

DIE BRÜCKE (EL PUENTE), 1945 Y LA DIFÍCIL MEMORIA DE LA ALEMANIA DE POSGUERRA¹

Xosé M. Núñez Seixas

Universidade de Santiago de Compostela

La película *El Puente* (*Die Brücke*, 1959) es considerada unánimemente por la crítica especializada y la Historia del Cine como una de las mejores películas alemanas sobre la experiencia de la población durante la II Guerra Mundial, particularmente por el temprano momento en que fue estrenada. Y asimismo, como uno de los mejores retratos generacionales de la Alemania de 1945. El director de *El Puente* y director revelación de lo que se dio en llamar *nuevo cine alemán*, Bernhard Wicki, pertenecía a la misma generación que los adolescentes protagonistas de la película, pues nació en 1929 y él mismo fue obligado a enrolarse en la milicia popular o *Volkssturm* en el último año del conflicto. Como muchos miles de jóvenes alemanes, Wicki y los protagonistas de *El Puente* fueron incorporados a filas en la milicia directamente desde su militancia (obligatoria) en las Juventudes Hitlerianas por un decreto de abril de 1945. Un número indeterminado de ellos murió en esas últimas semanas de locura colectiva y lucha por

¹ Agradezco los comentarios de Henrike Fesefeldt a una primera versión de este texto, cuyos errores u omisiones son responsabilidad únicamente del autor.

lo que desde el agonizante régimen se presentaba como un combate por la supervivencia de la civilización alemana frente al bolchevismo asiático, particularmente en los frentes del Este y en la última batalla por Berlín. Y no pocos compartieron el fanatismo agónico del Tercer Reich, inductados como estaban por años de socialización en los principios rectores del nacionalsocialismo: socialismo nacional, primacía de la comunidad nacional (*Volksgemeinschaft*) y bienestar para los pertenecientes a ella (es decir, racialmente puros y físicamente sanos), creencia en una raza escogida para defender Europa y el dominio germano en el continente... De ahí que la derrota final supusiese para toda una generación de alemanes un fuerte aldabonazo, por cuanto con ella se derrumbaba todo un mundo de certezas en el que habían sido educados. Además de la mezcla de realismo y lirismo, su ritmo trepidante y las virtudes estéticas del filme, sin duda su éxito también tenía mucho que ver con el hecho de reflejar una experiencia colectiva en clave victimista, y hacerlo en una época en que las generaciones que pasaron por la *Hitlerjugend* habían llegado a la madurez y habían participado en la reconstrucción de Alemania occidental, el milagro económico y la reeducación política en democracia.

Desde ese punto de vista, *El Puente* puede ser vista como la primera reflexión sincera, relativamente realista y hasta cierto punto ensimismada sobre la experiencia del pueblo alemán durante los últimos meses de la II Guerra Mundial. Y ello en un contexto problemático, en el que la confrontación pública y privada con el pasado nazi era inevitable. Pero en el que, al mismo tiempo, el contexto de guerra fría y la necesidad de construir un nuevo modelo de convivencia democrática no hacía fácil el hallar una política de la memoria aceptada por todos, particularmente durante el largo período de gobierno conservador de la

CDU/CSU hasta 1966.² Había pasado la época en que Alemania, particularmente la RFA, quería olvidar, entretenerse yendo al cine a disfrutar de películas bucólicas ambientadas en ambientes rurales y costumbristas, mayormente en los Alpes, y con argumentos sencillos con enredos sentimentales y nostálgicos (*Heimatfilme*), que tenían una cierta tradición anterior en el cine alemán de los años veinte y treinta del siglo XX (el llamado «cine de montaña», que parte del filme de Arnold Frank *La montaña sagrada* [*Der heilige Berg*, 1926], y en las que debutó como actriz la que después sería musa cinematográfica del III Reich, Leni Riefenstahl a fines de la década de 1920). Y también era hora de superar el estricto revanchismo nostálgico de las películas, ciertamente parecidas en muchos aspectos a los filmes en que se recreaba lagrimosamente la patria pequeña o *Heimat*, en que los protagonistas eran otros. En este caso, eran los *Vertriebene*, es decir, los varios millones de refugiados alemanes procedentes de los territorios perdidos en el Este a manos de la nueva Polonia (Silesia, Prusia Oriental, Pomerania, Dantzig) o de los Estados y regiones en que con anterioridad a 1939 habían vivido como ciudadanos de cultura y etnia alemana (alemanes de los Sudetes checos, de Polonia y del Báltico, de Hungría y Rumanía...).

