



---

**Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA MODERNA,  
CONTEMPORÁNEA, AMÉRICA, PERIODISMO,  
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD.**

TESIS DOCTORAL:

**LA II GUERRA MUNDIAL A  
TRAVÉS DE LA TELEVISIÓN**

**FORMATOS, CONTENIDOS Y DIMENSIÓN  
SOCIAL**

Presentada por David Bravo Díaz para optar al  
grado de

doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dr. José-Vidal Pelaz López





Índice general.

<b>Índice de gráficas, tablas e ilustraciones.</b> .....	9
Gráficas.....	9
Tablas. ....	9
Ilustraciones. ....	9
<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	14
<i>1.1. PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO. LOS OBJETIVOS.</i> .....	17
<i>1.2. UN NUEVO CAMPO PARA LA HISTORIOGRAFÍA.</i> .....	23
<i>1.3. ALGUNOS TEMAS PARA EL DEBATE.</i> .....	31
<i>1.4. HISTORIOGRAFÍA SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA II GUERRA MUNDIAL.</i> .....	37
<i>1.5. ANÁLISIS DE CONTENIDO, FUENTES Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO.</i> .....	46
<b>2. EL CINE SOBRE LA II GUERRA MUNDIAL</b> .....	62
<i>2.1. PROPAGANDA BÉLICA Y POLÍTICA. 1933-1945.</i> .....	65
<i>2.2. RECONSTRUCCIONES BÉLICAS Y SUPERACIÓN DE LA GUERRA. 1946-1956.</i> .....	73
<i>2.3. DE LA RECONSTRUCCIÓN GLORIOSA A LA MÁS DURA CRÍTICA. 1957-1965.</i> .....	78
<i>2.4. DE GRUPOS ESPECIALES Y REVISIONES. 1966-1980.</i> .....	84
<i>2.5. INNOVACIÓN, INFANCIA Y RECUERDOS. 1981-2000.</i> .....	90
<i>2.6. RENOVADO INTERÉS E INSPIRACIÓN. 2001-2014.</i> .....	96

<b>3. REPRESENTACIÓN DE LA II GUERRA MUNDIAL EN LA TELEVISIÓN.....</b>	<b>104</b>
3.1. <i>LOS PRIMEROS PASOS DE LA PEQUEÑA PANTALLA. ....</i>	107
3.2. <i>LA TELEVISIÓN Y EL CINE VAN DE LA MANO. 1955-1965.</i> .....	109
3.3. <i>DE LA HERMANDAD A LA REBELDÍA ENTRE CINE Y TELEVISIÓN. 1966-1977.....</i>	120
3.4. <i>LA TELEVISIÓN EN BUSCA DEL PROPIO CAMINO. 1978-1997. ....</i>	133
3.5. <i>JUNTAS DE NUEVO. 1998-2014.....</i>	163
<b>4. HERMANOS DE SANGRE .....</b>	<b>192</b>
4.1. <i>LOS AÑOS NOVENTA. UNA NUEVA GENERACIÓN.....</i>	195
4.2. <i>NUNCA TANTOS DEBIERON TANTO A TAN POCOS.....</i>	198
4.2.1. <i>Socios y sabuesos. Spielberg, Hanks, Ambrose y la HBO.</i> .....	199
4.2.2. <i>El principio de todo. <i>Salvar al soldado Ryan</i>.....</i>	211
4.2.3. <i>Bocados de realidad. Del libro a la pantalla.....</i>	214
4.2.4. <i>Los directores. Unidos bajo el mismo mando. ....</i>	218
4.2.5. <i>Regreso al infierno.....</i>	221
4.2.6. <i>Una cuestión de tiempo.....</i>	223
4.3. <i>SALVAR AL SOLDADO PARACAIDISTA.....</i>	227
4.3.1. <i>Todos a una.....</i>	229
4.3.2. <i>La II Guerra Mundial ante sus ojos.....</i>	248
4.3.3. <i>Ser o no ser. ....</i>	265
4.3.4. <i>El final de la cuenta atrás.....</i>	276
4.4. <i>MUCHO MÁS DE LO QUE PARECE. ANÁLISIS DE “HERMANOS DE SANGRE” .....</i>	290

4.5. LAS MEJORES ARMAS DE “HERMANOS DE SANGRE” ...	304
4.5.1. La ventana indiscreta.....	305
4.5.2. La noche más oscura. ....	309
4.5.3. Dentro del laberinto. ....	311
4.5.4. La máquina del tiempo.....	312
5. THE PACIFIC .....	316
5.1. LA DÉCADA MÁS TRISTE.....	319
5.2. EL PRECIO DE LA GRANDEZA ES LA RESPONSABILIDAD. 327	
5.2.1. La primera experiencia en el Pacífico.....	327
5.2.2. Los otros.....	329
5.2.3. Viajeros en el tiempo. La elaboración del guión.....	334
5.2.4. Algunos hombres buenos. La dirección de la miniserie.	337
5.2.5. La liga de los hombres extraordinarios. ....	339
5.3. VIAJE AL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS. ANÁLISIS DE “THE PACIFIC”.....	342
5.3.1. Los marines devuelven el golpe. ....	343
5.3.2. Miedo y asco en las junglas.....	347
5.3.3. Carretera al infierno. ....	358
5.3.4. Las dos caras de la verdad. ....	374
5.4. DIVERGENTE. HERMANOS DE SANGRE VERSUS THE PACIFIC.....	386
5.5. CON SUS MISMAS ARMAS.....	395

6.	<b>MÁS ALLÁ DE LA PEQUEÑA PANTALLA</b> .....	402
	<i>6.1. DIEZ CAPÍTULOS SON POCOS. LOS DVD.</i> .....	405
	<i>6.2. DEL DOCUMENTAL A LA MINISERIE. PRODUCTOS AUDIOVISUALES COMPLEMENTARIOS.</i> .....	409
	<i>6.3. EL SOPORTE DIGITAL DE LAS MINISERIES.</i> .....	412
	<i>6.4. UNA MEDALLA DE HONOR MEREcida.</i> .....	422
	<i>6.5. EL ÉXITO DE UNA FORMA DIFERENTE DE REPRESENTAR LA II GUERRA MUNDIAL.</i> .....	438
	<i>6.6. UNA IRRESISTIBLE TENTACIÓN PARA EL MUNDO ACADÉMICO.</i> .....	447
7.	<b>CONCLUSIONES</b> .....	452
8.	<b>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b> .....	478
	<i>8.1. FUENTES.</i> .....	480
	8.1.1. Fuentes audiovisuales.....	480
	8.1.2. Memorias, testimonios, y otras fuentes impresas.....	499
	8.1.3. Otras fuentes. <i>Webs</i> y recursos online. ....	500
	<i>8.2. BIBLIOGRAFÍA.</i> .....	503
	8.2.1. Bibliografía sobre historia de los medios y sobre la representación audiovisual de la historia. ....	503
	8.2.2. Bibliografía sobre la representación audiovisual de la II Guerra Mundial. ....	508
	8.2.3. Bibliografía sobre la II Guerra Mundial. ....	511
	8.2.4. Bibliografía sobre aspectos técnicos de la imagen. ....	513
	8.2.5. Bibliografía sobre videojuegos. ....	513
	8.2.6. Miscelánea. ....	515

9. ANEXOS.....	518
9.1. FICHAS TÉCNICAS.....	519
9.1.1. <i>Hermanos de sangre</i> .....	519
9.1.2. <i>The Pacific</i> . ....	521
9.2. PREMIOS MÁS IMPORTANTES.....	523
9.3. CARÁTULAS. ....	528



Índice de gráficas, tablas e ilustraciones.

Gráficas.

GRÁFICA 1: Número de producciones por año (1955-1965).....	110
GRÁFICA 2: Porcentaje de temas (1955-1965).....	111
GRÁFICA 3: Distribución de las producciones por zonas (1955-1965).....	119
GRÁFICA 4: Número de producciones por año (1966-1977).....	120
GRÁFICA 5: Porcentaje de temas antiguos (1966-1977).....	121
GRÁFICA 6: Porcentaje de temas nuevos (1966-1977).....	129
GRÁFICA 7: Porcentaje de temas totales (1966-1977).....	132
GRÁFICA 8: Distribución de producciones por zonas (1966-1977).....	133
GRÁFICA 9: Número de producciones por año (1978-1997).....	134
GRÁFICA 10: Porcentaje de temas antiguos (1978-1997).....	135
GRÁFICA 11: Porcentaje de temas nuevos (1978-1997).....	145
GRÁFICA 12: Porcentaje de producción por temas (1978-1997).....	162
GRÁFICA 13: Distribución de la producción por zonas (1978-1997).....	162
GRÁFICA 14: Número de producciones por año (1998-2014).....	164
GRÁFICA 15: Distribución de temas clásicos por porcentaje (1998-2014).....	172
GRÁFICA 16: Porcentaje de producciones con temas modernos (1998-2014)...	186
GRÁFICA 17: Distribución de la producción por zonas (1998-2014).....	187
GRÁFICA 18: Número total de producciones televisivas sobre la ii guerra mundial (1955-2014).....	188
GRÁFICA 19: Porcentaje de temas representados en la televisión (1955-2014).....	189

Tablas.

TABLA 1. Objetivos.....	22
TABLA 2. Método de análisis de un film cinematográfico.....	46
TABLA 3. Análisis histórico de un film.....	52
TABLA 4. Análisis histórico de un videojuego.....	55
TABLA 5. Análisis de un texto literario.....	57
TABLA 6. Saga medal of honor.....	428

Ilustraciones.

ILUSTRACIÓN 1. Fotograma de <i>Objetivo Birmania</i> .....	68
ILUSTRACIÓN 2. Fotograma de <i>Día D, Hora H</i> .....	74
ILUSTRACIÓN 3. Fotograma de <i>Ataque</i> .....	79
ILUSTRACIÓN 4. Fotograma de <i>Los cañones de Navarone</i> .....	85
ILUSTRACIÓN 5. Fotograma de <i>El final de la cuenta atrás</i> .....	91
ILUSTRACIÓN 6. Fotograma de <i>Salvar al soldado Ryan</i> .....	96

ILUSTRACIÓN 7. Fotograma de <i>Hazañas Bélicas</i> .	112
ILUSTRACIÓN 8. Fotograma de <i>Barco a la vista</i> .	115
ILUSTRACIÓN 9. Fotograma de <i>Semnadtsat mgnoveniy vesny</i> .	123
ILUSTRACIÓN 10. Fotograma de la <i>Fuga de Colditz</i> .	127
ILUSTRACIÓN 11. Fotograma de <i>Mussolini y yo</i> .	136
ILUSTRACIÓN 12. Fotograma de <i>Escuadrón de combate 332</i> .	141
ILUSTRACIÓN 13. Fotograma de <i>Música para sobrevivir</i> .	146
ILUSTRACIÓN 14. Fotograma de <i>Vientos de guerra</i> .	149
ILUSTRACIÓN 15. Fotograma de <i>Holocausto</i> .	153
ILUSTRACIÓN 16. Fotograma de <i>El bunker</i> .	156
ILUSTRACIÓN 17. Fotograma de <i>Patria</i> .	159
ILUSTRACIÓN 18. Fotograma de <i>Hijos del III Reich</i> .	166
ILUSTRACIÓN 19. Fotograma de <i>Amenaza de tormenta</i> .	171
ILUSTRACIÓN 20. Fotograma de <i>Los juicios de Nuremberg</i> .	174
ILUSTRACIÓN 21. Fotograma de <i>Buenas noches, señor Tom</i> .	176
ILUSTRACIÓN 22. Fotograma de <i>The Night Watch</i> .	179
ILUSTRACIÓN 23. Fotograma de <i>Solución final</i> .	181
ILUSTRACIÓN 24. El estilo gráfico de <i>De la Tierra a la Luna</i> y <i>Hermanos de sangre</i> .	206
ILUSTRACIÓN 25: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> I	232
ILUSTRACIÓN 26: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> II	237
ILUSTRACIÓN 27: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> III	240
ILUSTRACIÓN 28: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> IV	242
ILUSTRACIÓN 29: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> V	251
ILUSTRACIÓN 30: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> VI	253
ILUSTRACIÓN 31: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> VII	256
ILUSTRACIÓN 32: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> VIII	258
ILUSTRACIÓN 33: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> IX	262
ILUSTRACIÓN 34: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> X	269
ILUSTRACIÓN 35: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> XI	273
ILUSTRACIÓN 36: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> XII	278
ILUSTRACIÓN 37: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> XIII	283
ILUSTRACIÓN 38: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> XIV	286
ILUSTRACIÓN 39: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> XV	288
ILUSTRACIÓN 40: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> XVI	290
ILUSTRACIÓN 41: Ejemplo de imagen con función simbólica, epistémica y estética.	307
ILUSTRACIÓN 42: Fotograma de <i>Hermanos de sangre</i> (Cap. 4) XVII	310
ILUSTRACIÓN 43: Fotograma de <i>The Pacific</i> I	345
ILUSTRACIÓN 44: Fotograma de <i>The Pacific</i> II	348
ILUSTRACIÓN 45: Fotograma de <i>The Pacific</i> III	352
ILUSTRACIÓN 46: Fotograma de <i>The Pacific</i> IV	353
ILUSTRACIÓN 47: Fotograma de <i>The Pacific</i> V	356
ILUSTRACIÓN 48: Fotograma de <i>The Pacific</i> VI	362
ILUSTRACIÓN 49: Fotograma de <i>The Pacific</i> VII	365
ILUSTRACIÓN 50: Fotograma de <i>The Pacific</i> VIII	370

<b>ILUSTRACIÓN 51:</b> Fotograma de <i>The Pacific IX</i> . .....	376
<b>ILUSTRACIÓN 52:</b> Fotograma de <i>The Pacific X</i> .....	379
<b>ILUSTRACIÓN 53:</b> Fotograma de <i>The Pacific XI</i> . .....	385
<b>ILUSTRACIÓN 54:</b> <i>Web de Hermanos de sangre</i> . .....	413
<b>ILUSTRACIÓN 55:</b> <i>Web de The Pacific</i> .....	416
<b>ILUSTRACIÓN 56:</b> Mapa interactivo. ....	417
<b>ILUSTRACIÓN 57:</b> Guía didáctica.. .....	420
<b>ILUSTRACIÓN 58:</b> Similitud iconográfica.. .....	447





# **1. INTRODUCCIÓN**



*Es a través del cine o de la televisión como se influye en la vida de las sociedades, como estos espectáculos desempeñan el papel de informador privilegiado, traten del pasado o del presente, es decir, de Historia.*

Marc Ferro.

