepara a ver cierto tipo de filme. En *El hundimiento*, el prólogo muestra a la anciana Traudl Junge

testimoniando sobre su experiencia como secretaria de Hitler en los tiempos de la guerra. Las palabras de la señora Junge son éstas:

Siento que debería estar enfada con esa niña, con esa joven ingenua; o que no debo perdonarla por no reconocer la naturaleza de ese monstruo. Por no ser consciente de lo que ella llevaba dentro, y especialmente que iba sin pensar. Porque yo no era una nazi fanática. Yo podría haber dicho en Berlín: “no, no voy a hacerlo. No quiero ir al Cuartel General del Führer”; pero no lo hice, era demasiado curiosa. No me di cuenta de que el destino me atraparía en un lugar en el que no quería estar. Pero sin embargo, encuentro difícil perdonarme (0:0:25).

Las palabras dichas por la octogenaria son completamente de índole personal, es decir, sólo hacen referencia a su parecer, sentimientos y posición frente a su trayectoria al lado del régimen nazi. En ningún momento el testimonio comenta nada sobre la situación general de Berlín en 1945, ni sobre la personalidad de Hitler; sólo se centra en como ella, la anciana Traudl Junge, percibe a la Traudl de veinte años en esos ya lejanos años `40. En otras palabras, el testimonio del prólogo da cuenta de una historia personal, y el Espectador entiende que eso es lo que verá en unos minutos. Como ya se dijo en la Introducción, la idea de una película sobre Traudl Junge se ratifica con la primera secuencia; allí, además, se aporta otro dato importante: Hitler.

La primera secuencia ya ha sido comentada en la Introducción y estudiada en el Capítulo 2. La relación que se establece entre Traudl y Hitler es notoriamente emocional; ella ni siquiera es buena mecanógrafa, pero es atractiva y muniquesa. El Espectador, cuya ingenuidad es relativa, percibe la impresión erótica que la joven ejerce sobre Hitler; por su parte, el Führer proyecta sobre Traudl una fascinación que algunos han denominado la “erótica del poder”, diferente a una simple atracción sexual: Hitler representa para ella (como para la mayoría de las mujeres alemanas, como bien se refleja en las acompañantes de Traudl a la prueba) el patriarca de la nación. Así, el Espectador intuye que el desarrollo de la historia se centrará en la relación establecida a partir de estas influencias mutuas entre los dos personajes.

Siendo así, y según *Dramatica*, el P.P. es Traudl, porque tiene la luz focal de la historia, mientras que Hitler es el *personaje impactante*, porque ejerce influencia sobre Traudl desde un plano posterior; además, ¿No era el prólogo sobre la secretaria y sus sentimientos? Los eventos de la primera secuencia ocurren en noviembre de 1942 en el Cuartel General de Prusia Oriental; a esas alturas, el Espectador “ya sabe” que la película será sobre la relación entre el Jefe y la secretaria, narrada a través de los ojos de ésta. El tema es la atracción de una joven inocente a “las fauces del lobo”, y la trama es su relación con la bestia.

### **Película 2: *El hundimiento***

Pero después de la primera secuencia entra en acción la máquina del tiempo: 20 de abril de 1945. Berlín asediada por las tropas rusas. A partir de aquí, la película se convierte en la historia del hundimiento del III Reich. Traudl pasa a ser un ocupante más del Búnker, mientras que entre Hitler y la Oficialidad se establece una tensión vital para decidir el destino del régimen y su Capital. Es otra película. La historia de tensión erótica entre Traudl y Hitler desaparece temática y argumentalmente; ella es ahora tan sólo una secretaria a la cual Hitler trata con evidente deferencia (y cierto es, algún coqueteo), pero nada más. La película 1 se desarrolló durante los cerca de diecisiete meses que la máquina del tiempo se saltó. De aquí proviene la imposibilidad de Traudl para “explicarle” al Espectador por qué decidió quedarse con Hitler; la evolución del sentimiento entre Traudl y su Jefe se forma en el tiempo obviado, el cual sí registra el libro testimonial de la señora Junge editado por la periodista Melissa Müller; no obstante, y según el asesor del guión Joachim Fest, ese libro aportó sólo “un par de detalles” (ver la entrevista al autor en el Anexo 3). Así se explica, en parte, la dislocación temático-argumental del filme: se anuncia a sí mismo como basado en las memorias de la señora Junge y en el libro de Fest *El hundimiento* (historia personal y global

respectivamente), pero sólo utiliza efectivamente el segundo libro; luego, la historia personal de Traudl no se desarrolla.

La película 2, *El hundimiento*, tiene por P.P. a Hitler, quien como ya se ha explicado, posee la llave para desenredar el nudo del problema. El tema es la pasión vivida por el líder máximo al estar determinado a perecer junto a todo por lo cual luchó, mientras que la trama se centra en la tragedia provocada a los alemanes por esa firme resolución. El análisis realizado en este trabajo descubre a un Hitler proyectado como héroe alegórico: hay cierto paralelismo en el tratamiento con la figura de Cristo: el personaje posee una disyuntiva de gravedad vital que le hace debatirse entre seguir sus convicciones irreductibles o escapar del martirio a las que aquéllas le conducirán; como Cristo, Hitler elige lo primero, cuando todos a su alrededor le sugieren –le ruegan- que acepte una solución alternativa. Luego aparece Hitler como un trágico *anti-héroe*.

Es claro que en la temática y la trama de *El hundimiento* el personaje de Traudl Junge tien un peso muy escaso. Probablemente el Espectador se siga identificando con esa joven que aparece con frecuencia a lo largo de la historia, pero ello se debe sobre todo al prólogo y a la primera secuencia. La película 2 nada tiene que ver con la 1 y si, en un juego de suposiciones, se suprimieran el prólogo, la primera secuencia (tal vez la última) y el epílogo, el filme poco tendría que ver con Traudl, más allá de su correspondiente rol dentro de la historia.