A diferencia del cine de la República Democrática Alemana, que aludió directa y frontalmente al pasado nazi

² Cf., Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Múnich C. H. Beck, 1996; Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, Múnich: C. H. Beck, 2001, e id., *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1999 [1995], así como Robert G. Moeller, *War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2001.

y a la necesidad de ajustar cuentas con las atrocidades del régimen, y en el que los invasores soviéticos fueron presentados como un ejército liberador y justiciero que *abría los ojos* a los alemanes,³ el tratamiento que se daba en todas esas películas germano-occidentales a la experiencia de guerra de los alemanes se caracterizaba por un punto común: el silencio sobre el pasado reciente. Y, cuando éste comenzó a abordarse en clave fílmica, desde fines de la década de 1950, predomina lo que podemos denominar paradigma de la víctima colectiva. Los alemanes de a pie, se venía a sugerir, también habían sufrido. Pues habían sido marionetas de un destino trágico. Ese destino, primero, impuso el nacionalsocialismo como férrea dictadura sobre un pueblo mayormente civilizado y trabajador. Y en segundo lugar llevó la destrucción a su propio suelo, concitando sobre las principales ciudades alemanes bombardeos masivos de la aviación aliada, cuantiosas pérdidas humanas en los frentes de combate, amputaciones territoriales a manos del Ejército Rojo y sus aliados, y sufrimientos sin fin de la población civil obligada a huir a pie, así como a padecer el terror de las bombas y la angustiada cotidianeidad de las alarmas antiaéreas, el hambre, los atestados refugios subterráneos y las muertes de vecinos y familiares. Y a su-

³ Era el caso de las películas del realizador germano-oriental W. Staudte, desde la temprana *Die Mörder sind unter uns* [*Los asesinos están entre nosotros*, 1946]; o del director Konrad Wolf, a quien se deben títulos como *Lissy* (1956), *Sterne* [*Estrellas*, 1959] y la posterior *Ich war neunzehn* [*Tenía dieciocho años*, 1969], donde el protagonista, alter ego autobiográfico del propio Wolf, es un joven alemán refugiado en la URSS que vuelve a Alemania como oficial del Ejército Rojo y sólo poco a poco descubre que no todos los alemanes fueron corresponsables del nazismo. Cf. Deutsche Akademie der Künste (ed.), *Der Film «Ich war neunzehn»: Intention und Wirkung*, Berlín (RDA): Deutsche Akademie der Künste, 1979. Sobre la memoria de la guerra y particularmente del Holocausto en la RDA, cf. Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge et al.: CUP, 1997.

frir, en fin, las vejaciones infligidas en los primeros días y meses de ocupación por los soldados aliados, muy particularmente por los soldados soviéticos que dejaron a su paso un rastro de saqueos, violaciones y abusos sexuales de diversa índole contra decenas miles de mujeres germanas. Tema este último, sin embargo, sobre el que se extendía un pesado manto de silencio público.⁴

Esas vejaciones, además, habrían tenido continuidad mucho después de 1945, como no se cansaba de repetir ese discurso conmisericordioso sobre el pasado alemán. Ahí estaban para atestiguarlo los padecimientos de los miles de prisioneros de guerra del Ejército alemán que penaron en campos de concentración soviéticos con trabajos forzados hasta su total liberación a mediados de la década de 1950, o los suicidios y traumas de miles de excombatientes o mujeres que habían sufrido violación a manos de soldados desconocidos procedentes del Este. Eran temas que no siempre se expresaban públicamente, y sobre algunos de ellos pesaba un cierto tabú historiográfico, no exento de condicionantes generacionales que afectaron tanto a los millones de excombatientes que se reintegraron a la vida civil y que eludieron en lo posible, incluso en el ámbito privado, recordar lo vivido en esos años,⁵ como a los propios historiadores alemanes de la inmediata posguerra, hubiesen sido ellos mismos soldados movilizados en

⁴ Cf. un buen retrato en el diario anónimo de una habitante de Berlín: donde refleja la llegada de las tropas soviéticas a su barrio de Berlín y las complejas relaciones que se establecen con los ocupantes: *Eine Frau in Berlin. Tagebuchaufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945*, Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag, 2003. O en la autobiografía novelada de la escritora germano-italiana Helga Schneider, *No hay cielo sobre Berlín*, Barcelona: Salamandra, 2005 [1995].

⁵ Es bien ilustrativa al respecto la rememoración del encuentro con sus antiguos compañeros de clase en 1963, muchos de ellos veteranos de guerra, que efectúa el crítico literario judío Marcel Reich-Ranicki, *Mi vida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000 [1999], pp. 71-75.

la Wehrmacht o bien *Kriegskinder*, es decir, niños de la guerra nacidos entre los años treinta y primera mitad de los cuarenta del siglo xx.⁶ Ese tabú también se expresaba, aunque con menor intensidad, en el campo de la ficción, al menos en el de la alta literatura, donde la cuestión de las violaciones masivas podía ser aludida de modo más o menos tangencial, pero nunca abordada en profundidad (era el caso, por ejemplo, de alguna de las novelas de Heinrich Böll, o de Günther Grass en *El tambor de hojalata* [*Die Blechtrommel*, 1963] al narrar la entrada de los soldados soviéticos en Dantzig).