La televisión es uno de los inventos más exitosos de la humanidad. A nivel global prácticamente todo hogar posee una, y todos los seres humanos se reúnen en torno a ella para compartir eventos deportivos, acontecimientos políticos, sucesos, programas de entretenimiento, y, por supuesto series y películas. Se podría decir que la pequeña pantalla es la versión moderna del fuego tribal a cuyo alrededor los humanos se sentaban a narrar historias en tiempos pretéritos.

Mientras que el cine vivía su edad dorada durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, la televisión luchaba por nacer y sobrevivir a la sombra del invento de los Lumière. Pero pronto el cine y la televisión comenzarían una relación casi inseparable durante setenta años, y se iniciaría la primera era dorada de la pequeña pantalla. A la vez que la televisión iba invadiendo los hogares de los países desarrollados con nuevos formatos como las series, las miniseries y los telefilmes, el cine perdía cada vez más espectadores, en una curva inversa que en los años ochenta (la denominada segunda época dorada de la pequeña pantalla) conseguía su máxima diferencia, y que se moderaba en los noventa para llegar al día de hoy con una nueva edad de oro televisiva.

Uno de los elementos comunes a ambos medios ha sido su constante interés por la representación del pasado. En televisión es fácil



constatarla en la actualidad con producciones, como *Vikingos* (*Vikings*. Canal Historia, 2013-Actualidad), *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2014) o la celeberrima *Mad Men* (AMC, 2007-2015), por citar solo unas cuantas ambientadas en épocas diversas y con pretensiones muy diferentes.

En cuanto a la televisión en España, el interés por este tipo de producciones es también alto y parece que va en aumento. Las románticas (y exitosas en audiencia) *El tiempo entre costuras* (Antena 3 Televisión, 2013), o culebrones del tipo de *Amar es para siempre* (AKA *Amar en tiempos revueltos*. Antena 3 Televisión/Televisión Española (TVE), 2005-Actualidad) van de la mano de series con un mayor carga de aventuras como *Águila Roja* (TVE, 2009-Actualidad). A estas se unen otras que se acercan al pasado, ya sea a través de la memoria, como en *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-Actualidad), o por la historia en *Isabel* (TVE, 2011-2014). Incluso *El ministerio del tiempo* (TVE, 2015) es un buen ejemplo de interés histórico, aunque mezclado con la ciencia ficción, que lleva personajes y momentos de la historia de España a los hogares del territorio nacional.

En este contexto se enmarca la presente investigación. La II Guerra Mundial, uno de los momentos más importantes de la historia contemporánea, ha sido llevada ante el espectador de múltiples y diversas formas. ¿Cómo lo ha hecho la televisión?

### **1.1. PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO. LOS OBJETIVOS.**

Desde 1945 los medios audiovisuales han ido construyendo una imagen de la segunda conflagración mundial que ha estado

condicionada en primer lugar por el momento histórico en que se realizaban las distintas producciones, empezando por los mismos años del conflicto. Pero, en segundo término, esa imagen también ha estado determinada por el medio que la proyectaba: primero el cine (de ficción y documental), luego la televisión y finalmente los videojuegos e Internet. Indudablemente esos distintos relatos se han influido entre sí de forma determinante a lo largo del tiempo, contribuyendo a crear un paradigma audiovisual sobre la Segunda Guerra Mundial que se ha instalado en la sociedad hasta tal punto que el historiador no puede permanecer ajeno a su caracterización y análisis. En este sentido, consideramos que *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, 2001) y *The Pacific* (2007) constituyen una base sólida para desarrollar un análisis de caso que nos permita comprender mejor cuál es la percepción que domina en la sociedad sobre el conflicto.

Enunciada así nuestra hipótesis central, la presente investigación se plantea una serie de objetivos. El primero de ellos es **conocer qué relación existe entre el cine y la televisión en la representación de la II Guerra Mundial**. ¿Hasta qué punto es importante la diferencia de formato entre la pequeña y gran pantalla? ¿Han tenido una evolución paralela a la hora de mostrar el conflicto? ¿Ha seguido la televisión un camino diferente desde su nacimiento? Estas preguntas ayudarán a conocer con mayor profundidad las analogías y diferencias existentes entre el lenguaje cinematográfico y el televisivo.

En segundo lugar es necesario **analizar cómo ha ido evolucionando la representación de esta guerra a lo largo del tiempo**. En este sentido se plantean una serie de cuestiones: ¿Ha habido un número constante de producciones a lo largo de las décadas? ¿Han existido

momentos en que la II Guerra Mundial ha sido más representada? También es necesario conocer el carácter de esas producciones: ¿Han sido proyectos de gran presupuesto y calidad o bien se ha tratado de iniciativas menores?

Este segundo objetivo va de la mano del tercero. Si la evolución temporal es importante, no lo es menos **la distribución geográfica de las producciones**. Muchos países vivieron el drama de aquellos años, cada uno lo hizo de manera distinta y con unas características propias, que sin duda se ven reflejadas cuando producen representaciones de la época. ¿Existe un país dominante en este tipo de producciones televisivas? ¿Cuáles son las diferencias entre las diferentes ópticas nacionales? ¿Hay elementos comunes o priman las visiones particulares? ¿Existe una interpretación europea, norteamericana o asiática?

Una vez enunciados estos objetivos de “situación”, pasaríamos a una fase de análisis de los contenidos propiamente dichos. Es importante valorar **qué se representa de la II Guerra Mundial**. Es evidente que no todo el conflicto ha sido llevado a la pantalla, hay preferencias, momentos o situaciones privilegiadas. ¿Existen temas más importantes que otros en las realizaciones televisivas? ¿Son constantes en el tiempo o varían con los años? Y, en relación con lo anterior, **qué episodios son los más llevados a la pequeña pantalla**. Sin duda, ni el cine ni la televisión pueden abarcar todo el pasado, ni pueden hacerlo con idéntica profundidad, al igual que ocurre también con la historia escrita. ¿Qué frentes son los más representados? ¿Qué batallas? ¿Solo se representan grandes momentos o también pequeñas operaciones? ¿Por qué son los más representados? También resulta pertinente conocer los prototipos de protagonistas, **qué personajes destacan en las representaciones**

**televisivas.** ¿Son constantes estos personajes en el tiempo? ¿Qué características tienen? ¿Traspasan este género e influyen en otros? ¿Se escogen personajes reales (biografías) o se prefieren los de ficción?

Por supuesto, para obtener respuestas a los interrogantes anteriores es del todo preciso **valorar qué relación existe entre el momento histórico representado y el presente en que se realiza la producción.** El cine y la televisión hablan del presente a través de la representación de su pasado. ¿Influyó la Guerra Fría en el tratamiento de la Segunda Guerra Mundial? ¿Y los atentados del 11-S en las producciones del nuevo milenio? Este último objetivo puede ser considerado como una mezcla entre los de “situación”, y los de “contenido”.

De la mano de la temática camina la estética. Un tema puede ser entendido de forma muy distinta debido a que es tratado de manera diferente en su representación. Esta estética puede deberse a la simple intención del director, pero también a la corriente o moda del momento. Por lo tanto es necesario **examinar cómo es la estética televisiva de la II Guerra Mundial:** ¿evoluciona a lo largo del tiempo en lo referente a cuestiones técnicas como el color, montaje o el sonido y a otros factores como la representación de la violencia, el realismo etc.?

Tras plantear estos objetivos generales proponemos acercarnos a un estudio de caso a través del análisis de *Hermanos de sangre* (HBO, 2001) y *The Pacific* (HBO, 2010). Dos series íntimamente ligadas entre sí, debido a la personalidad de sus impulsores y productores, Tom Hanks y Steven Spielberg, hasta el punto de que pueden ser consideradas como dos caras de una misma moneda. Dos series, que

además nacen en íntima conexión con el cine, pues no hay duda de que la primera de ellas, *Hermanos de sangre*, se plantea como una reelaboración o ampliación de la cinta de Spielberg *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, 1998). A través de ambas intentaremos **abordar como la televisión de esta última década ha representado la II Guerra Mundial**, planteando si ambas producciones pueden ser consideradas como la suma de toda una serie de influencias, corrientes y tendencias que han determinado la caracterización televisiva del conflicto desde los años cuarenta.

Por último, no podemos olvidar que tanto el cine como la televisión son medios de comunicación de masas, no se hacen solo para deleite de los historiadores. Por eso es tan importante **conocer en qué forma impactan estas producciones en la sociedad**. ¿Lo hacen igual que años atrás o de manera distinta? ¿Se puede medir ese impacto? ¿Las nuevas tecnologías ayudan en la difusión de estas representaciones? ¿Qué influencia tienen el cine y la televisión en otros medios como videojuegos, el mundo académico, etc.?, ¿la representación del pasado está en relación con los gustos de los espectadores de cada época y de las modas audiovisuales dominantes?

Esto nos lleva a una consideración final, pero no por ello menos importante. Cabe plantearse aquí si la representación audiovisual de la II Guerra Mundial es, ha sido, o podrá ser, capaz de cambiar la percepción de la historia sobre esa época. Sin duda esta última pregunta es una de las razones fundamentales de esta tesis. Cuando se habla de la relación entre el audiovisual y la historia la atención se centra habitualmente en valorar la fidelidad a los hechos, en detectar gazapos o errores o, yendo más lejos, en contrastar lo que se ve en la pantalla con la interpretación historiográfica al uso. Sin embargo, hace ya tiempo que empieza a parecer plausible que la

televisión (como el cine) es muy capaz de condicionar la memoria colectiva de una sociedad, por lo que no es descabellado pensar que antes o después pueda también acabar influyendo a los llamados historiadores profesionales. ¿Puede la televisión cambiar la Historia? ¿Está todavía sin escribir (o filmar) la “verdadera” historia de la Segunda Guerra Mundial?

A modo de resumen, estos objetivos se pueden esquematizar de la siguiente forma.

**TABLA 1. OBJETIVOS**

<b>CINE Y TELEVISIÓN</b>	<b>1. Conocer qué relación existe entre el cine y la televisión en la representación de la II Guerra Mundial</b>
<b>TELEVISIÓN (Contexto)</b>	<b>2. Saber cómo evoluciona la representación de esta época</b>
	<b>3. Entender cómo se realiza la representación del pasado en los distintos países</b>
	<b>4. Analizar qué relación existe entre el momento histórico representado y el presente en que se realiza la producción</b>
<b>TELEVISIÓN (Contenido)</b>	<b>5. Conocer qué se representa de la época de la II Guerra Mundial</b>
	<b>6. Investigar qué personajes destacan en las representaciones televisivas</b>
	<b>7. Averiguar qué acontecimientos de la época de la II Guerra Mundial</b>

	son los más llevados a la pequeña pantalla
TELEVISIÓN (Estética)	8. Examinar cómo es la estética de la imagen televisiva sobre la II Guerra Mundial
TELEVISIÓN (Dimensión social)	9. Averiguar cómo impactan estas producciones en la sociedad
TELEVISIÓN (Estudio de caso)	10. Análisis histórico de <i>Hermanos de sangre</i> y <i>The Pacific</i>

### 1.2. UN NUEVO CAMPO PARA LA HISTORIOGRAFÍA.

Hace ya algunos años, varios investigadores decidieron comenzar una serie de estudios con el propósito de conocer qué relación o relaciones existen entre el cine y la Historia. Más adelante, y como consecuencia lógica, pasaron a ocuparse también de la televisión.

Contamos con algunas síntesis que nos acercan al estado de la cuestión sobre las relaciones entre el cine y la historia. Por ejemplo el de José María Caparrós Lera en 2004<sup>1</sup> o el recientemente traducido al español de Robert A. Rosenstone en 2012<sup>2</sup>. Contando con estas y otras publicaciones, se antoja un trabajo inane el realizar un análisis profundo sobre las distintas obras y los

---

<sup>1</sup> CAPARRÓS LERA, José María. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza, 2004, págs. 13-22.

<sup>2</sup> ROSENSTONE, Robert A. *La Historia en el Cine. El Cine en la Historia*. Madrid: Rialp, 2014, págs. 275-285.

diferentes autores que desde los años setenta se interesan por estos temas. Por tanto, un leve esbozo con los autores fundamentales debería ser más que suficiente<sup>3</sup>.

Como bien dice Caparrós Lera, el primer autor en acercarse a las relaciones existentes entre cine e Historia fue Siegfried Kracauer<sup>4</sup>, pero el primer gran especialista en la materia fue Marc Ferro<sup>5</sup>. El autor galo es pionero en utilizar el cine como fuente histórica, como medio didáctico, y como agente de la Historia. Luego le seguirían grandes nombres como Pierre Sorlin<sup>6</sup>, cuyos pensamientos se centran en el cine como una expresión ideológica del momento presente. Esta idea es también apoyada por Ferro, y por otros autores coetáneos ubicados en la escuela de Oxford, en las distintas escuelas europeas, y en EEUU con Martin A. Jackson a la cabeza.

Es en ese mismo país donde emerge la figura de Robert A. Rosenstone<sup>7</sup>. Sus ideas van más allá de las de Ferro y Sorlin. Mientras estos últimos autores se centran en cómo el cine refleja la historia, Rosenstone se fija en cómo la imagen audiovisual explica y se relaciona con la historia. Dentro de estas ideas el autor estadounidense realiza un estado de la cuestión en su último libro ya mencionado. Y lo estructura en varios niveles: aquellas obras que siguen sus ideas, aquellas otras que estudian las películas como una

---

<sup>3</sup> Para lo relacionado con la historia del cine existen multitud de obras. MARTÍNEZ GIL, Fernando. "La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?". *Vínculos de Historia*. Nº 2, 2013, págs. 351-372.

<sup>4</sup> KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985. (Obra original publicada por Princeton University Press, 1947).

<sup>5</sup> Sus obras más importantes y conocidas son: FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995. Y FERRO, Marc. *El cine, una visión de la Historia*. Madrid: Akal, 2008.

<sup>6</sup> Sus obras más importantes son: SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México D. F: Fondo de cultura económica, S.A. de C.V, 1985. Y SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

<sup>7</sup> ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.



forma de entender la época en que fueron producidas, las que vilipendian los films por errores fácticos y conceptuales, las que alaban películas por tener algo valioso que decir del pasado, y por último las obras cuya autoría no pertenece a historiadores, sino a investigadores de otros campos. Una organización más que acertada que ayuda a comprender mejor las ideas de este autor.