No obstante, Hirschbiegel vuelve a la película 1 al final. La secuencia anterior al epílogo pareciera el final de la historia que se proponía al principio: Traudl escapando en bicicleta con el pequeño Peter Kranz hacia un futuro mejor. Del infierno a la esperanza. En medio, quedan más de dos horas de película en las cuales a la trayectoria de la secretaria se le da esquinazo para centrarse en asunto más determinantes. No es de extrañar que el Espectador quede algo confuso, y más aún con el epílogo:

Los seis millones de judíos, disidentes o gente de otras razas que murió, me impactaron profundamente. Pero yo todavía no había hecho la conexión con mi pasado. Me tranquilicé a mí misma pensando que yo no era culpable de ello

directamente, y que no había conocido la verdadera dimensión de todo eso. Pero un día, caminé junto a una placa conmemorativa por Sophie Scholl, aquí en Franz Joseph Strasse. Vi que era de mi edad y que ella fue ejecutada en el año en que me uní a Hitler. Y sólo entonces me di cuenta de que la juventud no es excusa, y que habría sido posible encontrar la verdad (2:21:24).

En este testimonio, la señora Junge hace referencia a la conexión entre su historia personal y lo ocurrido en Alemania durante el régimen. Habría sido el colofón perfecto para la película 1, porque condenaría directamente su “atracción fatal” hacia Hitler; pero en el contexto de la película 2, ese epílogo está algo fuera de lugar, y el Espectador lo sabe: no acaba de ver un filme sobre Traudl, era sobre Hitler y su *crepúsculo de los dioses*. La película 1 es *virtual*, mientras que la 2 es *real*.

### **La identificación: el factor más subjetivo**

La teoría de *Dramatica* sobre el P.P. refiere que, al poseer éste el rol central del filme, la audiencia tiende a identificarse con él, a “seguirlo” a lo largo de la historia, siendo una especie de “personaje guía”; Entre él y el Espectador se tiende un nexo empático e incluso admirativo, en síntesis, una identificación. Este concepto del P.P. es tal vez el más subjetivo de todos, porque no se aviene tanto a una comprobación como a una percepción, es decir, depende del punto de vista, valores y consideraciones particulares del Espectador el “aceptar” a un personaje como su “favorito” o “guía”; en *El hundimiento*, esta circunstancia se vuelve potencialmente más subjetiva aún.

El filme que genera este análisis “reparte” el factor *identificación* entre los dos personajes analizados, Traudl Junge y Adolf Hitler. Como se ha explicado, el filme le promete máxima estelaridad a la joven secretaria, pero la titularidad de P.P. termina desplazándose hacia Hitler; ahora bien, ¿con quién se identifica el Espectador? La respuesta no radica en factores cuantitativos, como contar cuál de los dos personajes aparece en más escenas o el tiempo que emplea cada uno

hablando; éstos son factores objetivos que no resuelven una cuestión claramente subjetiva.

Es muy fácil pensar que el Espectador es noble y “sensiblero” en un sentido positivo, y debido a ello se identifica con la sufrida e inexperta secretaria quien se metió en un infierno movida por la “curiosidad”, como afirma la anciana señora Junge en el prologo del filme. Pero creer lo anterior puede ser un pecado de ingenuidad, porque la identificación del espectador con “el malo” es algo no poco frecuente en la historia del cine, sin mencionar la literatura y el teatro; Ricardo III, el pequeño Alex en la *Naranja Mecánica*, Drácula, Mr. Heathcliff en *Cumbres borrascosas*, Vito y Michael Corleone en *El padrino...* la lista de “malos” favoritos es larga y compleja, y es muy probable que el personaje de Hitler en *El hundimiento* haya pasado a engrosarla.

En esta cuestión tiene mucho que ver la experiencia de la sala de cine, donde quizá las emociones afloran con mayor pureza; en ese momento, es probable que Hitler lograre ejercer la fascinación oscura con el cual el candor de Traudl no puede competir. El Hitler histórico estuvo a punto de ser elegido por la revista *Time* “Personaje del siglo XX”, y sólo la influencia de factores poderosos desvió la mención hacia la edulcorada frase: “el personaje del siglo XX son los lectores” (¿?); eso prueba que Hitler excita una zona emotiva del hombre occidental que no es precisamente la indiferencia, y la interpretación de Bruno Ganz, tan comentada, colaboró con ese ejercicio colectivo de atracción morbosa. Los cánones de buena conducta (¿o consciencia?) dictan enfáticos: ¡Hitler no puede ser simpático ni mover a identificación alguna! pero... la gente es como es, y tiene sus favoritos; en esa parcela, los “malos” son muy populares, y el Führer en particular tiene sus incondicionales.

Por todo lo anterior, el presente análisis no se planteó resolver el asunto de la identificación. ¿Traudl o Adolf? Lo mejor: que el Espectador decida y... se lo calle, por si acaso.