Ello fue así hasta hace apenas un lustro, con esporádicas voces de disonancia (como la del historiador Ernest Nolte en agosto de 1986, al iniciar la llamada *disputa de los historiadores* o *Historikerstreit*; o la de los publicistas conservadores que criticaron la exposición *Guerra de Exterminio. Crímenes de la Wehrmacht 1941-1944* a mediados de la década de 1990). Primero fue la polémica desatada por un discurso del escritor Martin Walser en el otoño de 1998, donde cuestionaba que la culpa colectiva del pueblo alemán por la guerra y el Holocausto tuviese que seguir penándose, y cuyo detractor público fue el presidente del Consejo Central de los Judíos de Alemania, Ignatz Bubis. Pero su traducción historiográfica comenzó realmente en el 2002, cuando aparecieron libros como el polémico ensayo de Jörg Friedrich sobre los bombardeos masivos de las ciudades de Alemania en 1944-45; los varios relatos autobiográficos de escritores como Hans Erich Nossak o Gert Ledig, pero especialmente de la novela de

⁶ Cf. una reflexión sobre este aspecto en Christoph Cornelissen, «Historikergenerationen in Deutschland seit 1945. Zum Verhältnis von persönlicher und wissenschaftlich objektivierter Erinnerung an den Nationalsozialismus», en Christoph Cornelissen, Lutz Klinkhammer y Weolfgang Schwentker (eds.), *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2004 [2.^a ed.], pp. 139-52.

Günther Grass *A paso de cangrejo* [*Im Krebsgang*, 2002], donde el escritor alemán recreaba el hundimiento del buque de la marina imperial *Wilhelm Gustloff* con unas nueve mil víctimas civiles a bordo que huían de la Prusia Oriental conquistada por los soviéticos; y, finalmente, cuando empezaron a florecer títulos acerca de los avatares y sufrimientos de los cerca de quince millones de alemanes que se refugiaron en la RFA tras su huida o expulsión de diversos territorios de Europa centro-oriental, desde Prusia hasta Bohemia o Hungría.⁷

Dentro de ese dominante paradigma que presentaba a los alemanes como colectivo en guisa de víctimas de un destino para ellos incontrolable, la culpa colectiva abarca a toda la sociedad germana. Pero nadie, salvo los jerarcas nazis y sus inmediatos y fanatizados colaboradores, habrían sido realmente culpables, ejecutores o corresponsables de los crímenes del régimen nacionalsocialista. Ni siquiera los dieciocho millones de soldados alemanes movilizados en el ejército regular entre 1939 y 1945 habrían podido escapar a ese destino trágico que, cual *deus ex machina*, decidía por ellos y se sobreponía a sus propias convicciones éticas, ideológicas o patrióticas. Pues la Wehrmacht, hasta las nuevas investigaciones históricas que florecieron desde la década de 1990, parecía permanecer en la memoria

⁷ El tabú fue roto en varias direcciones. En el campo literario, vid. la novela de Günther Grass, *A paso de cangrejo*, Madrid: Santillana, 2003 [2002]. Sobre las violaciones del Ejército Rojo, y de especial valor por recurrir a las propias fuentes rusas, cf. Antony Beevor, *Berlín. La caída: 1945*, Barcelona: Crítica, 2002. Sobre los efectos de los bombardeos, el polémico Jörg Friedrich, *El incendio*, Madrid: Taurus, 2003 [2002]. Un buen caleidoscopio crítico que recoge las reacciones de diversos historiadores alemanes y algunos británicos sobre la cuestión de los bombardeos en Lothar Kettenacker (ed.), *Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bonbenkrieg 1940-45*, Berlín: Rowohlt, 2003. Cf. igualmente Norbert Frei, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen*, Múnich: C. N. Beck, 2005, particularmente pp. 7-22.