En cuanto a España, de los primeros autores que comenzó con estos estudios sobre cine e Historia fue Ángel Luis Hueso<sup>8</sup>, cuyas ideas se alinean con las tesis de Ferro y Sorlin sobre la plasmación del presente en la imagen. En esta corriente habría que incluir a Enrique Monterde<sup>9</sup> y al propio Caparrós Lera. Mientras que el otro enfoque, el abierto por Rosenstone, tiene como máximos exponentes en España a Julio Montero y María Antonia Paz.

Pero si, como bien dice Rosenstone, resulta difícil señalar las obras fundamentales en lo que debe considerarse un campo (o sub-campo o sub-sub-campo) en busca de una metodología, qué se debería decir sobre los estudios de la televisión en relación con la historia.

En este novedoso campo de los estudios sobre la televisión en general, y en su relación con la historia en particular, se han de tener claras las diferencias conceptuales de las publicaciones sobre el tema. De la gran masa de estudios sobre televisión, una gran parte centra su mirada en el 'secuestro de la televisión', es decir, en lo que la pequeña pantalla debe o puede ser, y lo que en realidad es.

Su sumisión a audiencias, intereses políticos, etc. crea un medio de comunicación que está muy por debajo de lo que en teoría son sus posibilidades, el ser una herramienta de la cultura y la educación.

---

<sup>8</sup> HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.

<sup>9</sup> MONTERDE, José Enrique, SELVA, Marta, y SOLÁ, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.

En cuanto a los otros temas sobre los estudios académicos de la televisión, la mayoría se centran o bien en las posibilidades didácticas o en su relación con el periodismo. Por tanto, las obras que se basan en la relación entre televisión e historia son pocas.

Además, los textos sobre el tema se subdividen a su vez. En un primer momento los investigadores fueron atraídos por la historia de la televisión. Así, pioneros como Werner Rings<sup>10</sup>, Albert Abramson<sup>11</sup> y Robert J. Thompson<sup>12</sup> escribían en las décadas de los sesenta, ochenta y noventa historias sobre la televisión, bien de la técnica, bien de sus contenidos.

A estos autores habría que añadir a los españoles Luis Gutiérrez Espada<sup>13</sup>, Lorenzo Díaz<sup>14</sup> o Ángel Faus Belau<sup>15</sup>. Todos ellos irán escribiendo sendas historias de la televisión hasta llegar a las publicadas recientemente por autores como Enrique Bustamante<sup>16</sup>, Yolanda Veiga e Isabel Ibáñez<sup>17</sup>.

En cuanto a la relación entre la televisión y el pasado, el primer campo que se debe analizar es el de la televisión como fuente histórica. Esta idea, hoy en día más que aceptada, fue incorporada al mundo académico en los años setenta por autores como Pierre

---

<sup>10</sup> RINGS, Werner. *Historia de la televisión*. Barcelona: Zeus, 1964.

<sup>11</sup> Sobre este autor: ABRAMSON, Albert. *The History of Television, 1880 to 1941*. EEUU: McFarland, 2009. (Original de 1987). Y ABRAMSON, Albert. *The History of Television, 1942 to 2000*. EEUU: McFarland, 2003.

<sup>12</sup> THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Nueva York: Continuum, 1997.

<sup>13</sup> GUTIÉRREZ ESPADA, Luis. *Historia de los medios audiovisuales (desde 1926)*. Radio y Televisión. 3. Madrid: Pirámide, 1982.

<sup>14</sup> DÍAZ, Lorenzo. *La televisión es España. 1949-1995*. Madrid: Alianza, 1994.

<sup>15</sup> FAUS BELAU, Ángel. *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y televisión*. Barcelona: Eiuusa, 1995.

<sup>16</sup> BUSTAMANTE, Enrique. *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedosa, 2006.

<sup>17</sup> VEIGA, Yolanda e IBÁÑEZ, Isabel. *Religión catódica. 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama Lama Music, 2006.

Nora<sup>18</sup> y fue recogida en una síntesis acertada por María Dolores Saiz<sup>19</sup> a mediados de los noventa. Otro gran autor sobre el tema es John E. O'Connor<sup>20</sup> a finales de los ochenta. Aunque sin duda es de nuevo Ferro quien marca el paso aceptando la imagen televisiva como documento histórico. Pero es el otro historiador galo, Sorlin, quien matiza la imagen, tanto televisiva como cinematográfica, en su función de fuente histórica<sup>21</sup>.

Continuando con las relaciones entre televisión e Historia, y siguiendo las indicaciones de Erin Bell<sup>22</sup>, quienes abrieron camino en el estudio de la imagen de la pequeña pantalla y su relación con la historia fueron autores británicos como Khuel<sup>23</sup>, McArthur<sup>24</sup> y Watt<sup>25</sup>, o los germanos Feil<sup>26</sup>, Reimers<sup>27</sup> y Knopp<sup>28</sup> durante las décadas de los setenta y ochenta, en los mismos años en que se desarrollaban las ideas de los investigadores sobre el cine.

---

<sup>18</sup> NORA, Pierre. *Hacer la Historia*. Barcelona: Editorial Laia, 1978.

<sup>19</sup> SAIZ, M<sup>a</sup> Dolores. “Nuevas fuentes historiográficas”. *Historia y comunicación social*. N°1, 1996, págs. 131-144.

<sup>20</sup> O'CONNOR, John E. “History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and TV Study for an Understanding of the Past”. *The American Historical Review*. Volumen 93, N° 5, 1988. Págs. 1200-1209; Y O'CONNOR, John E. *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*. R. E. Krieger Publishing Company: Malabar, 1990.

<sup>21</sup> SORLIN, Pierre. “Cine e Historia. Una relación que hay que repensar”. En CAMARERO, Gloria; HERAS, Beatriz de las; y CRUZ, Vanessa de (Eds.). *La ventana indiscreta. La Historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008, págs. 19-32.

<sup>22</sup> BELL, Erin. “Televising history : The past(s) on the small screen”. *European Journal of Cultural Studies*. Volumen 10, N° 1, 2007, págs. 5-12.

<sup>23</sup> KUEHL, Jerry. “History on the Public Screen II”. En SMITH, P. (Ed.). *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976, págs. 177-185.

<sup>24</sup> McARTHUR, Colin. *Television and History*. Londres: BFI, 1978.

<sup>25</sup> WATT, Donald. “History on the Public Screen I”. En SMITH, P. (Ed.). *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976, págs. 169-176.

<sup>26</sup> FEIL, Georg. *Zeitgeschichte im Deutschen Fernsehen* [Historia en la televisión alemana]. Osnabrück: Fromm, 1974.

<sup>27</sup> REIMERS, Karl Friederich y FRIEDRICH, Hans. (Eds.). *Zeitgeschichte im film und fernsehen* [Historia Contemporánea en cine y televisión]. Munich: Olschager, 1982.

<sup>28</sup> KNOPP, Guido y QUANDT, Siegfried. *Geschichte im Fernsehen* [Historia en la televisión]. Darmstadt: WB, 1988.

Pero con posterioridad, las obras sobre la televisión se centraron más en la poca o mala capacidad del medio para representar el pasado, hasta que en el nuevo milenio surgieron nuevos autores. Nombres como los italianos Casetti y Chio<sup>29</sup>, que centran su mirada en las funciones sociales de la televisión, los anglosajones Roberts y Taylor<sup>30</sup> cuya obra intenta ser una propuesta interdisciplinar que legitime los estudios académicos sobre historia y televisión. O el estadounidense Edgerton<sup>31</sup> que centra su trabajo en la relación entre televisión y memoria colectiva en la televisión de EEUU.

También surgen autores en la Europa continental, incluyendo españoles en centros europeos, como Castelló, Dhoest y O'Donnell<sup>32</sup> que investigan las identidades nacionales a través de los programas sobre historia. Y las alemanas Korte y Paletschek<sup>33</sup> cuya atrevida visión se centra no solo en la televisión sino en otros medios alternativos populares.

De hecho, es tal la importancia de los estudios sobre la televisión y la representación del pasado que las propias autoras británicas Erin Bell y Ann Grey<sup>34</sup> realizaron en 2005 el congreso "*Television History: the Past(s) on the Small Screen*" dentro del proyecto de la Universidad de Lincoln "*Television History*".

---

<sup>29</sup> CASETTI, Francesco, y CHIO, Federico di. *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos, y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

<sup>30</sup> ROBERTS, Graham y TAYLOR, Philip M. *The Historian, Television and Television History*. Luton: University of Luton Press, 2001.

<sup>31</sup> EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C. *Television Histories*. Lexington: Kentucky University Press, 2001.

<sup>32</sup> CASTELLO, Enric; DHOEST, Alexander, y O'Donnell, Hugh. *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009.

<sup>33</sup> KORTE, Barbara, y PALETSCHEK, Sylvia. *History Goes Pop: zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* [Representación de la historia en los medios y géneros populares]. Bielefeld: Transcript, 2009.

<sup>34</sup> BELL, Erin, y GREY, Ann. *History on Television*. Abingdon: Routledge, 2013.

Incluso existen autores que van más allá a la hora de presentar la relación entre la televisión y la representación de la historia. Investigadores como Cannadine<sup>35</sup>, que estudian cómo se representa el pasado en la televisión, no dudan en incluir a miembros de la industria televisiva para ampliar las miras e ir más allá del marco de los historiadores profesionales. Otros autores como Lambert y Schofield<sup>36</sup> incluso exponen que los historiadores deben estar preparados para trabajar con los cineastas. Y finalmente, Hunt<sup>37</sup> exhorta a que los historiadores utilicen nuevos formatos como la televisión para crear un mayor interés por la Historia.

A nivel nacional los nombres más importantes en lo relativo al estudio del pasado y la pequeña pantalla son varios. El primero es José Carlos Rueda Laffond<sup>38</sup>, profesor de la Universidad Complutense, y que lleva desde principios de la década pasada hasta hoy interesándose, entre otros campos, por la televisión como creadora de la memoria colectiva.

Otro gran nombre de la investigación española es el de Concepción C. Cascajosa Virino<sup>39</sup>, cuya labor investigadora sobre todo se centra en el estudio de la televisión estadounidense. Otra gran investigadora, esta vez en el campo del documental televisivo, es Sira Hernández Corchete<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> CANNADINE, David (Ed.). *History and the Media*. Londres: Palgrave MacMillan, 2004.

<sup>36</sup> LAMBERT, Peter, y SCHOFIELD, Phillip (Eds.). *Making History: An Introduction to the History and Practices of a Discipline*. Abingdon: Routledge, 2004.

<sup>37</sup> HUNT, Tristram. "Reality, Identity and Empathy: The Changing Face of Social History Television". *Journal of Social History*, Volumen 39, Nº 3, 2006. Págs. 843-858.

<sup>38</sup> RUEDA LAFFOND, José Carlos y CORONADO RUIZ, Carlota, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua, 2009.

<sup>39</sup> CASCAJOSA VIRINO, Concepción C. *Prime time: las mejores series de tv americanas: de "C.S.I." a "Los Soprano"*. Madrid: Calamar, 2005.

<sup>40</sup> HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira. *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Aunque posiblemente el nombre más importante sea de nuevo el de Julio Montero, que en estos últimos años ha mostrado un gran interés por la pequeña pantalla además de la grande. En uno de sus textos, firmado junto a María Antonia Paz, deja clara su postura sobre la imagen televisiva, en consonancia con la cinematográfica, siguiendo las ideas de Rosenstone<sup>41</sup>.

Pero al echar una mirada al conjunto de publicaciones, no cabe duda de que existe una carencia: una obra única sobre la televisión y su relación con el pasado. Esta carencia se debe a varias razones. La novedad del campo, que si bien comienza en los setenta, no ha sido hasta hace unos pocos años cuando más interés ha existido por analizar la televisión en los diferentes ámbitos. Otra razón es la falta de un criterio o método bien definido para estudiar la imagen televisiva en su relación con el pasado. Y la tercera es el escepticismo de gran parte de la sociedad académica por este tema, que aumenta cuanto más se acercan a los pensamientos más heterodoxos, en particular los de Rosenstone y sus acólitos.

Así, el presente texto se integra en esa nueva oleada de estudios sobre la televisión y su relación con la representación del pasado. Pero antes de profundizar, se ha de analizar cuál es el estado actual de las ideas de estos pensadores y cuál es la influencia de esas ideas en el autor de este trabajo.

---

<sup>41</sup> MONTERO, Julio, y PAZ, María Antonia. “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”. *Historia Crítica*. Nº 49, 2013, págs. 159-183.

*1.3. ALGUNOS TEMAS PARA EL DEBATE.*

Lo primero en este apartado es dejar claro que no todas las relaciones entre pasado y televisión van a ser analizadas, y algunas no lo van a ser en profundidad. Las ideas sobre la representación audiovisual como herramienta didáctica no tienen cabida, pues no es uno de los objetivos de la investigación. Así pues, el primer paradigma importante a analizar, aunque someramente pues no es un propósito del texto, es el de la imagen en movimiento como fuente histórica.

No cabe duda de que la mayoría de la comunidad científica ha aceptado la imagen, tanto cinematográfica como televisiva, como una fuente para conocer el pasado. Pero muy pocos se habían parado a pensar en si esto es en realidad una verdad indiscutible. El texto de Pierre Sorlin ya mencionado y titulado *Cine e Historia. Una relación que hay que repensar* es uno de los que abren camino en este sentido. En dichas líneas Sorlin defiende varias ideas, entre ellas que lo audiovisual no debe ser un ‘simplificador’ del trabajo del historiador.

La imagen y el sonido simplifican el pasado. En una imagen de archivo aparecen cuestiones que no son perceptibles a simple vista. Algunas no son visibles porque no se enfocan, otras no son observables porque el cámara o el productor no quería que se vieran u oyeran, y otras se dan por sobreentendidas por la distancia temporal con que se observan. El análisis de las imágenes en movimiento como fuente ha de ser muy escrupuloso, pues se puede cometer el error, como bien dice Sorlin, de realizar otra Historia.

Estas ideas son muy interesantes, y los son por una razón sobre todo. A la hora de realizar filmes sobre la II Guerra Mundial, los equipos de producción bucean en las imágenes de archivo para informarse y conseguir representar la historia de manera más verosímil. Debido a ello, si la imagen ficcional se basa en la documental para representar el pasado, se puede ocasionar una serie de equivocaciones o perpetuar en la memoria colectiva una visión errónea, o al menos parcial del pasado.