**ANEXO 1.**

**CUADRO DE ARQUETIPOS EN *EL HUNDIMIENTO***

		<b>PROTAGONISTA</b> Hitler	
		<b>A:</b> Perseguir <b>D:</b> Consideración	
<b>GUARDIÁN</b> Goebbels			<b>CONTAGONISTA</b> Oficialidad (Himmler Fegelein Gral. Mhonke, Gral. Weidling)
<b>A:</b> Ayuda <b>D:</b> Consciencia			<b>A:</b> Estorbar <b>D:</b> Tentar
		<b>ANTAGONISTA</b> Rusos	
		<b>A:</b> Prevenir <b>D:</b> Reconsiderar	

		<b>CREYENTE</b> Eva Braun	
		<b>A:</b> Apoyo <b>D:</b> Fe	
<b>EMOCIÓN</b> Traudl Junge Magda G.			<b>RAZÓN</b> Dr. Schenck
<b>A:</b> Descontrol <b>D:</b> Sentimiento			<b>A:</b> Control <b>D:</b> Lógica
		<b>ESCÉPTICO</b> Speer	
		<b>A:</b> Oposición <b>D:</b> Pierde la fe	

**A:** Acción

**D:** Decisión

## ANEXO 2.

### ME DA RABIA LA SUPUESTA NEUTRALIDAD

#### Por Win Wenders

Un profesor de historia inteligente, Joachim C. Fest, escribió un libro sobre los doce últimos días del Tercer Reich, libro que inspiró la película *La caída*. Otra fuente de inspiración fueron las notas de Traudl Junge, la última secretaria de Hitler. La competencia del profesor, conjugada con la autenticidad de un testigo directo de los hechos: ¡imposible dudar de la seriedad de los propósitos! Con ese espíritu fue lanzada la película: “Sabemos de lo que estamos hablando”. Pero cuando se cuenta una cosa no basta con saber de lo que se habla, también hay que saber en qué punto de vista se coloca uno, y cómo se posiciona en relación a lo que se dice. Y estos dos últimos puntos, en la realización de esta película, han estado escandalosamente descuidados, o aún peor, voluntariamente dejados de lado. Basta con ver el comienzo. Un hombre – ¡el Führer en persona!– busca una secretaria, no importa quién. Las candidatas llegan en la noche y la bruma; normal, es la guerra; luego se sientan en fila en la sala de espera, todas excitadas. Terminan por girar la cabeza (y nosotros también) hacia una puerta que se abre y ahí, con el efecto de cámara garantizado, aparece Hitler. ¡Helo aquí! El hombre es extremadamente simpático y agradable, no pregunta más que una cosa a esas damas: de dónde vienen, y termina por elegir a la más bonita, por supuesto, originaria de Munich. Le hace hacer una prueba, “Bueno, vamos, empecemos”, y le perdona con indulgencia no ser mejor dactilógrafa. Fräulein Junge no tarda en salir de la oficina agobiada (¿no acaba de equivocarse en todo?), todas las otras la miran reteniendo la respiración, y ella les anuncia, radiante, que tiene el empleo. Todas las otras candidatas se alegran, le saltan al cuello, y el espectador se mezcla en esta alegría. Acaba, a pesar de sí mismo, de identificarse con la linda y gentil Traudl. No va a dejar de hacerlo en las siguientes dos horas. En *La caída*, muchas cosas se muestran según su punto de vista. El punto de vista de una joven persona inocente, precisamente liberada después de la guerra en Nuremberg por esta misma razón. No hay nada que decir a esto. Pero en la última frase, pronunciada por la verdadera señora Junge, ya adulta, la película toma alguna distancia en relación con esta visión ingenua porque “ser joven no es una excusa

para no haber comprendido ciertas cosas”. La señora Junge llega a decir: “Me cuesta mucho perdonarme”.

¿La película comparte esta toma de conciencia y comunica este cambio de estado del espíritu? Una cosa es segura, ese relato es el de la joven e ingenua Traudl, las reflexiones de la vieja señora Junge son dejadas para el fin, en toda su brevedad. Y mismo ahí no habría nada que decir si La caída fuera la película de “su historia”. Pero, justamente, no lo es. Es también la película de nuestro profesor de historia; otras escenas nos son mostradas desde su punto de vista, escenas a las que Traudl no tiene el derecho de participar. En esas escenas se ve desfilar a todos los altos dignatarios del régimen nazi, en número tan importante que la cabeza baila (por suerte el “Quién es Quién del bunker del Führer” figura en la página web de la película). Se revelan los planes de batalla, se hacen informes. Esas escenas quieren hacerse eco de la “Historia”, tienen un gusto amargo de “era-así-y-de-ninguna-otra-manera”, justamente la visión del señor Fest. Si hay alguien que sabe es justamente él, ¿acaso no escribió el libro? No hay nada tampoco que decir contra el libro. Es parte de los miles de libros escritos sobre el Tercer Reich. Lleva la firma del historiador. Pero no se trasladan tan fácilmente las páginas de un libro a las imágenes de una película. Las imágenes tienen necesidad de un punto de vista claro, de una posición que La caída sólo disimula. Paralelamente a esta interminable ristra de escenas con Traudl, y el doble punto de vista híbrido que resulta, aparecen también otras perspectivas de narración. Por ejemplo, las aventuras de ese pequeño miembro de las Juventudes Hitlerianas, condecorado con la Cruz de Hierro por el Führer en persona porque detuvo a dos tanques rusos. “De manera que te llamas Peter. Me gustaría que mis generales tuvieran tanto coraje como tú.” Se sigue al muchacho a través del pueblo sitiado, sobre el cual cae una lluvia de bombas que destrozan a la gente bajo nuestros ojos. Se ve a los comandos punitivos de la SS recorrer las calles, arrestar al padre de Peter y masacrar a la madre. Y es justamente ese joven rubio el que salva a Traudl al final. Sí, cuesta creerlo, pero surge de la nada, toma la mano de la secretaria y la conduce hacia la libertad, a través de las líneas rusas, ya que se sabe que los soldados rusos no le hacen nada a una madre acompañada de su hijo. Pero ¿quién dirige este relato a ese lugar? En todo caso, ni la señora Junge ni el señor Fest. El cine ¿quizás? Cómo probar mejor la falta de punto de vista de esta película que revelando el peor error que comete. Mientras uno pasa el tiempo viendo brazos y piernas arrancados, soldados que se hacen masacrar, el Estado Mayor alemán pegándose un tiro en la cabeza, un miliciano de la Volkssturm asesinar a su