colectiva a salvo de crímenes, deportaciones y ejecuciones de víctimas civiles, que según un consenso generalizado habrían sido obra únicamente de los cuerpos especializados de influjo nazi, como la Gestapo, las SS (y las Waffen SS) o los «Grupos de Despliegue» (*Einsatzgruppen*) del Servicio de Seguridad (*Sicherheitsdienst*). Era la leyenda de la «limpia Wehrmacht», que se habría batido heroicamente por su país pese a estar dirigida por un grupo de fanáticos criminales nazis, y que fue generado en la opinión pública de la República Federal Alemana durante las décadas de 1950 y 1960.⁸ Así se aprecia en películas contemporáneas de *El Puente*, tales como las primeras tematizaciones del desastre alemán en el frente del Este desde el punto de vista de los perdedores, como fueron *Der Arzt von Stalingrad* [*El médico de Stalingrado*, 1957, de Géza von Radványi, basado en la novela homónima de Heinz G. Konsalik, y que recrea la lucha por la supervivencia en un campo de prisioneros soviético] y *Hunde, wollt ihr ewig leben?* [*Perros, ¿Queréis vivir eternamente?*, 1959, de Frank Wisbar, donde los protagonistas son los soldados de a pie condenados a una muerte segura]. Pero también en películas posteriores como *Heimat* (Edgar Reitz, 1984) y la más reciente *Stalingrad* (Frank Vilsmaier, 1993), imbuida de un *epos* trágico y con mayores concesiones a la ambientación realista de las atrocidades cometidas por el Ejército alemán.⁹ En todas

⁸ Vid. Kurt Pätzold, *Ihr waret die besten Soldaten. Ursprung und Geschichte einer Legende*, Leipzig: Militzke Verlag, 2000, así como Detlef Bald, Johannes Klotz y Wolfram Wette, *Mythos Wehrmacht. Nachkriegsdebatten und Traditionspflege*, Berlín: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2001. Vid. igualmente Wolfram Wette, *Die Wehrmacht. Feindbilder, Vernichtungskrieg, Legenden*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2002, pp. 195-244.

⁹ Cf. A. Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1989, pp. 73-103 y 136-90, y Moeller, *War Stories*, pp. 123-69. Igualmente, Omer Bartov, *Germany's War and the Holocaust: Disputed Histories*, Ithaca/ Londres: Cornell UP, 2003,

ellas, sin embargo, los soldados del ejército regular alemán son unánimemente presentados bajo un ángulo fatalista, épico a veces, como luchadores por su supervivencia en un intento fútil de vano heroísmo ante una situación y una lógica que escapa totalmente a su control. Sin embargo, la investigación histórica más reciente muestra que, aunque muy dependientes de la situación y el momento de la guerra, la mayor parte de las unidades y combatientes de la Wehrmacht sí tuvieron posibilidades de decidir voluntariamente acerca de algunas cuestiones éticas que afectaban a la conducción de la guerra y su comportamiento frente a las diversas situaciones que se les podían presentar diariamente —por ejemplo, si aplicar órdenes asesinas o no, si participar en acciones contra población judía o no, si ejecutar partisanos, comisarios políticos del Ejército Rojo o población civil o no.¹⁰

I

¿Qué peculiaridades presentó, en su contexto inmediato, la película *El Puente*? Sin duda, una de las razones de su popularidad se debió a sus cualidades propiamente

pp. 29-31, y el segundo capítulo de Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord im Film und Theater*, Múnich: Carl Hanser Verlag, 2004.

¹⁰ Cf. Wolfram Wette, «Helfer und Retter in der Wehrmacht als Problem der historischen Forschung», en id. (ed.), *Retter in Uniform. Handlungsspielräume im Vernichtungskrieg der Wehrmacht*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2003 [1.ª ed. 2002], pp. 11-31; Bartov, *Germany's War*, pp. 3-32, así como las contribuciones de Christoph Rass, «Verbrecherische Kriegsführung an der Front. Eine Infanteriedivision und ihre Soldaten», y Ulrike Jureit, «Motive-Mentalitäten-Handlungsspielräume. Theoretische Anmerkungen zu Handlungsoptionen von Soldaten», en Christian Hartmann, Johannes Hürter y Ulrike Jureit (eds.), *Verbrechen der Wehrmacht. Bilanz einer Debatte*, Múnich: Ch. H. Beck, 2005, pp. 80-90 y 163-70.

fílmicas. Pero también podemos interpretar el impacto de la película a partir de su inteligente aprovechamiento de recursos narrativos y argumentales.

En primer lugar, esa película era un claro retrato generacional. Como ya hemos dicho, se centra en la experiencia de los más jóvenes e inconscientemente fanáticos, la generación moldeada por las instituciones, el sistema educativo y los valores transmitidos por las organizaciones de encuadramiento de masas del régimen nacionalsocialista (las Juventudes Hitlerianas, la Unión de Jóvenes Alemanas [*Bund deutscher Mädel*], etcétera). Se trataba de jóvenes que querían firmemente ser soldados y defender a su país de la *agresión* extranjera, pero que creían firmemente en principios como la comunidad nacional o —punto éste silenciado conscientemente en la película— el aún persistente, pese a su desgaste desde 1944, mito del Führer (*Führermythos*), al que los rangos inferiores de la Wehrmacht y la mayoría de los soldados permanecieron fieles hasta el final.¹¹