La siguiente gran idea sobre el medio audiovisual es su capacidad para ser un agente histórico. Ferro ya lo deja claro en su texto de 1995. “La imagen televisiva recoge elementos de la cinematográfica: es documento histórico y agente de la historia en una sociedad que la recibe pero también la produce”<sup>42</sup>. Pero sin duda, esta idea va de la mano, en lo que la imagen televisiva se refiere, de la creación de la memoria colectiva.

Como bien dice Sira Hernández Corchete, la televisión tiene mucha importancia al reconstruir el pasado, ya sea a través del documental o de la ficción. O según las palabras de Juan Carlos Ibáñez y Francesca Anania, “las imágenes cinematográficas y televisivas inundan todos los aspectos de nuestra vida social y cultural, y por su capacidad para impregnar el espacio público desempeñan un papel fundamental a la hora de crear y cimentar la identidad y la memoria histórica de un país”<sup>43</sup>.

La televisión es un medio ideal para esta cuestión, pues según los ya nombrados Casetti y Chio, la televisión cumple con una serie de funciones sociales: la de construir historias, la barda (mediadora de

---

<sup>42</sup> FERRO, M. *Historia cont...op. cit...*, pág. 20.

<sup>43</sup> IBÁÑEZ, Juan Carlos, y ANANIA, Francesca (Coords.). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Zamora: Comunicación Social, 2009, pág. 9.



lenguajes y ‘homogenizadora’ cultural, como los juglares del Medievo), la constructora de ritos, y la constructora de modelos. Es un medio excelente para ser agente de la historia a través de la creación de una memoria colectiva.

La televisión, como bien dice Rueda Laffond basándose en la ideas de Ann Wales y Pierre Sorlin, tiene una naturaleza diacrónica que le permite ser suministrador de documentos que pueden percibirse como evidencias sobre lo real, y tiene la capacidad de erigirse como agente productor de discursos relevantes sobre lo pretérito<sup>44</sup>. Por tanto puede cumplir ambas cuestiones a la vez. Puede ser agente histórico y puede ser fuente histórica simultáneamente.

Y también Rueda Laffond define la memoria colectiva como un conglomerado de experiencia, tradición oral, mito, conmemoración, historiografía, e incluso memoria sin memoria<sup>45</sup>. Esta memoria colectiva se apoya en la llamada ‘memoria mediática’ que es un “compendio de narrativas resultantes de la producción, tematización y gestión del pasado *en* los medios y *a través* de los medios”<sup>46</sup>, y esta memoria es, por añadidura, renovable por distintos factores.

La intención de la televisión es actualizar el pasado y seleccionar lo importante para crear en un colectivo la idea de histórico o, al menos, de pasado relevante. Y lo hace en los últimos años apoyándose en la memoria de personas que vivieron los hechos, y que en muchas ocasiones aparecen en el mismo producto. Esto ocurre sobre todo en el documental, pero también ocasionalmente en la ficción.

---

<sup>44</sup> RUEDA LAFFOND, José Carlos. “Escritura de la historia en televisión: la representación del Partido Comunista de España (1975-2011)”. *Historia Crítica*. Nº 50, 2013, págs. 132-156.

<sup>45</sup> De las ideas de Marie-Claire Lavabre.

<sup>46</sup> RUEDA LAFFOND. J.C. Escritura de la... *op. cit.*..., pág. 138.

Así pues, los productos televisivos dependen en gran medida de la memoria de quienes vivieron los hechos, con lo que ello supone. Se crean productos que se instalan en la memoria colectiva. Y lo hacen con mucha más extensión y profundidad que los productos históricos al uso (los textos).

Por tanto, un nuevo producto televisivo es capaz de cambiar sensiblemente la percepción de la historia, y cambiar la mentalidad de la sociedad, convirtiéndose en agente histórico.

No es posible que los historiadores aparten su mirada o banalicen estas cuestiones. El investigador ha de entender que su trabajo no puede estar alejado de los medios audiovisuales que consume la sociedad. Es importante comprender que no puede existir una memoria social o una historia social y una historia académica. Y por eso se han de analizar los productos cinematográficos, televisivos, e incluso virtuales. Si la historia, como dice Julio Montero, es un saber utilizado para resolver problemas del momento presente<sup>47</sup>, no puede cumplir esa función sin aglutinar un conocimiento sobre el medio audiovisual, que es la herramienta por la cual la mayoría de la sociedad se acerca al pasado.

La tercera idea importante, y enlazando con la última de Montero, es la de la imagen en movimiento como historia del momento presente. En especial cuando existe un testigo que estuvo *in situ*. Este recurso hace que la imagen sea expuesta como verdadera, porque supuestamente cuenta lo que realmente ha ocurrido. Pero al hacerlo relata su experiencia desde el momento actual y con sus características actuales. Esta sensación de realidad histórica también se puede presentar con textos o con narradores con voz en *off*.

---

<sup>47</sup>MONTERO, Julio. “La ‘realidad’ histórica en el cine. El peso del presente”. En CAMARERO, HERAS y CRUZ (Eds.). *Una ventana indiscreta...Op. cit...*, págs. 163-176.

Todas estas ayudas o herramientas que acercan el pasado y el presente son útiles para el espectador. Pero si además tienen un carácter aclaratorio o explicativo desde el punto de vista histórico, pueden dar información sobre el momento en que se está realizando el film, y debe ser valorado por el historiador.

El ‘presentismo’, concebido como “la tendencia [de la televisión] a incluir en las narraciones asuntos y preocupaciones relevantes del presente de la emisión”<sup>48</sup>, no es más que una crítica de aquellos que solo reconocen la historia hecha de manera academicista, como bien explica Edgerton, y como acertadamente defiende Francisca López.

Por último, y puede que como cuestión más importante en las relaciones entre medio audiovisual y representación del pasado, están las ideas de Rosenstone sobre la creación de la historia a través de la imagen en movimiento.

Las ideas del autor estadounidense se engloban en esta investigación en dos cuestiones importantes. La primera es la capacidad de la imagen y el sonido para representar el pasado. La segunda es la invención de una verdad.

Si bien muchos autores niegan la posibilidad, no hay duda que la imagen puede representar el pasado. A pesar de palabras como las de Sorlin en los términos siguientes: “el cine (...) es, para los historiadores, un auxiliar, insisto, solo un auxiliar que no reemplaza lo escrito”<sup>49</sup>.

No cabe duda de que las palabras de Montero son más acertadas. “La historia también se escribe –y se experimenta con ella– en

---

<sup>48</sup> LÓPEZ, Francisca, CUETO ASÍN, Elena y GEORGE (Jr.), David R. *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamérica, 2009, pág. 12.

<sup>49</sup> SORLIN, P. *Cine e Historia... op. cit...*, pág. 20.

formato cinematográfico”<sup>50</sup>. Rosenstone aclara el porqué de estas quejas. Según sus palabras los historiadores tradicionales (y no es que Sorlin lo sea) critican la historia visual como si la historia escrita no presentase problemas<sup>51</sup>.

El medio audiovisual necesita otras fórmulas para conseguir representar el pasado que son muy distintas a las de la literatura. Pero eso no quiere decir que esas fórmulas sean erróneas. La dramatización, la elipsis, la espectacularidad, o la síntesis, no tienen porqué menoscabar el espíritu histórico de un film, cinematográfico o televisivo. Esto, por supuesto, no quiere decir que se deban utilizar dichos recursos alegremente, perdiendo de vista el mensaje sobre el hecho histórico. En ese caso se estaría ante un mal producto sobre la representación del pasado, cosa que también ocurre con libros que representan el pasado de forma desacertada.

Como bien dice Francisca López, apoyándose en James Schwoch, Mimi White y Susan Reilly, “la historia que representan los medios de comunicación es historia ‘real’ porque es parte integral de las fuerzas culturales y sociales en medio de las cuales crecemos y que contribuyen a formarnos”<sup>52</sup>.

Existen buenas películas que representan el pasado, y también existen buenas producciones televisivas, tanto en formato telefilme, como miniserie. Pero estas tienen algo en común, ponen sobre aviso al espectador. Presentan su metraje como una representación del pasado de distintas maneras (textos, imágenes de archivo, narrador, etc.) pero también aclaran en algún momento que las imágenes son una representación. No es la realidad, no es una ventana al pasado. Es una reconstrucción del mismo.

---

<sup>50</sup> MONTERO, J. *Por el precio de... op. cit...*, pág. 12.

<sup>51</sup> ROSENSTONE, R. *El pasado en... op. cit...*, pág. 46.

<sup>52</sup> LÓPEZ, CUETO y GEORGE. *Historias de la pequeña pantalla...op. cit...*, pág. 12.

Es por ello que la segunda idea de Rosenstone es de difícil asimilación para el historiador. Muchos autores piensan que la invención de una verdad no tiene cabida en la historia. No es plausible. Mientras otros defienden esta idea como una nueva forma de representar el pasado.

Hacer historia a través de lo audiovisual puede lograrse, incluso se debería decir que se ha conseguido en multitud de films, tanto televisivos como cinematográficos. Pero tiene que tener sus propias normas, sus propias herramientas de acotación. Aun así, qué es invención y qué no puede parecer relevante, pero en realidad no lo es. Lo importante es el mensaje, el disponer de unos hechos del pasado y alinearlos para que tengan sentido, tanto en sí mismos como en el discurso histórico general. Y eso es completamente posible.

#### *1.4. HISTORIOGRAFÍA SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA II GUERRA MUNDIAL.*

Este epígrafe hace referencia a aquellas obras que han tratado los productos audiovisuales centrados en la época de la II Guerra Mundial. Tanto de productos cinematográficos como televisivos. Lo cierto es que no se ha escrito ningún compendio sobre estas obras, por lo que es necesaria una relación sobre las más importantes sobre el tema.

Se ha acometido la labor de confeccionar, de modo resumido, una síntesis de aquellas publicaciones relacionadas con el mencionado conflicto bélico y los medios audiovisuales. Hay que dejar claro que no se han integrado en este grupo aquellas obras que tratan del cine

bélico en general, o en particular de una nación a lo largo del tiempo, pues la extensión sería demasiado grande.

Si algo destaca en una primera mirada sobre estas obras es que no existe un vínculo común entre ellas. No aparece ninguna escuela que sea seguida por otros autores. Es tal el desconocimiento y la falta de investigaciones, que cada autor lleva su estudio de forma prácticamente aislada. Por lo que no existe ningún debate historiográfico sobre esta materia. Son las ideas y apreciaciones que han surgido al conocer dichos trabajos lo que ha servido para aglutinar estas publicaciones.

Los primeros autores que se deben destacar aparecen en los años setenta, y son Joe Morelia<sup>53</sup> con su obra colectiva centrada en las producciones hollywoodienses realizadas durante la II Guerra Mundial (apoyada en una serie de valiosas ilustraciones), y Roger Manvell<sup>54</sup> con su compendio de títulos de películas ambientadas en la II Guerra Mundial.

Años más tarde, ya en 1986, aparece la figura relevante, al menos para este texto, de Jeanine Basinger<sup>55</sup>. Esta autora ha sido la primera, a través de su renovado texto de 2003, en recoger dos nuevas ideas especialmente interesantes. La primera es la creencia de que *Salvar al soldado Ryan* renovó el interés por el cine bélico, en especial por la II Guerra Mundial.

La segunda idea es que ese interés fue aumentado debido a los trágicos sucesos del 11 de septiembre. Este pensamiento es cierto,

---

<sup>53</sup> MORELIA, Joe. *Films of World War II. A pictorial treasury of Hollywood's war years*. Estados Unidos: Citadel Press, 1973.

<sup>54</sup> MANVELL, Roger. *Films and the Second World War*. Estados Unidos: A. S. Barnes, 1974.

<sup>55</sup> BASINGER, Jeanine. *The World War II Combat film. Anatomy of a genre*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. (Primera edición Columbia University Press, 1986).

como se demostrará más adelante. Pero con un matiz. Tras los atentados sí que existe una mirada hacia la II Guerra Mundial en la búsqueda de unos valores, y estos son reflejados en la pantalla. Pero ocurre solo en los primeros años tras los atentados, para más tarde dar paso a un cine con un fuerte contenido de crítica bélica<sup>56</sup>. Esto ocurre por la impopular guerra de Irak y las consecuencias de dicha guerra en la sociedad americana<sup>57</sup>.

El trabajo de Jeanine Basinger se centra en cuatro cuestiones u objetivos. El primero es establecer una definición del género bélico de la II Guerra Mundial. El segundo marcar la evolución del género a través del tiempo. El tercero indicar qué ocurre cuando estos films son alterados por comedias, musicales, etc. Y el cuarto demostrar cómo esta definición se transforma al mezclarse con otros géneros, se ‘disfraza’ de otro género, y permite a otros géneros adentrarse en la temática bélica de la II Guerra Mundial. Si ha de ponerse un pero a esta publicación es el de apartar deliberadamente películas importantes no estadounidenses y otros films que no son considerados de combate.

Un título parecido al de Joe Morelia sobre Hollywood, centrado esta vez en el cine del Reino Unido, fue publicado en 1986 por Anthony Aldgate y Jeffrey Richards<sup>58</sup>. Con una nueva edición en 2007, analiza pormenorizadamente las realizaciones cinematográficas británicas y sus mensajes propagandísticos durante el conflicto armado de la II Guerra Mundial.

---

<sup>56</sup> Se profundiza en esta idea en el capítulo 2.

<sup>57</sup> Para conocer más: BRAVO DÍAZ, David, “Los conflictos actuales en el cine de ficción. La guerra de Irak (2003-2011): *Mission accomplished*”. En REQUENA, M. (Ed.) *Actas IV Jornadas de estudios de seguridad*. Instituto Universitario “General Gutiérrez Mellado”: Madrid, 2012.

<sup>58</sup> ALDGATE, Anthony y RICHARDS, Jeffrey. *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War*. I. B. Londres: Tauris, 2007. (Primera edición Basil Blackwell en 1986).

En 1989 aparece un libro novedoso y sorprendente que parece intentar ser una segunda parte de la archiconocida obra de Kracauer. Así, el texto publicado por Anton Kaes<sup>59</sup>, quien a través de varios films alemanes producidos tras la II Guerra Mundial, intenta analizar la psicología de la sociedad alemana. Finaliza sus análisis fílmicos con la miniserie de televisión *Heimat (Heimat - Eine deutsche Chronik*. Edgar Reitz, 1984) que es uno de los primeros análisis de un producto televisivo. El análisis de emisiones de la pequeña pantalla no es algo nuevo ni moderno, aunque sí lamentablemente escaso.