compañera antes de suicidarse, mientras todo eso es mostrado en extenso, la película hace gala, en dos momentos, de una solicitud conmovedora. Hitler le pide a su ayudante que le consiga nafta “para que los rusos no puedan exponer mi cadáver”. “Una orden terrible, pero la voy a ejecutar”, responde el subordinado. ¿Y qué hace la película? ¡Le concede el deseo al Führer! ¡Se ve de todo en La caída, salvo la muerte de Hitler! Es detrás de una puerta cerrada que el hombre se quita la vida (a él y a su Eva) con una bala y veneno. Y así como Hitler desvía la mirada cuando muere su querida perra Blondie, la cámara desvía la suya cuando muere Hitler. Traudl está preparando una vianda para los niños Goebbels cuando siente el ruido del disparo. Luego, todos abren las puertas para echar una ojeada. A nosotros, gente de hoy, no nos está permitido ver lo que ellos ven. Vuelven la cabeza, con aspecto asustado y tristeza. “Declaro que el Führer está muerto”, se dice. En esta película, eso no debería haber sido una declaración. ¿Por qué, de pronto, tanta decencia, tanta discreción, por qué este pudor repentino? ¡¿Por qué, carajo?! ¿Por qué no mostrar que ese miserable por fin está muerto? ¿Por qué hacerle este honor, que la película no les hizo a ninguno de aquellos que debían morir en cadena? ¿Ninguno? ¡Pero sí! La excepción vale también para otro. Cuando Goebbels está frente a su mujer y levanta su pistola, como en el duelo de un western, la cámara, nuevamente se desvía con elegancia. Pero, salvo eso, ¡filma todo, siempre! Treinta segundos más tarde, no duda en mostrarnos cómo un cierto Schädle se hace saltar la cabeza tan bien que salpica la pared. Se ven millares de cadáveres, sólo el del Führer queda invisible. Es envuelto en una frazada y tirado en una fosa. Y cuando terminan de verter la nafta sobre su cadáver, hay ese corte que todavía me hace mal. Si, después de ver derramarse la nafta en un gran plano, y otro gran plano sobre el bidón de nafta y los gluglus bien sonoros, hay un corte seguido por un plano apretado sobre la botella de licor que Traudl está por vaciar –“gluglu” sigue haciendo la banda del sonido–, ella bebe para darse coraje para irse del lugar. “No, no es posible”, me dije. Y, sin embargo, siendo verdad todo lo que hay de más, ese corte me parece una estupidez increíble. ¿Qué narrador se oculta detrás de eso? ¿Qué visión da esta película? ¿Por qué no debemos ver morir a Hitler y a Goebbels? ¿No es ese escamoteo lo que hace que esas figuras sean inmortales, míticas? ¿Por qué esos monstruos han ganado el derecho de retirarse dignamente, mientras todos los otros alemanes, buenos y malos, son pura y simplemente masacrados? ¿A qué proceso de represión estamos asistiendo? ¿Quizás esas escenas nos serán entregadas como un bonus en el DVD? Ante todo, esta película no toma partido ni sobre el fascismo ni sobre Hitler. Le deja al espectador el

trabajo de forjarse su propia opinión, porque ella no la tiene o finge no tenerla. La caída nos deja con una imagen del sol, de libertad. Mientras que los dos héroes alemanes sobrevivientes pedalean hacia la libertad, una luz de sol artificial ilumina a Traudl y al pequeño Peter de las Juventudes Hitlerianas. Y lo que sigue en los títulos finales parece una caricatura. Comienza con la fecha de la capitulación, evocando luego los 6 millones de judíos de los que la película no habló, no quiso o no pudo hablar, y pasa luego a una música que pone todo a un mismo nivel, a los destinos de aquellos, humanos o monstruos, que uno puede cruzar en ese lapso de tiempo de doce días. Himmler y Göring comparten el mismo cartel que todos los otros criminales de guerra o todos los otros buenos alemanes, Traudl y Peter así como millones de anónimos; verdugos y víctimas están reunidos una última vez en una neutralidad chata de esta película que me da tanta rabia.

Página/12 (jueves 2 de junio de 2005)

Enlace directo: [www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-51825-2005-06-02.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-51825-2005-06-02.html)

### ANEXO 3.

#### “LOS ALEMANES SIRVEN PARA UTILIZARLOS EN HISTORIAS DE TERROR”

##### Entrevista de José Comas (*El País de España*) a Joachim Fest

**Pregunta J. Comas.** Usted es el autor de la obra que sirvió de base al guión de la película *El hundimiento* sobre los últimos días de Hitler y también intervino como asesor. ¿Cuál fue su papel?

**Responde J. Fest.** No muy grande. Leí el guión y propuse algunos cambios, tres cosas pequeñas. Luego asistí algunas veces al rodaje, asesoré un poco a los actores y algo sobre los uniformes de la época.

**P.** ¿Quedó usted satisfecho del resultado?

**R.** Sí, siempre hay algunas pequeñeces que objetar, pero en conjunto estoy muy contento.

**P.** No está de acuerdo con la acusación de trivializar el tema.

**R.** La mayor parte de la crítica viene de competidores como Wim Wenders que nunca hicieron una película de éxito y ahora están enfadados porque otra película u otro productor tengan un éxito tan grande.