En segundo lugar, a ese retrato generacional se unían algunas de las características ya presentes en la memoria fílmica y literaria de la experiencia de la guerra presentes en la primera posguerra alemana, al menos en la RFA. Los protagonistas son igualmente personajes positivos desde un punto de vista ético, pues en absoluto nos encontramos ante fanáticos antisemitas. Son adolescentes enamoradizos e idealistas, que repudian la falsedad del mundo de sus mayores, como todos los adolescentes. Y son, sobre todo, víctimas de un destino que no controlan. E igualmente son personajes que ignoran, o aparentan ignorar, aspectos polémicos como la explotación de trabajo esclavo, la apropiación de los bienes de millones de judíos y eslavos,

¹¹ Ian Kershaw, *The «Hitler Myth»: Image and Reality in the Third Reich*, Oxford: OUP, 1987, pp. 200-225.

el antisemitismo nazi y su aceptación o conocimiento por parte del pueblo alemán. El Holocausto o la cuestión judía son sencillamente inexistentes en la película. Por el contrario, se insinúa que los jóvenes que defienden el puente que da nombre a la película (y que es, curiosamente, el propio puente de su pueblo natal, carente de valor estratégico) luchan, simplemente, por su patria y su pueblo o patria local, y no tanto por su aceptación de los principios del nacionalsocialismo o por el Führer. Los jóvenes protagonistas de *El Puente* se diferencian así nítidamente de otros arquetipos creados por la literatura popular o el cine alemán de posguerra en fechas posteriores, como el soldado nihilista que sólo lucha por su supervivencia en un entorno de destrucción y muerte que escapa totalmente a su control, pero que dista de creer en el Führer y en el nacionalsocialismo (como el sargento Steiner recreado en varias novelas de inspiración nostálgica para excombatientes o *Landserhefte*, y en alguna película de contenido antibelicista en la década de 1980); o el fanático que muere en las ruinas de Berlín por su devoción absoluta a la visión del mundo propagada por el nacionalsocialismo, y que prefiere suicidarse antes que rendirse, como era el caso de varios protagonistas, también adolescentes hipnotizados por el mito del Führer y enrolados en el *Volkssturm*, de la película de Oliver Hirschbiegel *El hundimiento* (*Der Untergang*, 2004).

En tercer lugar, porque al ser un retrato generacional *El Puente* contribuyó, paradójicamente, y en un juego de espejos que es usual en la recreación de toda memoria colectiva, a moldear lo que fue la experiencia y la memoria de muchos alemanes pertenecientes a esa generación, la llamada también *Flakhelfergeneration* (generación de los que sirvieron como ayudantes de baterías antiaéreas). Pues, como han revelado algunos estudios sobre la memoria familiar de los alemanes posterior a 1945, desde el ángulo de la psicología social, los supervivientes de las generaciones

que vivieron la guerra y sus familiares elaboraron con frecuencia una narrativa, un *relato* de su memoria individual que pretendía justificar y silenciar la participación de uno o varios miembros de la familia en las filas del ejército, seleccionando recuerdos transmitidos para presentarlos bajo un prisma positivo. Y no fueron pocos quienes codificaron esa experiencia, entre otros moldes, a partir de escenas e imágenes de la película de Wicki y de la experiencia de los jóvenes protagonistas. En ese sentido, *El Puente* actuó, al estilo de lo teorizado en su día por Maurice Halbwachs, como un marco social, aunque ficcionalizado, de la memoria colectiva e individual de los alemanes de posguerra.¹² Es decir, como un espejo en el que muchos alemanes vieron reflejada su experiencia vivida.

En cuarto lugar, porque el escenario escogido para el desarrollo del argumento —una ciudad tranquila y aparentemente no bombardeada del frente occidental— presentaba peculiaridades que quizás contribuyeron a dulcificar las peores aristas del comportamiento del ejército alemán durante la guerra y a favorecer una mayor y más benévola recepción social. En concreto, los invasores son soldados norteamericanos que, al contrario (implícitamente) que los soviéticos no son precedidos de su fama de violadores y del temor a que cometan atrocidades contra la población civil, del miedo apocalíptico a que las *hordas* del Este acaben con siglos de civilización. Por el contrario, esos soldados de infantería norteamericanos también son, a su

¹² Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona/ Concepción/ Caracas: Anthropos/ Universidad de Concepción/ Univ. Central de Venezuela, 2004. Para las referencias al éxito de *El Puente* como reflejo y a la vez modelo de narrativa para la codificación del pasado combatiente de la generación más joven que combatió en la guerra, vid. Harald Welzer, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall, *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2003 [2002], pp. 126-28.