El siguiente título destacable fue publicado por Michael S. Shull y David E. Wilt en la década siguiente<sup>60</sup>. En esta extensísima obra se analizan los contenidos de aproximadamente mil películas producidas entre 1937 y 1941 en una primera fase denominada “La crisis en el extranjero” y una segunda entre 1941 y 1945 designada “En guerra”.

En los años siguientes aparece una publicación que da un paso más. Escrita por Thomas P. Doherty<sup>61</sup>, analiza los films producidos en la meca del cine durante los años de guerra. Y cómo se relacionan estas películas con las fuerzas políticas, sociales y económicas. Pero en esta edición de 1999 (el original es de 1993) añade una nueva sección en la que investiga el resurgimiento del interés de la II Guerra Mundial, donde se incluyen realizaciones como *Salvar al*

---

<sup>59</sup> KAES, Anton. *From Hitler to Heimat. The Return of History as film*. Estados Unidos: Harvard University Press, 1989.

<sup>60</sup> SHULL, Michael S. y WILT, David E. *Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War Two*. Estados Unidos: McFarland, 1996.

<sup>61</sup> DOHERTY, Thomas P. *Projections of war: Hollywood, American Culture, and World War Two*. Columbia: Columbia University Press, 1999. (Primera edición 1993).



*soldado Ryan* y *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*. Terrence Malick, 1998).

Pero no será hasta después 11-S cuando se publiquen grandes obras sobre la II Guerra Mundial y el cine, debido al gran interés por este período en esos años. En 2007 aparece un texto interesante de S. P. Mackenzie<sup>62</sup>, que realiza un análisis de las producciones, tanto cinematográficas como televisivas, que tratan la Batalla de Inglaterra. Este es uno de los primeros trabajos que utilizan una parte de la historia de la II Guerra Mundial para efectuar un estudio pormenorizado. Ya no se abarca todo el conflicto, sino solo una parte.

En el mismo año ve la luz el texto coordinado por Michael Paris<sup>63</sup>, un estudio que intenta demostrar, con más o menos acierto, cómo la memoria popular de la II Guerra Mundial se ha re-imaginado desde 1989, año del 50 aniversario del comienzo del conflicto, a través de las realizaciones fílmicas y televisivas. Ya no se recuerda la conflagración tal como fue, sino que se recuerda como se ha visto en la pequeña y gran pantalla. Entra en consonancia con las ideas sobre la memoria colectiva y la capacidad de la representación audiovisual como agente de la historia que ya se han visto en líneas anteriores.

En el año 2010 aparece la obra de Doris Milberg<sup>64</sup>, un nuevo compendio sobre las películas que tratan la II Guerra Mundial a través de una clasificación cronológica por décadas, incluyendo el Siglo XXI en sus primeros años. Esta estructura se puede

---

<sup>62</sup> MaCKENZIE, S. P. *The Battle of Britain on Screen: "The Few" in British Film and Television Drama*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

<sup>63</sup> PARIS, Michael (ed.). *Repicturing the Second World War: Representations in Film and Television*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>64</sup> MILBERG, Doris. *World War Two in the big screen: 450+ films, 1938-2008*. Estados Unidos: McFarland, 2010.

considerar desacertada, pues los procesos culturales no abarcan exactamente los diez años de una década, sino que son procesos abiertos que se difuminan con la siguiente corriente histórico-cultural. Además, este trabajo carece del análisis de las producciones no estadounidenses, dejando de lado un gran número de films.

Por último en el ámbito internacional, se encuentra un excelente texto escrito por M. Todd Bennett<sup>65</sup>, que muestra las relaciones entre los aliados durante la II Guerra Mundial a través del cine que ubica su argumento tanto en el Imperio Británico, como en la URSS y la República China, pero que siempre es producido en Hollywood. Sin duda, un nuevo enfoque que da un nuevo aire al estudio de las relaciones cinematográficas e históricas.

La producción nacional sobre la representación audiovisual de la II Guerra Mundial no es que sea precisamente escasa en comparación con las obras internacionales (aunque tampoco es que sea muy boyante). Pero sí es cierto que es una producción moderna, en consonancia con los estudios sobre la imagen y el sonido en España.

El primer autor de este apartado nacional es el ya mencionado Caparrós Lera, que publicó en 1993 a través de la Revista *Film-Historia* (de la que fue fundador) las actas del Congreso *Guerra, Cinema i Societat*<sup>66</sup>. Dicha publicación aparece dividida en tres bloques: el cine, el documental y los noticiarios. Salta a la vista que falta el que debería ser el cuarto gran bloque, la televisión. De esta

---

<sup>65</sup> TODD BENNETT, M. *One World, Big Screen. Hollywood, the Allies, and World War II*. Estados Unidos: UNC Press, 2012.

<sup>66</sup> CAPARRÓS LERA, José María, ALEGRE, Sergi, y ANYÓ, Lluís. *Guerra, Cinema i Societat. Una aproximació metodològica/ War, Film and Society. A Methodological Approach*. España: Revista Film-Historia, 1993. Nº 1 y 2.

forma, se analizan tanto films de la II Guerra Mundial como de la Guerra de Vietnam, siendo una de las primeras publicaciones españolas sobre el tema.

En 1998 aparece el primer libro de Javier Coma sobre el conflicto<sup>67</sup>. Este texto, apoyado por gran cantidad de fotografías, no solo analiza films bélicos, sino también películas sobre el nazismo, el Holocausto, los antecedentes de la guerra, la posguerra, etc.

Dividido en varias secciones, analiza el cine realizado durante el periodo anterior al ataque japonés a Pearl Harbor, para en un segundo bloque analizar el cine entre 1942 y 1945, fraccionándolo según los teatros del conflicto. Así aparece la Europa ocupada, el frente occidental y la campaña de África, la guerra en Asia, la conflagración en el Pacífico, y finalmente la retaguardia en EE.UU. Este es un esquema muy válido y ha servido de inspiración a la hora de analizar films sobre la II Guerra Mundial.

En una tercera parte el texto se centra en el cine de posguerra. El realizado en el periodo 1946-1953, con dos temas principales, el de la persecución de nazis evadidos y el retorno a casa de los combatientes, y el cine con retrospectiva a la guerra. El siguiente periodo es el 1953-1967, y está centrado en las producciones sobre las recreaciones de batallas tanto en Europa como en el Pacífico, y las producciones sobre la evocación del hogar.

Este mismo autor publica en 2005 un fascinante libro que analiza las novelas que dieron pie a grandes películas sobre la II Guerra Mundial<sup>68</sup>, además de otras cuestiones como la producción de dichos

---

<sup>67</sup>COMA, Javier. *Aquella Guerra desde aquel Hollywood. 100 películas memorables sobre la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

<sup>68</sup>COMA, Javier. *La ficción bélica. Grandes novelas americanas (y sus versiones cinematográficas) sobre la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Inédita Editores, 2005.

films, la elección de actores, la construcción del guión, etc. Esta obra sirve de guía a todo aquel autor que quiera analizar y comparar una producción literaria y su homónima audiovisual representadas en la II Guerra Mundial. Sin duda, ha sido una gran guía para el análisis de las obras basadas en *Hermanos de sangre* y *The Pacific*.

En este mismo año Francesc Sánchez Barba publica su obra más notoria sobre el tema<sup>69</sup>, que aborda a través de distintas temáticas varios films sobre el conflicto realizadas entre los años de 1979 a 2004. De esta forma, encontramos un primer bloque sobre la conflagración y los estilos que emanan de él (documental, noticiario, etc.) para pasar a un segundo bloque en el que se analizan los films a través de agrupaciones temáticas, como la preguerra, los héroes, la resistencia, los prisioneros de guerra, etc. Lo interesante es que no sigue una datación cronológica, sino que es el tema lo que destaca y por lo que se agrupan.

Dos años más tarde, en 2007, Santiago de Pablo<sup>70</sup>, uno de los referentes nacionales en lo concerniente a los estudios de la representación audiovisual del pasado, coordina el resultado de las Jornadas “La Historia a través del cine”, organizadas por el Instituto Social Valentín de Foronda, perteneciente a la Universidad del País Vasco, y de las que el propio Santiago de Pablo es su director. En esta obra encontramos varios films analizados por diversos autores, destacando especialmente por su relación con este tema, los trabajos de Alejandro Pardo sobre *Hermanos de Sangre*<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup>SÁNCHEZ BARBA, Francesc. *La II GM a través del cine.(1979-2004)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

<sup>70</sup> PABLO, Santiago de. *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007.

<sup>71</sup> Las publicaciones de Pardo se analizan en el capítulo 6.

Finalmente, en el año 2009 ve la luz la obra colaborativa coordinada por Daniel C. Narváez Torregosa y Jesús Martínez Musabimana<sup>72</sup>. A través de temas como la Batalla de Inglaterra, los campos de prisioneros, las mujeres en la resistencia, etc. esta obra analiza varios films contextualizados en la II Guerra Mundial, en especial en el III Reich y el frente occidental.

A primera vista, tras observar las líneas anteriores, queda clara la singularidad del presente estudio, pues engloba tres tipos distintos de historiografía. La relacionada con el medio cinematográfico y televisivo y su relación con la representación del pasado, y la correspondida a los estudios del medio audiovisual y la II Guerra Mundial. Posiblemente ningún texto ha englobado estas cuestiones con anterioridad con tanta profundidad.

Si bien el cine es un campo ya investigado, aunque no en su totalidad y no tiene un método acordado por la comunidad científica, la televisión es aún *terra ignota*. Probablemente no existe ninguna obra que haya analizado tantos productos televisivos sobre los años de la II Guerra Mundial desde un punto de vista histórico, tanto como fuente, como producto del presente, agente de la historia, elaborador de la memoria colectiva, y como representación del pasado tal como la que el lector tiene en sus manos.

Es singular, pero no es un texto a contracorriente, sino que se encauza en la línea actual, aunque escasa, sobre los análisis de la representación del pasado a través de la televisión. Y se encuadra en los estudios modernos que tratan la gran producción audiovisual televisiva, en concreto, de la enorme realización que atañe a la II

---

<sup>72</sup> NARVÁEZ TORREGOSA, Daniel y MARTÍNEZ MUSABIMANA, Jesús (Coords.). *La derrota del III Reich a través del cine.*: Club Universitario-Fundación Centro de Estudios Ciudad de la Luz Alicante, 2009.

Guerra Mundial de los últimos años. Es un trabajo que aboga porque no exista una historia académica fuera de la historia consumida por la sociedad, por una televisión que no sea una mera herramienta del entretenimiento, y por un medio que es capaz de representar el pasado.

*1.5. ANÁLISIS DE CONTENIDO, FUENTES Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO.*

Para la realización de la investigación, y coincidiendo con el primer capítulo tras esta introducción, se han analizado una serie de películas cinematográficas cuyo tema es la II Guerra Mundial, pero también de los años anteriores al conflicto bélico, es decir, lo que se podría diferenciar como el conflicto ideológico de los años treinta. Gracias a este análisis se pudo hacer una clasificación temática en la evolución cronológica de los films. Los temas y los personajes que más destacan son la llave para esta clasificación.

Así pues, el método de investigación seguido fue el análisis de las siguientes cuestiones mostradas en el cuadro contiguo.

**TABLA 2. MÉTODO DE ANÁLISIS DE UN FILM CINEMATOGRAFICO**

<b>Título</b>		<b>Escenario</b>	
<b>Título original</b>		<b>Año de escenario</b>	
<b>Año de producción</b>		<b>Tema principal</b>	

<b>Director</b>		<b>Temas secundarios</b>	
<b>País de origen</b>		<b>Personajes destacables</b>	
		<b>Observaciones</b>	

Al observar el cuadro queda claro su carácter dicotómico. La primera columna tiene el objetivo de situar al film cronológicamente. La segunda, es propiamente de análisis. El apartado de escenario se refiere a la situación del film dentro del conflicto a través de los grandes teatros (occidental, asiático, frente ruso, Pacífico), grandes zonas geográficas (las colonias, la Europa ocupada, países como el III Reich, EEUU, Reino Unido o China) o batallas concretas como la batalla de Inglaterra, del Atlántico, o la campaña del África del norte. Si la película tiene más de un escenario también se describe el resto de los mismos.

El año de escenario especifica el momento en el que el film transcurre. En ocasiones es un año, en otras es un gran período de tiempo, y en otras son años sueltos. Todo ello es encuadrado en esta casilla. El siguiente cuadro detalla el tema principal del film, como el espionaje, la infantería, el frente doméstico, el Holocausto, la mujer en la guerra, los grupos especiales, la operación *Overlord*, etc. cuando el tema es argumentativo. También puede ser genérico, como la ‘crítica bélica’ o la comedia<sup>73</sup>. Siempre es un tema principal, y solo uno. El cajetín de los temas secundarios puntualiza el resto

---

<sup>73</sup> Cuando el tema es genérico se ha tomado como tema principal, pues el espíritu de la película, sea cómica, de terror, o de ‘crítica bélica’, está por encima de la representación histórica.

de contenidos que aparecen en el metraje. Puede decirse que son todos aquellos temas que caracterizan el film.

La casilla contigua describe los personajes de la película. No se ha presentado un grupo con personajes principales porque existen películas corales en las que este rol no existe. Para clasificar los personajes, se han buscado sus características principales o sus estereotipos. De este modo, aparecen personajes como el ‘buen oficial’, y su antagonista el ‘mal oficial’. También se especifica la nacionalidad del personaje, así como su posición social. Por tanto surgen roles como la mujer aristócrata alemana, el soldado granjero ruso, el resistente francés, etc. Y algunos se definen aún más, como el ‘personaje rectificador’, el ‘oficial díscolo’, el ‘SS sádico’, etc. También aquellos papeles que representan a personajes reales son indicados, tales como Hitler, Goebbels, Churchill, Roosevelt, Eisenhower o Zhúkov.

Por último, la división de observaciones responde a diversos temas, como características del film relacionadas con la representación del pasado. El uso de imágenes de archivo (en blanco y negro o color), el uso de narrador, la utilización de *flashbacks*, de textos introductorios o finales, de mapas, el que la película se base en hechos reales, etc. Y cualquier cuestión que se quiera remarcar.