**P.** ¿Cree usted que hay envidia de por medio?

**R.** Absolutamente.

**P.** ¿La película es fiel a la historia?

**R.** Sí, naturalmente. El relato de los padres y el chico del Volkssturm (grupo formado con los últimos efectivos para la defensa del Reich) que dispara contra los blindados es inventado, pero no se trata de algo sacado de la nada, sino que eso ocurrió cien o mil veces. La figura no es histórica, pero es auténtica.

**P.** Sobre la muerte de (el ministro de Propaganda de Hitler Joseph) Goebbels y su familia no hay nada en su libro.

**R.** No, no está en mi libro. Existe la versión, documentada por dos o tres testigos, de que se dispararon el uno al otro. La mayoría dice que los mató a tiros un comando de las SS. En mi libro no mencioné estas desviaciones pequeñas porque habrían llevado muy lejos. Eso se podría tratar en una obra científica con anotaciones. Está también la tesis sobre la muerte de Hitler de que su ayuda de cámara Linger o cualquier otro los mataron a tiros a él y a Eva Braun. Yo no lo mencioné porque me pareció muy poco probable. Un testigo dice una cosa y otros cinco dicen otra. Por eso en un libro como el que yo escribí, que no es una investigación científica sino sólo una exposición sobre bases científicas, no se puede investigar cada detalle. Eso sólo confunde al lector. Para el que quiera consultar hay otras fuentes suficientes.

**P.** ¿Cómo se explica que sobre un acontecimiento tan importante como la muerte de Hitler haya tantas versiones?

**R.** Porque ninguno estaba allí. No había nadie en la habitación y después llegaron algunos testigos. Uno dijo que Hitler estaba sentado en un sofá al lado de Eva Braun. Uno dijo que se disparó en la sien derecha, otro que en la izquierda. Como Hitler no era zurdo, parece difícil que se disparase en la sien izquierda. Otros dijeron que se pegó un tiro en la boca. Uno de los interrogados en Moscú se dio cuenta muy pronto de lo que querían oír los interrogadores y dijo lo que ellos querían oír. Por eso las declaraciones que se hicieron en Moscú no son del todo creíbles.

**P.** ¿Que clase de persona era Eva Braun? En la película parece muy divertida.

**R.** Sí, era probablemente una persona amable, muy vivaracha y al mismo tiempo superficial a la que le gustaban mucho las fiestas y festejar. Ella quería celebrar cada día el cumpleaños.

**P.** En su libro escribe sobre la muerte del cuñado de Eva Braun, Fegelein, y cita de forma textual una conversación entre ellos en la que él le dice: "Eva, tienes que abandonar al Führer, no seas tonta, se trata de la vida o la muerte". ¿De dónde sacó esta conversación?

**R.** Creo que Eva Braun dijo en su entorno que Fegelein se lo había dicho y se lo contó a su hermana, que vivía en Múnich y por eso se sabe. No lo habría escrito si no hubiera testigos creíbles de ello.

**P.** ¿Qué le parece el libro de la secretaria de Hitler (*Traudl Junge (Hasta la última hora)*) que también sirvió de base al guión?

**R.** Aporta un par de detalles interesantes. Ella no tenía quizá una visión suficiente, pero es una fuente interesante porque los detalles que contiene son muy interesantes para un historiador.

**P.** Uno de los factores principales del éxito de la película es la interpretación de Bruno Ganz. ¿Qué le parece a usted?

**R.** Extraordinaria. Él ha sentado nuevas medidas para la interpretación de Hitler. Ya lo habían interpretado Alec Guinness y Anthony Hopkins. En los días del estreno de la película en Alemania se pasó en la televisión una serie americana de dos entregas sobre el ascenso de Hitler con un actor, Carlyle, y también está Charlie Chaplin en cada imagen de Hitler. Chaplin hizo una sátira de Hitler y Hitler no era un objeto de sátira. Chaplin se burló de Hitler, pero nosotros ya no nos podemos burlar de Hitler. Me parece que Chaplin hizo la película en 1939 o 1940, y entonces en aquel tiempo se podía hacer, pero hoy se acabó la risa. Esto hay que mostrarlo en las películas sobre Hitler, y Bruno Ganz es el primer actor que representa a un Hitler con el que uno ya no se ríe.

**P.** Entonces usted no está de acuerdo con los que critican la presentación de un Hitler humano.

**R.** Eso son argumentos estúpidos. Naturalmente Hitler era un ser humano. ¿Qué era si no? Durante un tiempo se le declaró un monstruo, pero él no llegó de otro planeta. No era un fantasma de otro planeta, sino una persona como las demás. Él puso de manifiesto que el mal existe de verdad en el mundo. Con la Ilustración todos nos hemos dejado convencer de que no existe el mal, de que se trata de algo fantasmagórico. No, el mal se esconde en cada ser humano. A través de Hitler y muchos otros, no sólo Hitler, sino también Stalin y

Mao y como se llamen, yo espero que se haya aprendido que el mal existe y que hay que armarse en contra y hay que estar prevenido.

**P.** ¿Hay en el mal una componente banal, como escribe Hanna Arendt en su libro sobre Adolf Eichmann?

**R.** No, eso no es el mal. Hanna Arendt dijo que esa gente no es en sí malvada, sólo hacían lo que se les ordenaba y no querían gozar el mal en sí mismo, sino tener una condecoración o llevarse un par de los pedazos mejores. Ellos querían hacer carrera y ése no es motivo del mal verdadero.