manera, víctimas ante el absurdo coraje fanático de unos jóvenes irreflexivos. Algo perfectamente explicable por el propio contexto de 1959, marcado por la Guerra Fría y la estrecha alianza de la RFA con los EE.UU., pero también por la experiencia de muchos jóvenes alemanes que pasaron, como bien ha recordado el historiador Hans-Ulrich Wehler al recordar su experiencia personal, en pocos meses e incluso en apenas un par de semanas del fanatismo agónico inoculado en las Juventudes Hitlerianas a la abierta confraternización con los soldados de infantería norteamericanos, e incluso la fascinación por sus exóticas pautas y lenguaje, y los novedosos artículos de consumo que con ellos traían.¹³

Ello se convertía en un inteligente recurso fílmico que conseguía varios efectos. Primero, que la tragedia de los jóvenes protagonistas fuese prácticamente autorreferencial y desprovista de justificación exterior, lo que añadía aún más dramatismo a su situación. La causa de su muerte es así, sobre todo, su propia sinrazón, a la que habían sido conducidos por la dinámica destructiva interna del Ejército alemán y la indoctrinación inoculada por el régimen nazi, no en la necesidad más o menos *objetiva* de defender su patria frente a una horda feroz que, se presumía, destruiría todo cuanto hallase a su paso. El espectador (alemán) no puede así descargar su ira contra un enemigo terrible

¹³ Cf. el testimonio de Hans-Ulrich Wehler, citado en Rüdiger Hohls y Konrad H. Jarausch (eds.), *Versäumte Fragen. Deutsche Historiker im Schatten des Nationalsozialismus*, Stuttgart: Deutsche Verlag Anstalt, 2000, pp. 240-42. Ese sentimiento que, con todo, convivió hasta al menos la reforma monetaria de 1948 con una atmósfera de odio, pesimismo y miedo hacia la Unión Soviética, pero también, como notó Eric Hobsbawm, enviado en 1947 a «reeducar» jóvenes alemanes en el sector de ocupación británico, de respeto y cierta admiración por el vencedor. Cf. Eric Hobsbawm, *Años interesantes. Una vida en el siglo xx*, Barcelona: Crítica, 2003 [2002], pp. 171-72.

que sigue «ocupando» una parte de Alemania (todavía denominada en los mapas escolares de la RFA en 1959 como «Zona de ocupación soviética» o SBZ [*Sowjetische Besatzungszone*]), sino que es obligado a reflexionar sobre la sinrazón del régimen nazi en sus últimos estertores. Una sinrazón de la que, sin embargo, no participan ya las madres, los civiles de mayor edad, los soldados veteranos que huyen del avance americano y el propio maestro de los jóvenes, que no duda en intentar que sus alumnos sean destinados a un puesto poco peligroso, y que ofrece un contraste perfecto en su actitud desengañada y realista hacia la realidad de una guerra perdida con aquel otro maestro de escuela que incitaba irresponsablemente a sus alumnos a morir por el Kaiser en la novela (y en la subsiguiente película) *Sin novedad en el frente*, que describía precisamente un grupo de jóvenes soldados alemanes en la I.^a Guerra Mundial.

Segundo, porque un pueblo o pequeña ciudad sin apenas destrucciones, y en el que sólo de modo secundario vemos pasar a refugiados, fugitivos y gente sin techo por haber perdido su casa en bombardeos, permitía mostrar de modo nítido el contraste entre una cuasiidílica sociedad del bienestar nacionalsocialista con la muerte de unos chicos que hasta hacía unos días disfrutaban plenamente de esa sociedad. El conocimiento de otras facetas oscuras de esa sociedad del bienestar racial, como podía ser el uso masivo de trabajo forzado y semiesclavo, aparecen sólo reflejados de manera lateral (por ejemplo, los trabajadores forzados o *Zwangsarbeiter* que trabajan en la granja de la madre de uno de los chicos protagonistas, y que parecen inspirar más bien temor en la población civil). Y al no ambientarse en el frente del Este, ni siquiera en la Europa oriental ocupada por el ejército alemán, se eluden también algunos temas escabrosos para el cine germano-occidental de posguerra, como eran la solución final, el Holocausto,

la guerra practicada en el Este contra pueblos reputados como racialmente inferiores, la *guerra sucia* contra los partisanos y las represalias contra la población civil rusa, ucrania o polaca, y un largo etcétera.¹⁴

Hay otras dos cuestiones fundamentales, sin embargo, que sí aparecen reflejadas en la película *El Puente*, y que se vinculan con debates historiográficos más amplios, y de rabiosa actualidad, acerca de temas cruciales como el final del III Reich, el grado de consenso alcanzado por el régimen nacionalsocialista en la sociedad alemana y la experiencia de esta última durante la guerra. A saber:

a) La cuestión de *por qué Alemania combatió hasta el final*. En 1945 no ocurrió lo que había acaecido en 1918, cuando el descontento de la población con las penurias y el racionamiento provocó revueltas sociales en la retaguardia que quebraron la unión sagrada entre la sociedad germana y sus élites militares, riesgo que constituía uno de