Con todo ello se consigue un análisis profundo de las películas visionadas, y su utilización para conseguir una clasificación cronológica con las características más importantes de los films, ya que cada fase tiene unos temas y personajes que destacan sobremanera. Este ordenamiento tiene como objetivo conocer las corrientes temáticas del cine sobre la II Guerra Mundial, y con un



estudio similar sobre las producciones televisivas, conocer si la evolución cronológica del cine es paralela a la televisión.

Según la base de internet *Filmaffinity*, existen 1542 producciones sobre la II Guerra Mundial<sup>74</sup>. No cabe duda de que este número solo es una referencia, pues muchos films de varios países no llegan a ser conocidos para la base de datos, y esto aumenta con las producciones televisivas. Pero sí es una buena referencia pues las producciones más importantes, que al fin y al cabo marcan la pauta a seguir, están dentro de ese número.

De esas 1542, se deben eliminar las realizaciones documentales y televisivas, y se deben sumar algunas producciones que se clasifican en otras etiquetas como nazismo u Holocausto. Por lo que habría que eliminar un número total de unas 500 según la propia base de datos. Así pues, de las prácticamente mil películas sobre el período de la II Guerra Mundial, se han visionado 334 films. Esto supone prácticamente un tercio del total, un porcentaje que se antoja más que considerable para hacer una clasificación cronológica.

Para conseguir visionar esos 334 filmes primero se buscaron una serie de películas de referencia. El ya comentado libro de Sánchez Barba fue la llave para comenzar a recopilar metrajes. En un primer momento se hizo una clasificación para tener unas 30 películas por década (aunque esto no se pudo conseguir en los periodos de los años 30, 40 y 90, mientras que en otras este número se superó con facilidad). El año de comienzo se fijó en 1933, año en que Adolf Hitler y Franklin D. Roosevelt llegaron al poder, y en que comenzaron a funcionar las industrias cinematográficas de

---

<sup>74</sup> Visto por última vez a fecha de 21 de abril de 2015.

Alemania y EEUU como herramienta propagandística<sup>75</sup>. El año de corte para la búsqueda de películas fue el 2014, pues se pretende la máxima actualidad y conocer las características de las últimas producciones cinematográficas.

En cuanto a los programas televisivos, el método utilizado es muy similar al detallado con anterioridad. Simplemente se añaden algunos cajetines. El primero se refiere al tipo de producción. Una serie, una miniserie, y un telefilme tienen sus propias características, y por tanto se manifiesta en la casilla correspondiente. La siguiente nueva entrada es la del número de años en antena cuando se trata de una serie. Esta casilla responde a una mera idea cronológica para conocer tanto el éxito como la evolución que puede tener este tipo de formato a lo largo de los años debido a las distintas influencias de las distintas fases.

De esta manera, y a través de una investigación en páginas *web* como *Filmaffinity* e *IMDb*<sup>76</sup>, se consiguió un listado de 256 producciones televisivas. De ellas, se han visualizado 89. De nuevo, se ha analizado un tercio de las realizaciones conocidas. Los años de acotación fueron en primer lugar los primeros años de producciones de ficción televisiva, marcando el inicio en 1955, y el año final en 2014.

Tanto las producciones de la gran pantalla como de la pequeña tienen que seguir una serie de características para incluirlas en el análisis. La primera es que no deben ser ni cortometrajes ni medimetrajes (para films y telefilms). Por lo tanto, toda unidad de

---

<sup>75</sup> El porqué de las elecciones de estas fechas se explica con más profundidad en el capítulo siguiente.

<sup>76</sup> [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

metraje sin continuación temporal de menos de una hora se excluye de las listas.

La segunda característica es la eliminación del formato documental. La investigación se centra en las realizaciones ficcionales. Para definir ambos se sigue la siguiente premisa. Todas aquellas producciones que en partes intermedias de su metraje (no al inicio o al final) incluyan imágenes de archivo, narradores, o ambas a la vez, de tal manera que expliquen hechos y lo hagan de manera recurrente, son consideradas como documentales.

La última premisa es que la producción debe estar relacionada con las cuestiones específicas del periodo de la II Guerra Mundial en su argumento principal. Aunque sea en momentos actuales como la persecución de nazis evadidos o el peligro del nazismo en el presente. Aquellas producciones que se refieren al conflicto de manera somera o casual quedan descartadas del listado<sup>77</sup>.

Esto mismo ocurre con las series cuyos capítulos tiene tramas independientes. Por cuestiones de tiempo y de acotación no se incluyen series que en alguno de sus episodios traten un tema de la II Guerra Mundial. Si bien en este caso sí existen algunas excepciones por ser relevantes. De esas singularidades se informa de manera detallada.

Una vez conocida la evolución cronológica del cine en lo referente al conflicto, que constituye el capítulo dos, se pasa al siguiente que trata la televisión sobre el periodo estudiado, y realizada una comparativa entre las progresiones de la pequeña y la gran pantalla (con un análisis más profundo del mundo televisivo).

---

<sup>77</sup> Estos listados se encuentran en la filmografía, capítulo 8.

Gracias a ello se obtiene un punto de partida con el que poder analizar las miniseries que centran la investigación.

En los capítulos cuatro y cinco se analiza con gran profundidad y detalle las miniseries *Hermanos de sangre* y *The Pacific*, para conocer las posibles herencias recibidas de las cronologías realizadas y valorar si poseen la capacidad de representar el pasado.

Para estudiar las dos miniseries se sigue la siguiente estructura.

**TABLA 3. ANÁLISIS HISTÓRICO DE UN FILM**

<b>ESTRUCTURA</b>	<b>OBSERVACIONES</b>
<b>Contexto histórico de la producción</b>	Histórico y cinematográfico.
<b>La producción</b>	Productores, cadena emisora, y características de ambos.
<b>El guión</b>	Guionistas y características del guión.
<b>La dirección</b>	Directores y características de dirección.
<b>La actuación</b>	Equipo actoral y características de actuación.
<b>El equipo humano</b>	Vestuario, efectos especiales, dirección artística, etc. y sus características.
<b>Análisis</b>	Reconstrucción del pasado y

<b>histórico</b>	análisis del argumento.
<b>Análisis temático y de roles.</b>	Temas, personajes individuales y personajes colectivos y sus características.
<b>El equipo técnico.</b>	Imagen, iluminación, sonido, montaje, y sus características.

Es necesario aclarar que para que el análisis de la segunda miniserie no fuese repetitivo, se han realizado algunas variaciones. Sobre todo en lo referente a cuestiones técnicas, que son muy similares, por lo que se aprovecha ese espacio para presentar un análisis comparativo entre ambos programas televisivos.

Gracias a estos estudios sobre las miniseries se puede conocer la capacidad de la imagen televisiva como producto del presente y sobre todo como representación del pasado (aparte de lo relativo a como fuente histórica, que se contempla de manera liviana). No cabe duda de que es un análisis novedoso sobre un producto audiovisual desde el punto de vista histórico. Y aunque existan algunos textos sobre el mismo tema, probablemente no exista otro con tanta profundidad.

Tras los análisis de las miniseries, la investigación en su capítulo sexto se centra en el impacto que estos productos televisivos tienen en la sociedad. La dificultad de este bloque es clara, pues cuantificar el éxito se antoja, como mínimo, complicado. Y lo es debido a que los productos audiovisuales ya no se consumen de una manera tradicional. Pero no solo se debe analizar el impacto de las series a

través de las huellas producidas. También se ha de estudiar qué proporcionan los productores para su consumo, y qué diferencias existen entre ambas miniseries en los contenidos que ofrecen.

De esta forma, en un primer grupo se analizan los contenidos o extras que aparecen en los DVD de las miniseries. Gracias al estudio de los documentales, y a su análisis comparativo, se puede comprender una parte de esa oferta, es decir, qué objetivo se tiene con esos contenidos. Estos análisis han seguido el método de la tabla 2.

A continuación se valoran otros metrajes pertenecientes al mismo equipo de productores. El metraje de ficción *Salvar al soldado Ryan* y los documentales *Shooting War* (Richard Schickel, 2000) y *Piece of Peace* (James Moll, 2002) son analizados (también con el método de la tabla 2), pues son un conjunto de obras con el objetivo claro de representar la II Guerra Mundial a través de la imagen y el sonido.

Tras ello, se realiza un novedoso estudio sobre los soportes digitales oficiales de ambas miniseries. Con un profundo análisis de las webs de la HBO correspondientes a *Hermanos de sangre* y *The Pacific*, desde las redes sociales a los contenidos de las propias páginas, y con un examen comparativo entre ambas, es posible conocer la importancia de las miniseries para la cadena, así como para los seguidores.

Por último dentro de este grupo de productos directos realizados por el equipo de producción se efectúa una investigación sobre los videojuegos *Medal of Honor* (Electronic Arts, 1999), *Brothers in Arms: Road to Hill 30* (Ubisoft, 2005) y *Company of Heroes* (THQ, 2006). La forma en que se representa la II Guerra Mundial y su éxito de ventas muestran tanto la vertiente de la creación de la

memoria colectiva como la del estudio del presente en la imagen, esta vez, virtual. Y se plantea si este medio audiovisual es también capaz de representar el pasado.

Para el análisis de dicha fuente se siguió el siguiente método.

**TABLA 4. ANÁLISIS HISTÓRICO DE UN VIDEOJUEGO**

<b>ESTRUCTURA</b>	<b>OBSERVACIONES</b>
<b>Punto de vista</b>	Del jugador respecto a la imagen.
<b>Escenario</b>	Lugar de la acción.
<b>Fecha</b>	Datación de la acción.
<b>Personajes individuales</b>	Tanto aliados como enemigos y sus características.
<b>Personajes colectivos</b>	Tanto aliados como enemigos y sus características.
<b>Temas</b>	Misiones principales y temas secundarios, y sus características.
<b>Arquitectura</b>	Construcción del espacio y sus características.
<b>Tecnología</b>	Materiales que utilizan los personajes y características.
<b>Observaciones</b>	Imágenes de archivo, contenidos extras, etc.

Tras este estudio de los productos audiovisuales que son realizados por los mismos miembros del equipo que realiza *Hermanos de sangre* y *The Pacific*, la investigación pone su punto de mira en el impacto que han tenido las miniseries en la sociedad. Para ello, se han utilizado las bases de datos de *IMDb* y *FilmAffinity*. También se han utilizado páginas *web* de periódicos *online*, en concreto las de *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, y *Los Angeles Times* para conocer los datos de audiencia en EEUU. En cuanto a su emisión en España, se recogen noticias de Mundoplus.tv, Vertele, 20minutos, y Vayatele. Y para otros países como Reino Unido se analizaron los datos de *The Guardian*.

Pero como ya se ha dicho, la televisión no se consume de una manera tradicional, por lo que los datos de audiencia han de ser tenidos en cuenta, pero no pueden ser tenidos como verdades inmutables, sino como una parte interesante para conocer el impacto. Así, una manera de aumentar el conocimiento sobre la huella dejada es la observación de los galardones obtenidos por ambas producciones, realizado a través de *IMDb*.

Otra forma es investigar sobre la vida de los auténticos veteranos representados en las miniseries, que pasaron del anonimato a la celebridad. Así, algunos de los protagonistas escribieron libros biográficos, aparecieron en documentales y publicaciones académicas. Y consiguieron tener sus propios sitios *web*.

Los libros de estos soldados han sido leídos y analizados. En primer lugar se hizo una lectura del libro de Stephen Ambrose *Hermanos*



*de sangre*<sup>78</sup>. En dicho libro se realizó una investigación en la que se hacía referencia a lo siguiente.

**TABLA 5. ANÁLISIS DE UN TEXTO LITERARIO**

<b>Similitudes con la miniserie</b>	<b>Representaciones exactas</b>
<b>Diferencias con la miniserie</b>	Omisiones
	Invenciones
<b>Características</b>	Tema principal
	Temas secundarios
	Personajes principales
	Personajes secundarios
<b>Observaciones.</b>	

Este estudio o clasificación fue seguido también para la lectura de *Mi casco por almohada*<sup>79</sup> y *Diario de un marine*<sup>80</sup>, ambos libros escritos por los protagonistas de *The Pacific*. Además se hizo una lectura siguiendo la misma tabla del libro homónimo de la última miniserie, escrito por Huger Ambrose<sup>81</sup>, y *Sed de sangre*<sup>82</sup>, en los que se estudia la figura del marine Eugene Sledge.

---

<sup>78</sup> AMBROSE, Stephen E. *Hermanos de sangre. Compañía E, 506 Regimiento, 101 División Aerotransportada. Desde Normandía hasta el Nido del Águila de Hitler*. Barcelona: Inédita, 2008.

<sup>79</sup> LECKIE, Robert. *Mi casco por almohada. Memorias de un marine en la guerra del Pacífico*. Barcelona: Edhasa, 2010.

<sup>80</sup> SLEDGE, E.B. *Diario de un marine. En Peleliu y Okinawa*. Barcelona: Planeta, 2010.

<sup>81</sup> AMBROSE, Hugh. *The Pacific*. Madrid: Santillana, 2011.

<sup>82</sup> BOURKE, Joanna. *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Barcelona: Diagonal, 2008.

Gracias a estas lecturas se pudo comprender más sobre las vivencias de los soldados en la II Guerra Mundial, y conocer cómo son representados a través de la grafía, y cuáles son las posibles diferencias o similitudes entre ambas formas de reconstruir sus vidas.

En cuanto a las páginas *web*, han sido tomadas como fuente para conocer el impacto social de las miniseries, pues dicen mucho sobre sus protagonistas. Así, Richard Winters, Bill Guarnere o R.V. Burgin poseen páginas que conectan a sus seguidores con las miniseries, y con los productos de *merchandising* relacionados con ellas. Pero también existen páginas para realizar *tours* a los lugares que aparecen en las miniseries, o para realizar recreaciones históricas a través de asociaciones de fanes.

No cabe duda de que prácticamente no existe ningún estudio que haya utilizado dichas páginas como fuente para la obtención de información sobre el calado social que han tenido estas miniseries en la sociedad actual. Esta es pues una investigación innovadora que lleva luz a lugares no conocidos pero que no pueden quedarse al margen en un mundo en el que lo virtual acapara tanto de la sociedad.

Por último, para comprender el impacto social de estas realizaciones de la HBO, se debía de ir un paso más allá, y ahondar en cómo, si es que lo habían hecho, estas miniseries han impactado en el mundo académico.