**P.** Alemania está considerada como un país de pensadores y poetas. ¿Cómo fue posible que ocurriera todo aquello?

**R.** ¡Uf! Sobre eso hay muchos libros escritos. No se puede responder así de sencillo. Se juntaron muchos motivos. Está claro el papel que representaron los alemanes en la Guerra de los Treinta Años y que alcanzó su punto culminante en Versalles (tratado que puso fin a la Primera Guerra Mundial), cuando los países de alrededor trataron a los alemanes como una quantité négligeable (cantidad despreciable) y cada uno creyó que podía hacer lo que quisiera con los alemanes. Los alemanes se sintieron despreciados en el mundo y a esto se unió un elemento austriaco muy fuerte en la persona de Hitler. Los alemanes no eran en realidad tan antisemitas. Naturalmente, había antisemitismo, pero no tan sangrante como en Viena. Hitler lo trajo a Alemania y después Hitler se sirvió del talento organizador alemán. En Austria, en el fondo no fue tan terrible porque siempre hay esa componente austriaca de ligereza. Pero en Alemania hay esa necesidad de funcionar y ese sentido de que las organizaciones, los aparatos y los militares y yo qué sé más funcionen sin fallos. Esa combinación fue horrible. Después, los 12 años de la República de Weimar, que vivió una catástrofe tras otra y empobreció de una forma monstruosa a toda la gente. Hubo una ruina de todos los sectores burgueses. Mis abuelos maternos, por ejemplo, eran gente acomodada antes de la guerra y en los años veinte quedaron por completo en la pobreza. Mis abuelos eran gente pacífica, pero hubo otros que no aceptaron la situación y se adhirieron a un partido radical. Lo más radical, si uno no quería unirse a los comunistas, y eso no lo querían los burgueses, era irse con los nazis. Esas son un par de razones, pero hay todavía otras veinte.

**P.** ¿Diría usted que hubo algo específico alemán en todo eso?

**R.** No. Eso hubiera podido ocurrir en cualquier lugar del mundo.

**P.** Una pregunta sobre una cuestión de actualidad, el 60° aniversario del bombardeo de la ciudad de Dresde. Tengo la impresión de que se ha roto un tabú, el de hablar de forma abierta sobre los sufrimientos de los alemanes.

**R.** ¿Es que los alemanes no sufrieron? Naturalmente que sufrieron.

**P.** Durante mucho tiempo ése fue un tema tabú. ¿Es sano que haya dejado de serlo?

**R.** Mire usted, es un derecho de la persona recordar a sus muertos. Yo nunca me atuve a que no debía hacerlo. ¿Quién me lo va a prohibir? Entre mis parientes hay 30 personas asesinadas, violadas, matadas por rusos y polacos. Naturalmente que pienso en ellos. Naturalmente que tengo sensaciones deprimentes cuando pienso lo que seres humanos han hecho a seres humanos. ¿Y no se debe hablar de esto? Eso es una completa estupidez. Eso lo dicen algunos, pero no se debe tomar en serio. Es algo sencillamente tonto. Muchos alemanes sufrieron también. Le voy a contar un caso. Unos amigos de mis padres tenían tres hijos y todos estaban contra los nazis, fueron perseguidos por los nazis. Al padre lo llevaron varias veces a un campo de concentración y siempre lo soltaban, pero estuvo en una situación de gran peligro. Los tres hijos cayeron en la guerra. ¿No tiene esa gente derecho a sufrir? ¿Sólo tienen derecho a sufrir los franceses, ingleses, italianos y cualquier otro porque perdieron a personas de sus familias y los alemanes no? Esos alemanes estaban también contra los nazis. Ése es un sufrimiento quizá mayor que el de los otros.

**P.** ¿Por qué?

**R.** Porque un francés siempre puede decir que su marido o sus hijos murieron por la gloria de Francia. Un alemán no puede decirlo, lo llevaron a la guerra de Hitler y murió. Ese joven o los tres jóvenes de esa familia, ¿por qué no se puede decir lo que sufrieron? ¿Y por qué, cuando de repente se cuenta esta historia, todo el mundo dice que los alemanes quieren comportarse como los únicos que sufrieron? No, ellos tienen derecho. Es algo absolutamente natural. Detrás (de la negativa a reconocer el derecho al sufrimiento) se

esconde una filosofía inhumana, absolutamente bárbara, y eso es exactamente una filosofía nazi. Esto lo digo también a todo el que me diga que los alemanes quieren exhibir su dolor.

**P.** Existe el peligro de que los neonazis ocupen y utilicen el tema.

**R.** ¡Ah, los neonazis! ¡Dios mío! Esos no son nazis. Esos son gamberros que quieren armar ruido y conseguir provocar algo de escándalo y lo logran. Se alegran cuando se les llama nazis, pero no tienen ninguna ideología, no tienen nada. Sólo quieren armar jaleo y molestar a la gente. Ellos saben que lo mejor que pueden hacer para irritar a la opinión pública es hacer como si fueran nazis. Esto es todavía un tabú y con eso se consigue el máximo efecto. Todo el mundo escribe inmediatamente de que los nazis vuelven. No son nazis. Son personas violentas, sí, son bárbaros. Carecen de la más mínima visión del mundo, no tienen una teoría unitaria del mundo, como la tenían los nazis con sus ideas sobre la raza. Éstos sólo quieren armar jaleo, bulla, ruido y exasperar un poco a la opinión pública. ¡Toda esa excitación en el mundo! En Francia hay un 20% o un 30% de seguidores de (el ultraderechista Jean-Marie) Le Pen y nadie se altera por eso. Él tiene más ideología que todos esos jóvenes diputados de Sajonia [Estado federado alemán donde el ultraderechista Partido Democrático de Alemania (NPD) consiguió más de un 9% de votos]. No obstante, no debería tomarse esto a la ligera, pero esa indignación artificial, ese espanto por todas partes, yo no puedo de verdad tomarlo en serio. Quizá lleguen a convertirse en algo peligroso, pero de momento no lo son.