¹⁴ Cf. sobre estas cuestiones, además de la bibliografía citada más arriba, particularmente Hartmann, Hürter y Jureit (eds.), *Verbrechen der Wehrmacht*, también Heribert Prantl (ed.), *Wehrmachtsverbrechen: Eine deutsche Kontroverse*, Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1997; Omer Bartov, *The Eastern Front, 1941-45, German Troops and the Barbarisation of Warfare*, Houndmills /Nueva York: Palgrave, 2001 [1985]; Hannes Heer, *Tote Zonen. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront*, Hamburg: Hamburger Edition, 1999, p. 180 y ss., así como Bernd Wegner, «Der Krieg gegen die Sowjetunion 1942/43», en Militärgeschichtliches Forschungsamt (ed.), *Das deutsche Reich und der zweite Weltkrieg. Band 6: der globale Krieg. Die Ausweitung zum Weltkrieg und der Wechsel der Initiative*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1990, pp. 761-1102, y Babette Quinkert (ed.), «Wir sind die Herren dieses Landes». *Ursachen, Verlauf und Folgen des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion*, Hamburgo: VSA-Verlag, 2002. Sobre la delgada línea existente entre el deber y el asesinato, que afectaba incluso a los integrantes de un batallón de policía de reserva que en absoluto estaban fanatizados por el nazismo, ya advirtió en su día magistralmente Christopher R. Browning, *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final en Polonia*, Barcelona: Edhasa, 2002 [1992].

los grandes íncubos de los dirigentes nazis. Ello tiene que ver con un fenómeno que a mi entender sí se ve retratado en *El Puente*: el hecho de que un porcentaje importante, si no mayoritario, de la población alemana en 1945 se sentía identificada con las conquistas sociales, el nivel de bienestar y las políticas desarrolladas por el III Reich.¹⁵ Algo particularmente patente en la generación educada y socializada en su adolescencia durante el período de apogeo del régimen nacionalsocialista, que fue la que predominantemente nutrió las filas del ejército alemán hasta el final.¹⁶ En la película no se aprecia tanto una imagen del enemigo a combatir como una imbricación entre la defensa de la patria, de la *Volksgemeinschaft* y la comunidad local, que además reviste un carácter supraclasista (los protagonistas pertenecen claramente a diversos estratos sociales, desde el hijo del dirigente local del partido nazi hasta el vástago de madre obrera, pasando por el hijo de propietarios rurales). Fue esa generación, en buena parte, la que sostuvo el esfuerzo de guerra hasta la capitulación final y la que nutrió en buena medida las filas de la Wehrmacht en sus años postreros. Esos chicos defendían la suerte de modelo de relaciones sociales pseudoigualitarias que se puede apreciar en el microcosmos de convivencia cotidiana entre los vecinos del pueblo de los protagonistas que se refleja en *El Puente*. Un modelo en el que imperaba un cierto bienestar, el laicismo, en el que las diferencias sociales no parecen

¹⁵ Cf. el polémico libro de Götz Aly, *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005.

¹⁶ Vid. en este aspecto los trabajos de Stephen Fritz, *Frontsoldaten. The German Soldier in World War II*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1995, y *Endkampf. Soldiers, Civilians, and the Death of the Third Reich*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2004. Igualmente, Klaus Latzel, *Deutsche Soldaten - nationalsozialistischer Krieg? Kriegserlebnis - Kriegserfahrung 1939-1945*, Paderborn: Schöningh, 2000 [1998].

relevantes para los jóvenes que acuden a un mismo centro de enseñanza secundaria estatal y pasan su tiempo y sus juegos soñando con ser soldados, y en el que las relaciones entre los sexos gozan de considerable libertad.

b) El carácter peculiar de la estructura organizativa y de las relaciones jerárquicas del ejército alemán, de la Wehrmacht, que también explicaría la larga resistencia del ejército alemán en una guerra que, estructuralmente, el III Reich no podía ganar. Ello es evidente en la película en dos aspectos.

Primero, el rol cohesionador y articulador de la solidaridad y camaradería que proporcionaban los *grupos primarios*. Es decir, el hecho, bien reflejado en *El Puente*, de que varios jóvenes procedentes de un mismo pueblo, socializados en un mismo ambiente y amigos de juegos y correrías compartiesen el mismo pelotón y la misma compañía en una unidad del ejército. Esa solidaridad de grupo se trasladaba al pelotón y a la compañía, y creaba una densa red de complicidades que aumentaba la capacidad de combate y sufrimiento, la camaradería y la moral de lucha, y mantenía alta la moral aún en las situaciones más difíciles.¹⁷ No deja de ser, sin embargo, un objeto de reciente debate en la historia social de Alemania y del ejército alemán durante la II Guerra Mundial, por cuanto la destrucción de esos grupos primarios fue un hecho tras las primeras semanas y meses de guerra en el frente del Este. Pero esa estructuración hacía perfectamente posible y hasta creíble que un pelotón estuviese compuesto por amigos de la infancia