De esta manera, los textos de investigadores españoles como Alejandro Pardo, Amaya Muruzábal, y Carlos Gómez Gurpegui, y de estudiosos internacionales como Thomas Schaltz, Debra Ramsey, Eva Kingsepp, y Leandro Della Mora son puestos en perspectiva

para poder entender cómo no solo estas miniseries han calado de forma intensa en la sociedad, sino que existe un grupo de investigadores que se apoyan en ellas para dar a conocer la relación de la imagen en movimiento y el pasado, y sobre todo, para no separar las investigaciones sobre historia, que tanto necesita el ser humano, de la misma sociedad.

Por tanto, se ha realizado una investigación reglada, cuyos objetivos son claros, y que en muchos aspectos es novedosa, e incluso heterodoxa. Bien sea por la profundidad del análisis, por la cantidad de fuentes, o por lo innovador de las mismas, este trabajo simplemente responde a la búsqueda de una manera distinta de representar el pasado por parte de una sociedad moderna.

\*\*\*

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de tres personas. Los tres grandes apoyos sobre los que sustentarme en esta montaña rusa de sensaciones que es la elaboración y redacción de una tesis doctoral, en la que unos días estas en la cima del mundo y otros en el infierno más profundo.

El primero es evidentemente mi director de tesis, el profesor José-Vidal Pelaz López, que tanto me ha enseñado, que tanta paciencia ha tenido, y que tan magníficamente ha sabido conducir mis ideas y pensamientos.

El segundo es mi madre, a quien comparo con una roca enfrentada al mar. Nunca se ha derrumbado, nunca ha dejado de luchar ante la adversidad, y es un ejemplo para mí.

El tercer apoyo sin duda ha sido mi pareja. Siempre ha estado a mi lado cuando nadie, ni yo mismo, creía en mí. Este texto también es suyo.

Me gustaría además dedicar en estas líneas este trabajo a mis amigos y a mi familia, tanto de sangre como política. Por último quisiera recordar a mi padre, la persona que me inculcó el interés por la historia y el amor por el Cine: gracias papá.



## **2. EL CINE SOBRE LA II GUERRA MUNDIAL**



*“All wars begin long before the first shot is fired and continue long after the last bullet has done its job”.*

Roland Joffé.

La II Guerra Mundial es uno de los acontecimientos históricos que más veces ha sido llevado a la gran pantalla. Tanto es así que es considerado por muchos como un subgénero cinematográfico.

Los problemas sobre este subgénero son varios. Qué films se pueden encasillar en la II Guerra Mundial y cuáles pertenecen a otro subgénero como el nazismo, el Holocausto, *biopictures*, etc. Esto en cuanto a la clasificación temática. Pero también aparece la cuestión de la clasificación cronológica. En EEUU se considera que el conflicto comienza en 1941, mientras que para japoneses y chinos la conflagración empieza antes de 1939.

Para solventar estas complicaciones se ha decidido tomar como máxima la cita de Roland Joffé, y englobar para su análisis en este apartado films que se sitúan mayoritariamente entre 1933 y 1945, aunque también aparecen algunos que representan otras fechas anteriores y posteriores.

Por lo tanto, cuando se hace referencia en este texto a la II Guerra Mundial, no sólo se hace a la contienda *per se*, sino también al periodo anterior a la misma, en la que los gobiernos de ideología extrema afianzaron su poder en Europa. Así pues existe una lucha ideológica que precede a la contienda militar. El periodo de 1933 a 1939 comprende los años en que transcurre la batalla ideológica y de 1939 a 1945 los de la guerra.



La fecha de 1933 es tomada como inicio de este proceso porque es el año en que tanto Adolf Hitler como Franklin D. Roosevelt son elevados a los máximos cargos de poder en sus respectivos países. Mientras, la fecha de 1945 ha sido elegida por ser el final de la contienda. Aunque la influencia del nazismo se ha ido manteniendo a lo largo de los años en la sociedad.

Todo ello tiene un objetivo claro: obtener una idea lo más nítida posible sobre cómo se muestra en la gran pantalla no solo la II Guerra Mundial, sino también las causas que hicieron posible tamaña locura, y las consecuencias que derivaron de ella, y que incluso llegan a nuestros días.

Así, como ya se ha dicho, se han visualizado 334 películas cinematográficas estrenadas entre 1933 y 2014, que muestran unas características propias según su año de producción, y otras comunes que permanecen inalterables hasta la actualidad. Temas como la unidad militar en combate, la resistencia, la mujer en la guerra, o el Holocausto, y personajes como el sargento primero, el ‘gran oficial’, el judío perseguido, o el *SS* diabólico, son algunas de las características comunes que se mantienen durante décadas, recogiendo los matices de cada momento artístico e histórico-cinematográfico en que se realiza la producción.

### *2.1. PROPAGANDA BÉLICA Y POLÍTICA. 1933-1945<sup>83</sup>.*

Sin duda alguna, los films producidos en este período están casi exclusivamente orientados hacia la propaganda, ya sea de forma

---

<sup>83</sup> Como aclaración, en este epígrafe, al igual que en el resto, se van a tratar los films producidos en el período acotado, no los que tratan del período.

directa o indirecta, con temas bélicos o políticos. El nazismo, el fascismo, las mujeres en la guerra, la resistencia, o las fuerzas aéreas son claramente exaltados y publicitados para un público que en gran medida desconoce al enemigo con el que luchan o están a punto de luchar.

Los años del conflicto ideológico tendrán su reflejo en la gran pantalla. Mucho se ha escrito ya sobre este tema, por lo que sólo se expondrán los films más destacados, sin realizar un análisis muy profundo<sup>84</sup>.

Seguramente, el primer film realizado sobre la temática nazi es *El flecha Quex* (*Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*. Hans Steinhoff, 1933), mientras que el primer film fascista aparece en ese mismo año, titulado *Camica Nera* (Giovacchino Forzano, 1933). Nuevamente se encuentra 1933 como el inicio del periodo a estudiar. Ambos films muestran los ideales políticos y raciales del nazismo y el fascismo.

Tras este inicio, aparecen varios films que evocan lo bélico, así como los ideales nacionales de los gobiernos en el poder. De esta forma, se pueden nombrar producciones como *S.A. Mann Brand* (Franz Seitz, 1933), *Vecchia Guardia* (Alessandro Blasetti, 1934), *Tropas de asalto 1917* (*Stosstrup 1917*. Ludwig Schmid-Wildy, Hans Zöberlein, 1934), *De una misma sangre* (*Luciano Serra, pilota*. Goffredo Alessandrini, 1938), e incluso aparece una película americana

---

<sup>84</sup> Para conocer mejor este período:

Para el cine alemán: ESPAÑA, Rafael de. "Imágenes del nazismo: el cine del Tercer Reich". En CAMARERO GÓMEZ, Gloria. *"La mirada que habla (cine e ideologías)"*. Madrid: Akal, 2002, págs. 36-44.

Para el cine italiano: RICCI, Steven. *"Cinema and Fascism: Italian Film and Society. 1922-1943"*. University of California Press, 2008.

Para el cine japonés: STANDISH, Isolde. *"A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film"*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2006, págs. 80-132.

centrada en el espionaje como es *Rendezvous* (William K. Howard, 1935).

Ya en los años del conflicto en sí, durante 1939, son producidos films bélicos que se desarrollan en exclusiva en la parte militar de la II Guerra Mundial como la británica *El león tiene alas* (*The Lion Has Wings*. Adrian Brunel, Brian Desmond Hurst, Michael Powell, Alexander Korda, 1939). Pero también se estrenan films con gran carga ideológica, como las americanas *Hitler: Beast of Berlin* (Sam Newfield, 1939) o *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939), e incluso la japonesa *Barro y soldados* (*Tsuko to heitai*. Tomotaka Tasaka, 1939) es una mezcla de ambas corrientes.

A continuación, y poniendo el punto de mira en el cine de habla inglesa, durante el conflicto se van a desarrollar una serie de temas que continuarán siendo una parte importante en las futuras producciones sobre la II Guerra Mundial. Uno de los temas que más destaca es el de la **resistencia** de los países de la Europa ocupada. Son los casos de la ambientada en Polonia *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*. Ernst Lubitsch, 1942), el caso noruego de *Al filo de la oscuridad* (*Edge of Darkness*. Lewis Milestone, 1943), la resistencia francesa en *Esta tierra es mía* (*This Land is Mine*. Jean Renoir, 1943), o el extraño caso del mundo italiano con Roma, *ciudad abierta* (*Roma, città aperta*. Roberto Rossellini, 1945).

Pero también aparece este tema en las colonias de las potencias europeas. Buenos ejemplos son *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), o *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*. Howard Hawks, 1944). Y asimismo, por supuesto, en las islas del Pacífico, con el film sobre la guerrilla filipina de *La patrulla del coronel Jackson* (*Back to Bataan*. Edward Dmytryk, 1945).

Otro de los temas que va a acompañar mucho tiempo las producciones fílmicas sobre el conflicto es, lógicamente, el de las **fuerzas armadas**, en especial la infantería. Así, se producen películas sobre la infantería británica como *El sargento inmortal* (*Immortal Sergeant*. John M. Stahl, 1943), la infantería de marina de los EEUU es representada en *Todos a una* (*'Gung Ho!': The Story of Carlson's Makin Island Raiders*. Ray Enright, 1943) o *Guadalcanal* (*Guadalcanal Diary*. Lewis Seiler, 1943), y la infantería estadounidense es mostrada tanto en el teatro asiático con *Objetivo: Birmania* (*Objective Burma!* Raoul Walsh, 1945) como en el teatro europeo con *También somos seres humanos* (*Ernie Pyle's Story of G.I. Joe*. William A. Wellman, 1945), basada en las vivencias del corresponsal de guerra estadounidense Ernie Pyle.



Ilustración 1. Fotograma de *Objetivo Birmania*. La propaganda contra los japoneses queda reflejada en los films de esta época.

En cambio, un tema casi exclusivo de esta época son las fuerzas aéreas, en especial los films dedicados a la nueva arma de los

bombarderos, tanto pesados como en picado. Estos films aparecen con asiduidad, encontrando ejemplos como *Bombarderos (Bombarderos en picada) (Dive Bomber*. Michael Curtiz, 1941) que trata de las dificultades para crear esta complicada arma. Mientras *Un americano en RAF (A Yank in the R.A.F.* Henry King, 1941) tiene como argumento el alistamiento de estadounidenses en la fuerza aérea británica. O *Capitanes de las nubes (Captains of the Clouds*. Michael Curtiz, 1942), película que trata sobre la *RCAF*.

También se estrena *Jornada desesperada (Desperate Journey*. Raoul Walsh, 1942) que trata de unos aviadores caídos en Alemania y su evasión del III Reich, o *Fuerzas Aéreas (Air Force*. Howard Hawks, 1943), que muestra a través de la tripulación de un bombardero el estado de las posiciones estadounidenses en el Pacífico tras el ataque a Pearl Harbor. Además se produce *Bombardero (Bombardier*. Richard Wallace, 1943), film que muestra el dilema moral de las tripulaciones de bombarderos al atacar las poblaciones civiles.

Esta propaganda de las fuerzas armadas también tiene su versión en otra rama como es la marina de guerra. *Tiburones de acero (Crash Dive*. Archie Mayo, 1943) o *Destino Tokio (Destination Tokyo*. Delmer Daves, 1943) son una buena muestra del cine de submarinos.

En los últimos años de la contienda se producen una serie de films sobre las fuerzas aéreas que ya no publicitan tanto el arma, sino que comienzan una tendencia que continúa tras la guerra: la reconstrucción de hechos bélicos. Se estrenan *Treinta segundos sobre Tokio (Thirty Seconds over Tokyo*. Mervyn LeRoy, 1944) que reconstruye la famosa "Incursión Doolittle", *Alas y una plegaria*

(*Wing and a Prayer*. Henry Hathaway, 1944) muestra la batalla de Midway, o *Dios es mi copiloto* (*God Is My Co-Pilot*. Robert Florey, 1945), que trata de los pilotos estadounidenses que lucharon en China. Curiosamente, también se da la versión de la armada sobre los hechos bélicos, con films como *Sangre, sudor y lágrimas* (*In Which We Serve*. David Lean, Noël Coward, 1942) que trata de algunas batallas de la *Royal Navy*. Y la versión de las batallas terrestres con *Batán* (*Bataan*. Tay Garnett, 1943).

Es anecdótico pero interesante observar cómo apenas aparecen films dedicados a los pilotos de caza durante el periodo de la contienda, mientras que en los años posteriores será un tema recurrente.

Por supuesto, otro tema constante durante muchos años es el del **espionaje**, que tiene mucha relevancia en estos años de lucha y continúa durante parte de la Guerra Fría, para más tarde irse diluyendo en el tiempo. Films como *A través del Pacífico* (*Across the Pacific*. John Huston, 1942), *Cinco tumbas al Cairo* (*Five Graves to Cairo*. Billy Wilder, 1943), o *Aventura en Arabia* (*Action in Arabia*. Léonide Moguy, 1944) son una muestra.

También es ahora cuando se desarrollan temas que en los aproximadamente 80 años de producciones sobre la II Guerra Mundial van a aparecer y desaparecer con diferente intensidad. Temas como las **mujeres en la guerra**, con el film *Women on War* (John H. Auer, 1940) sobre la población femenina alistada como enfermeras, o *Sangre en Filipinas* (*So Proudly We Hail!* Mark Sandrich, 1943), que trata el mismo argumento pero en el teatro del Pacífico, y la excelente *La señora Miniver* (*Mrs. Miniver*. William

Wyler, 1942), que se basa en las mujeres civiles inglesas que padecieron en sus carnes la guerra.

Otros temas que aparecen y desaparecen son el **nazismo** visto desde fuera del III Reich y el **Holocausto**. La variante de la persecución judía (sin el exterminio) aparece en dos films sobresalientes como *El gran dictador* (*The Great Dictator*. Charles Chaplin, 1940) y *Tormenta mortal* (*The Mortal Storm*. Frank Borzage, 1940). El peligro del nazismo también es relatado en films como *Los invasores* (*49th Parallel (AKA The Invaders)*. Michael Powell, 1941). Todos ellos producidos con anterioridad a la entrada de EEUU en la guerra.

Por último, dos temas aparecen en esta época y prácticamente no vuelven a aparecer en los años posteriores. El primero es el de la guerra en las **colonias**. Filmes como *Cuando muere el día* (*Sundown*. Henry Hathaway, 1941) que trata de la lucha en Kenia es un ejemplo. Otro tema casi exclusivo de la época es el de los **convoyes** de material que surcaron el océano durante la batalla del Atlántico. *Hombres intrépidos* (*The Long Voyage Home*. John Ford, 1940) o *Náufragos* (*Lifeboat*. Alfred Hitchcock, 1943) muestran el lado humano y el sacrificio de los marinos mercantes que llevaron el importante material logístico a través del Atlántico y que apenas aparecerán más en el cine sobre la II Guerra Mundial.