**P.** Pero el tema de los neonazis se vende muy bien en periodismo.

**R.** Sí, eso sube la tirada.

**P.** Cuando se ofrece un tema así se acepta de inmediato.

**R.** Los alemanes sirven muy bien para utilizarlos en historias de horror. Los alemanes siempre son buenos para historias de fantasmas.

**P.** ¿Trabaja usted ahora en un libro sobre Albert Speer (el arquitecto y ministro de Armamento de Hitler)?

**R.** Ya está terminado y saldrá dentro de unos días. Son las notas que tomé en el tiempo que le conocí.

**P.** ¿Se pueden esperar muchas novedades?

**R.** Son mis conversaciones con él. En ellas hay mucho que permite conocer su carácter.

Elpais.com

LINK:[www.elpais.com/articulo/reportajes/alemanes/sirven/utilizarlos/historias/horror/elpu/20050227elpdmgrep\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/reportajes/alemanes/sirven/utilizarlos/historias/horror/elpu/20050227elpdmgrep_1/Tes)

## ANEXO 4.

### LA DERROTA DE LA VOLUNTAD

**Por Jorge Morales**

Para los alemanes el nazismo y la Segunda Guerra Mundial son hechos traumáticos. La culpa por haber engendrado al peor enemigo de la humanidad no ha sido un problema fácil de abordar y mucho menos de resolver para la sociedad germana. Más que un sentimiento de auténtico pavor por lo ocurrido, la culpa se ha expresado en su dimensión social y política donde, por un lado, se cautela en la legislación el castigo a la xenofobia, y por otro, se realiza una campaña sistemática –y hasta obsesiva- de concientización sobre lo que fue el Holocausto. No pasa un día en Alemania que en alguna estación televisiva no se exhiba un filme relacionado con el tema. Sin embargo, la mirada sobre ese período está más centrada en sus consecuencias que en su germen o desmoronamiento. Es decir, está mirado desde el punto de vista de las víctimas y no de los victimarios.

No es de extrañar, por lo tanto, que *La caída* despertara tan enconada oposición. Darle humanidad a una figura demonizada podía verse –como lo sugiere el director Wim Wenders- tomando una posición neutral ante el Führer. Wenders que ha atacado en particular que no se muestre el suicidio de Hitler en la cinta (argumentando que eso mitifica nuevamente su muerte) olvida el clásico, lúcido y simple (como siempre) axioma de Hitchcock: "cuanto más elaborado sea el malo, mejor será la película". Oliver Hirschbiegel prefiere mostrar a un Hitler que en su intimidad tenía mucho más empatía y cortesía que la amalgama de histeria y odio sin medida que guardaba en sus actos y discursos. Algo que no es nada raro ya que se sabe que algunos de los más atroces torturadores han sido excelentes padres de familia, tienen una madre, amigos e hijos a los que quieren y protegen. Hitler no fue la excepción. Por eso la combinación de elementos de mansedumbre y maldad pueden parecer una contradicción, pero no resultan desconcertantes sino más bien complementarios. Estamos en presencia de un ser humano cuya crueldad y paranoia pueden estar extralimitadas, pero eso no quita que pueda ser un hombre con afectos genuinos hacia su entorno más cercano. La notable interpretación de Bruno Ganz dosifica esos matices manteniendo a raya además la gestualidad caricaturesca que Hitler hizo de sí mismo. Aunque es un tópico de la ficción política, si imaginamos que

el destino del mundo hubiera cambiado si Hitler hubiese sido aceptado en la escuela de arte a la que postuló, significaría que sospechamos que intrínsecamente hubo un momento que pudo ser como cualquiera de nosotros. Él era un sujeto inteligente y seductor, de otro modo no se podría entender que haya conquistado a los alemanes y puesto en jaque al planeta. Lo que ha hecho Hirschbiegel es darle mayor espesor a su figura. Porque Hitler no era el tipo de loco que asesina sin motivo. Al revés, lo peligroso es que su locura tenía una base coherente, un marco que daba razón, justificación y estructura a su conducta.

En *Sobre la historia natural de la destrucción* de W.G. Sebald, notable ensayo sobre la negación alemana a su propia desgracia (la ruina de sus ciudades, la muerte de 600 mil civiles por los bombardeos aliados, 6 millones y medio de personas sin casa) decía que el motivo de que fuera tan rápida la reconstrucción del país se debió en parte a una disciplina laboral generada en el mismo gobierno nazi y a la toma de conciencia inmediata de la sociedad civil lo que derivó en un sometimiento humillante frente a las potencias de ocupación. *El reflejo casi natural, determinado por sentimientos de vergüenza y de despecho hacia el vencedor, fue callar y hacerse a un lado* –dice Sebald- *La implícita imposición de un tabú, tanto más comprensible si se piensa que los alemanes, que se habían propuesto la limpieza e higienización de Europa, tenían que defenderse ahora del miedo de ser ellos mismos, en realidad, el pueblo de las ratas.*