¹⁷ Sobre la fortaleza de los «grupos primarios» en la Wehrmacht como razón de la extraordinaria resistencia y fidelidad del ejército alemán hasta la capitulación final, vid. Edward A. Shils y Morris Janowitz, «Cohesion and Disintegration in the Wehrmacht in World War II», *Public Opinion Quarterly*, 12 (1948), pp. 280-315. Una crítica consistente en Omer Bartov, *Hitler's Army, Soldiers, Nazis, and War in the Third Reich*, Nueva York/ Oxford: Oxford UP, 1991, pp. 29-58.

precedentes de un mismo pueblo. Que, simbólicamente, se ven defendiendo ese mismo pueblo en un esfuerzo absurdo. Una perfecta metáfora de lo que fue el esfuerzo de guerra alemán, tal y como se contemplaba en 1959.

Segundo, la particular combinación de disciplina y paternalismo observable en las relaciones jerárquicas existentes dentro de la Wehrmacht. La feroz disciplina es evidente en la escena en la que los policías militares o *Feldgendarmen* acaban por matar al sargento que se dirigía al pueblo en busca de café para los jóvenes soldados de su pelotón, confundiéndolo con un desertor. El miedo a los *Kettenhunde* (perros con cadena, alusivo al collar que los policías militares de la Wehrmacht lucían como distintivo) era en efecto un importante factor disuasorio de todo conato de desertión en la Wehrmacht. Hasta la víspera de la capitulación final fueron frecuentes los ahorcamientos y ejecuciones sumarias de desertores o presuntos desertores —bastaba no tener los papeles en regla o no dar una explicación convincente para ser tenido por tal—, incluso en el Berlín sitiado por el Ejército Rojo. Pero en la tradición del ejército alemán, continuada por la Wehrmacht, el oficial también debía ejercer como una suerte de *padre* de sus soldados, contribuyendo así a la cohesión de los «grupos primarios» de que se constituía la Wehrmacht y a su conversión en una suerte de familias jerárquicamente organizadas, en las que imperaba, eso sí, una rígida disciplina.¹⁸ El paternalismo está presente en la película en la actitud de los oficiales y particularmente del suboficial que queda al cargo del pelotón que defiende el puente. No era infrecuente, de hecho, que los oficiales se dirigiesen hacia sus hombres como *Kinder* (niños o hijos). Y que los suboficiales de la Wehrmacht se convirtiesen en el auténtico pilar de la preservación y cohesión de la moral de las tropas de

¹⁸ Vid. Bartov, *Hitler's Army*, pp. 30-31 y 59-105.

infantería. Un excombatiente alemán que viese el film en 1959 concluiría sin duda al final que, de no haber muerto el sargento que comandaba el pelotón de adolescentes, ninguno de ellos habría caído.

II

Los factores aludidos brevemente en este texto —retrato generacional, combinación de realismo, o cuando menos de verosimilitud, y ocultación de aspectos tabú en el argumento, imbricación entre el destino trágico y supraindividual y la inocencia de unos chicos condenados por ese destino a la muerte— contribuyeron sin duda a hacer de *El Puente* una película clave en la construcción de la difícil memoria de la Alemania de posguerra. Pese a los más de cuarenta y cinco años transcurridos desde su estreno, sus posibles lecturas siguen despertando inquietudes y sentimientos encontrados entre el público. ¿Una película antibelicista, en un momento en el que se debatía en la esfera pública el rearme alemán por primera vez desde 1945? ¿Una memoria dulcificada y políticamente correcta, respetuosa aún de varios de los tabús imperantes en la memoria colectiva de los alemanes de posguerra? ¿Una justificación del pasado de toda una generación, la de los *Flakhelfer*, que hubieron de ser reeducados en los valores democráticos, del pluralismo y la culpa colectiva, apenas superada su adolescencia? Sin duda, se trata de una película que admite múltiples lecturas, algo que tal vez explique, más allá de sus innegables cualidades estéticas, su éxito. Buena señal de que nos hallamos ante un clásico poco menos que irreplicable de la convulsa historia reciente de Alemania. Pues fue la primera interrogación en voz alta sobre las razones intrínsecas y endógenas, si se quiere, que habían llevado a Alemania al desastre

final; aún cuando ese retrato no osase traspasar muchos de los tabús y marcos explicativos heredados acerca del pasado reciente de Alemania. Tabús que habrían de persistir varias décadas en la historiografía. Y que coleean entre buena parte de la opinión pública de la Alemania reunificada.