Hay que recordar que los nazis no usurparon el poder sino que lo ganaron legalmente en las elecciones. Es decir, no estamos ante un grupo de golpistas iluminados sino de líderes con respaldo popular. Justamente el desprecio final que tiene Hitler ante su pueblo se sustenta en eso: ellos lo eligieron, que ahora se hagan cargo de su decisión. La película es clara al mostrar que bajo el mismo paraguas del nazismo había personajes muy heterogéneos. Algunos pecaban de ingenuos, otros de un fanatismo exacerbado, había militares profesionales leales a la jerarquía institucional como gente con ambición y sed de poder, y hasta personas solidarias y sensibles. Un grupo humano ni más ni menos. Sin embargo, es natural y legítimo que haya discrepancias sobre personajes como el Dr. Ernst-Günter Schenck, que aparece especialmente fraterno con el destino de sus compatriotas (un médico que, según algunos historiadores, utilizó a judíos como conejillos de indias), o de Albert Speer, cuya sobria y magnífica interpretación de Heino Ferch recrea lo que el arquitecto dijo de sí mismo en sus memorias y que forma parte de una leyenda: la del nazi

bueno e ignorante (no "sabía" nada del genocidio). Pero este abanico permite a Hirschbiegel filmar con mayor verosimilitud, hacer un retrato más íntegro en el momento más vulnerable de quienes querían el poder total, sin por ello parecer en absoluto partidario ni minimizar su responsabilidad en la barbarie. "Lo opuesto a la verdad en aras de la verosimilitud" como decía Goethe y repetía Eisenstein. En ese sentido, la escena inicial y final de *La caída* con el sonido y las imágenes del documental *Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin (La secretaria de Hitler)* de André Heller y Othmar Schmiderer (2002), no resultan tan impactantes ni reveladoras como la recreación. El documental, más bien una entrevista de casi 90 minutos a la secretaria de Hitler, Traudl Junge, cuenta muchas de las cosas que se ven en *La caída*, pero aún siendo un relato estremecedor, el carácter despojado de su puesta en escena es mucho menos convincente sobre la inocencia y desconocimiento que sostiene su protagonista.

Por lo tanto, no todo lo que se dice en *La caída* debe creerse a pie juntillas. Sin embargo, el conjunto es lo suficientemente completo y complejo para hacer creíble el cuadro final de la derrota. El desquiciamiento que tienen muchas de sus imágenes, el mismo escenario del bunker (un lugar de por sí claustrofóbico), las tensas reuniones entre Hitler y sus subalternos (donde ordena el movimiento de tropas inexistentes), junto a escenas al borde del surrealismo (oficiales comentando formas de suicidio, una orgía en medio de los bombardeos, etc.), recrean un ambiente pesadillesco, quizás sólo exagerado por innecesarias y truculentas tomas de guerra, de cuerpos mutilados y extremidades repartidas por doquier.

Hirschbiegel no es un director de especial sensibilidad ni estilo, pero *La caída* es una cinta donde corría muchos riesgos, enfrentando un hecho histórico y un personaje enigmáticos. Que sea capaz de generar verdad, alejándose de la tentación de caricaturizar (como cayó, por ejemplo, la serie de televisión Hitler con Robert Carlyle, que sirve de contraste), matizando la figura del 'monstruo' y generando tensión pese al conocimiento que todos tenemos del desenlace, demuestra convicción sobre sus medios. Y es más, a diferencia de lo que dice Wenders, no mostrar el suicidio de Hitler, es una intuitiva decisión política. Hitler se mató en un bunker, oculto y vencido, es decir, sin la pompa ni los sueños de grandeza ni la magnificencia de sus monumentos. Mostrarlo hubiera

significado dar realce a un acto que, en su caso, tuvo mucho más de escape que de heroísmo.

[www.mabuse.cl](http://www.mabuse.cl)

<http://www.mabuse.cl/1448/article-70255.html>

## LISTA DE REFERENCIAS

CHION, M. (1970). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.

FEST, J. (2004). *El hundimiento. Hitler y el III Reich*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PEDRO, M. de (2005). *Dramática, teoría y práctica* (Trabajo de Ascenso en la Categoría de Agregado). Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes.

SÁNCHEZ-ESCALOMILLA, A. (2001). *Estrategias del Guión Cinematográfico*. Barcelona: Ariel Cine.

SEGER, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós.

VILCHES y otros (1998). *Taller de escritura de Cine*. Barcelona: Gedisa.

### Electrónicas:

Alcázar, A. (2005). S/n. [Documento en línea] Disponible: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article2398.html> [Consulta: 2007, febrero 6].

Comas, J. (2005). "Los alemanes sirven para utilizarlos en historias de terror". [Documento en línea] Disponible: [www.elpais.com/articulo/reportajes/alemanes/sirven/utilizarlos/historiashorror/elpepu/20050227elpdmgrep\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/reportajes/alemanes/sirven/utilizarlos/historiashorror/elpepu/20050227elpdmgrep_1/Tes) [Consulta: 2007, enero 3].

Huntley, C. (2007). *Why Dramatica is Different from Other Story Paradigms*. [Documento en línea] Disponible: <http://dramatica.com/theory/articles/index.htm> [Consulta: 2007, mayo 23].

Morales, J. (2005). *La derrota de la voluntad*. [Documento en línea] Disponible: [www.mabuse.cl/1448/article-70255.html](http://www.mabuse.cl/1448/article-70255.html) [Consulta: 2007, enero 24].

Munny, W. (2005). *Extraño aroma a buen documental*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.precriticas.com/critica.asp?critica=803> [Consulta: 2007, febrero 6].

Saldaña Mora, A. *Dramatica for screenwriters*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.dramatica.com/theory/armando/dfsindex.html> [Consulta: 2007, mayo 3].

Patri (2005). S/t. [Documento en línea] Disponible: <http://www.mucho cine.net/criticas/2066> [Consulta: 2007, febrero 8].

Rodríguez Chico, J. (2005). *Perturbador Retrato del mal encarnado*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.labutaca.net/films/30/elhundimiento2.htm> [Consulta: 2007, febrero, 8].

Wenders, W. (2005). *Me da rabia la supuesta neutralidad*. [Documento en línea] Disponible: [www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-51825-2005-06-02.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-51825-2005-06-02.html) [Consulta: 2007, enero 3].

#### **Audiovisuales:**

Hirschbiegel, O. (Director). (2004). *Der untergang* [Película]. Alemania: Constantin Film.