En cuanto al cine soviético, aparecen realizaciones que lidian el tema de las mujeres en la guerra. *Mashenka* (Yuli Raizman, 1942), trata la ruptura de la vida cotidiana por la contienda que afecta a una joven estudiante, argumento que será muy recurrente en el cine ruso. También aparece el film *Zoya* (Lev Arnshtam, 1944), inspirado en hechos reales sobre una de las heroínas rusas de la batalla de

Moscú, o *Arco iris* (*Raduga*. Mark Donskoy, 1944) y *La mujer 217* (*Chelovek N° 217*. Mikhail Romm, 1945).

Simultáneamente, el cine japonés produce *La más bella* (*Ichiban utsukushiku*. Akira Kurosawa, 1944), centrada también en las mujeres en la guerra, y de la voluntad necesaria para vencer en la contienda. Este film también fue precedido por producciones de animación japonesas como las películas sobre Monotaro (1943 y 1945).

Finalmente, existe una producción cinematográfica en otros países que no son ni los aliados ni los de las potencias del eje. Países como México, con películas del estilo a *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942), que trata de un hombre que se enamora de una espía norteamericana tras matar a unos espías nazis. O Argentina, con la película *El fin de la noche* (Alberto de Zabalia, 1944), que presenta el tema de las mujeres en la guerra, son una muestra del cine latinoamericano.

Además se estrena la helvética *Die Letzte Chance* (Leopold Lindtberg, 1945), que trata de la evasión de dos soldados hacia Suiza. Tanto esta última película como la producción argentina posiblemente responden a un intento por hacer un lavado de cara por parte de dos países que tuvieron relaciones muy cercanas con el III Reich.



2.2. *RECONSTRUCCIONES BÉLICAS Y SUPERACIÓN DE LA GUERRA. 1946-1956.*

Si los años del conflicto se caracterizaron por la producción cinematográfica propagandística, la década siguiente tuvo su punto de mira centrado en la producción de films pseudo-propagandísticos, en los que la reconstrucción de hechos bélicos, ya sea a través de grandes batallas, o a través de grandes personajes de la guerra, fue uno de los temas principales.

Este acercamiento a los grandes héroes, colectivos e individuales, responde a varias cuestiones. La primera es, fuera de toda duda, que el cine quiso honrar a los participantes en la guerra. Pero este homenaje no fue la única razón. La Guerra Fría fue un conflicto que caló a la industria cinematográfica.

En esta lucha ideológica contra el comunismo, el cine occidental buscó un nuevo aliado donde antes había un atroz enemigo. El proceso ‘desnazificador’, es decir, el intento por no culpar a toda Alemania de la guerra, sino solo a una pequeña parte de la población alistada en el partido nazi o en las *SS*, comenzó en este momento<sup>85</sup>.

En los films de homenaje aparecen películas, siempre de habla inglesa, como la basada en la **reconstrucción de hechos bélicos** de Tarawa e Iwo Jima *Arenas sangrientas* (*Sands of Iwo Jima*. Allan Dwan, 1949), o la centrada en la batalla de las Ardenas *Fuego en la*

---

<sup>85</sup> En este trabajo el ‘proceso desnazificador’ o ‘desnazificación’ se define como el movimiento que hubo entre los medios de comunicación de masas al comienzo de la Guerra Fría por exorcizar al pueblo germano, dejando claro que no todos los alemanes eran nazis, sino solo una minoría. Este proceso continúa hoy en día.

*nieve* (*Battleground*. William A. Wellman, 1949). En ambos films aparecen auténticos soldados veteranos que vivieron los hechos representados en los films.



Ilustración 2. Fotograma de *Día D, Hora H*. La representación de grandes batallas.

A este grupo hay que añadirle *Día D, Hora H* (*Breakthrough*. Lewis Seiler, 1950) que desarrolla la batalla de Normandía, y *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*. Fred Zinnemann, 1953), que muestra el ataque a Pearl Harbor. También aparece *Las ratas del desierto* (*The Desert Rats*. Robert Wise, 1953) centrada en el sitio de Tobruk y la campaña norteafricana. Finalmente se estrenan *Día D, 6 de junio* (*D-Day the Sixth of June*. Henry Koster, 1956) sobre la Operación *Overlord*, y *La batalla del Río de la Plata* (*The Battle of the River Plate*. Michael Powell, Emeric Pressburger, 1956).

Pero no solo aparecen reconstruidos grandes combates, sino que van a producirse films sobre **unidades militares** de tamaño medio que tuvieron gran importancia en la guerra, como por ejemplo *A por todas* (*Go for Broke!* Robert Pirosh, 1951) que muestra el Regimiento 442 de Infantería de los EEUU, constituido por soldados voluntarios nipo-americanos.

También se estrenan films basados en unidades especiales como *Luchas submarinas* (*The Frogmen*. Lloyd Bacon, 1951), que rinde homenaje a los grupos de demolición subacuática, *Tempestad en Asia* (*Destination Gobi*. Robert Wise, 1953) centrada en los equipos meteorológicos de la *US Navy*, o *El infierno de los héroes* (*The Cockleshell Heroes*. José Ferrer, 1955), film que trata de un grupo de *Royal Marines* que llevaron a cabo la detonación de una serie de barcos en el puerto de Burdeos. Con parecida temática se estrena *Operación Tirpitz* (*Above Us the Waves*. Ralph Thomas, 1955).

Dentro de este grupo aparecen los films dedicados a las **biografías** de personajes destacados de la guerra por diferentes razones, como por ejemplo *Regresaron tres* (*Three Came Home*. Jean Negulesco, 1950), que muestra la historia real de una mujer prisionera de guerra en el Pacífico y que tras su cautiverio escribió un exitoso libro biográfico. Pero curiosamente el primer gran personaje que es llevado al cine no es un aliado, sino que es el mariscal de campo alemán Erwin Rommel a través del film *Rommel, el zorro del desierto* (*The Desert Fox: The Story of Rommel*. Henry Hathaway, 1951), que abre la corriente de ‘**desnazificación**’ en el cine. Otro personaje, esta vez el soldado más condecorado de las Fuerzas Armadas de EEUU durante el conflicto, es llevado a la gran pantalla bajo el título de *Regreso al infierno* (*To Hell and Back*.

Jesse Hibbs, 1955), siendo el protagonista del film el mismo Audie Murphy.

Esta temática de reconstrucción bélica es seguida por otros países, como la soviética *El punto decisivo* (*Velikiy perelom*. Fridrikh Ermier, 1946) que trata de los generales que comandaron la batalla de Stalingrado, *Encuentro en el Elba* (*Vstrecha na Elbe*. Grigori Aleksandrov, Aleksei Utkin, 1949) que muestra la unión de las fuerzas soviéticas y americanas, o *La caída de Berlín* (*Padeniye Berlina*. Mikhail Chiaureli, 1949) que trata de la conquista del Ejército Rojo de la Europa del Este.

La producción de la República Federal de Alemania titulada *Almirante Canaris* (*Canaris*. Alfred Weidenmann, 1954) continúa con el cine ‘desnazificador’, seguido por films como *Sucedió el 20 de julio* (*Es geschah am 20. Juli*. G.W. Past, 1955). La producción australiana *The Overlanders* (Harry Watt, 1946), o la italiana *Paisà* (*Camarada*) (*Paisà*. Roberto Rossellini, 1946) son más ejemplos de la reconstrucción bélica. E incluso aparece la española *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956) que trata de los divisionarios hechos prisioneros en la Unión Soviética.

Pero en esta época no son únicamente representados los hechos, personajes y grupos militares, sino que también se hace un intento por la **superación de la guerra**. Sin duda alguna, de los primeros films de habla inglesa que trata de esta reconstrucción es *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*. William Wyler, 1946), film que expone el drama de los soldados que vuelven a sus hogares y a la vida civil. Pero también aparecen films sobre el peligro latente del nazismo, como *El extraño* (*The Stranger*. Orson Welles, 1946) o *Encadenados* (*Notorious*. Alfred Hitchcock, 1946).

En este grupo de superación de la guerra se ha de añadir la italiana *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*. Roberto Rossellini, 1948).

Otra película sobre ese tema estrenada en Italia es *Vivir en paz* (*Vivere in pace*. Luigi Zampa, 1947), mientras que en la zona germana se produce *La balada de Berlín* (*Berliner Ballade*. Robert A. Stemmle, 1948), en Hungría *En cualquier lugar de Europa* (*Valahol Európában*. Géza von Radványi, 1948) y en Japón *Duelo silencioso* (*Shizukanaru Kettô*. Akira Kurosawa, 1949).

Por último, se estrenan films que continúan con la tendencia de los años anteriores en cuanto a los temas, aunque los objetivos ya no sean tan marcadamente propagandísticos. Así, encontramos películas sobre **espionaje** como *Calle Madeleine nº 13* (*13 Rue Madeleine*. Henry Hathaway, 1947) o la soviética *Agente secreto* (*Podvig razvedchika*. Boris Barnet, 1947). Sobre el tema de las **fuerzas armadas**, en concreto las fuerzas aéreas, se produce *Sublime decisión* (*Command Decision*. Sam Wood, 1948), o *Infierno en la nube* (*Flying Leathernecks*. Nicholas Ray, 1951) que trata sobre las primeras dificultades para coordinar los ataques de los bombarderos en picado y la infantería, o *Llanura roja* (*The Purple Plain*. Robert Parrish, 1954), cuyo argumento se centra en los pilotos de bombarderos en el teatro asiático.

También aparecen films sobre el arma sumergible de la marina como *La flota silenciosa* (*Operation Pacific*. George Waggner, 1951), que muestra los problemas reales que hubo con los torpedos estadounidenses en la primera parte de la guerra, o *Zafarrancho de combate* (*Away All Boats*. Joseph Pevney, 1956), que trata de las lanchas de transporte de la *US Navy*. E incluso aparece sobre el tema de la armada una de las primeras películas cómicas

importantes sobre la II Guerra Mundial, como es *Escala en Hawai* (*Mister Roberts*. John Ford, Mervyn LeRoy, 1955) con lo que se percibe que el drama de la II Guerra Mundial poco a poco se va olvidando. Sobre la infantería de marina de los EEUU aparece *Misión temeraria* (*Beachhead*. Stuart Heisler, 1954).

Otros temas como la **resistencia**, centrada en este caso en la holandesa, asoma en *Brumas de traición* (*Betrayed*. Gottfried Reinhardt, 1954). La producción checoslovaca *Los hombres sin alas* (*Muzi bez krídel*. Frantisek Cáp, 1946), trata de la resistencia en su país, al igual que la francesa *La batalla del riel* (*La bataille du rail*. René Clément, 1946), o la polaca *Canciones prohibidas* (*Zakazane piosenki*. Leonard Buczkowski, 1947).

En el último año de esta fase se estrena *Ataque!* (*Attack!* Robert Aldrich, 1956), que es posiblemente la primera película ‘antibélica’ sobre la II Guerra Mundial con gran éxito, y que cambia la tendencia cinematográfica realizada hasta entonces.

### 2.3. DE LA RECONSTRUCCIÓN GLORIOSA A LA MÁS DURA CRÍTICA. 1957-1965.

Si uno de los objetivos de la lucha en la II Guerra Mundial por parte de las potencias occidentales era la consecución de la paz, la realidad que se vivía en la década de los cincuenta no podía estar más lejos de ese objetivo.

El inicio de la Guerra Fría en 1947, la guerra de Corea (1950-1953) derivada de la primera, y sobre todo la escalada armamentística nuclear tras la detonación en 1949 de la primera bomba atómica

soviética, hacían de estos primeros años de 1950 una época que no tenía nada que ver con la paz prometida.

Es muy posible que el cansancio de la sociedad ante estos acontecimientos, y el miedo ante una nueva guerra sin precedentes, produjeran una reacción en el mundo cinematográfico, dejando de lado las producciones ensalzadoras de los cuerpos castrenses, poniendo sus ojos en sus defectos. Nació así la 'crítica bélica', que influirá en la gran mayoría de las producciones cinematográficas del mundo entero.

Esta fase de 'crítica bélica' comienza tras el éxito del film de Robert Aldrich, que influye en el resto de producciones. La crítica a la guerra surge en este momento, pero también el sufrimiento de la población civil como tema, sin duda debido en buena medida al clima social tras la Guerra de Corea, y el miedo al posible enfrentamiento nuclear de la Guerra Fría.



**Ilustración 3.** El film *Ataque!* fue uno de los primeros de la crítica bélica.

Así, a los films ‘desnazificadores’, se les añade un componente claramente ‘antibélico’, como por ejemplo las hollywoodienses *Duelo en el Atlántico* (*The Enemy Below*. Dick Powell, 1957) que trata del duelo entre un capitán estadounidense de un destructor y el capitán alemán antinazi de un submarino germano, o la obra de Remarque *Tiempo de amar, tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*. Douglas Sirk, 1958) que es llevada a la gran pantalla. Otros films pueden ser *A diez segundos del infierno* (*Ten Seconds to Hell*. Robert Aldrich, 1959), y *36 Horas* (*36 Hours*. George Seaton, 1965).

Mientras, en el cine germano ocurre otro tanto, con producciones como la basada en la vida del as de la aviación Hans-Joachim Marseille, titulada *La estrella de África* (*Der Stern von Afrika*. Alfred Weidenmann, 1957) y que además es una coproducción española. También aparece otro film sobre otro as de la aviación, Franz von Berra, el único prisionero de guerra que consiguió escapar de los campos ingleses de toda la II Guerra Mundial, y que se tituló como *El único evadido* (*The One That Got Away*. Roy Ward Baker, 1957).

Otros films fueron *U-47 comandante Prien* (*U47 - Kapitänleutnant Prien*. Harald Reinl, 1958), *Stalingrado, batalla en el infierno* (*Hunde, wollt ihr ewig leben*. Frank Wisbar, 1959), *Noche de angustia* (*Nacht fiel über Gotenhafen*. Frank Wisbar, 1959), y *Rommel llama al Cairo* (*Rommel ruft Kairo*. Wolfgang Schleif, 1959) que si bien son reconstrucciones históricas todas ellas, tienen un claro componente ‘antibélico’ y referencias ‘desnazificadoras’. Este movimiento creativo también se va a dar en Italia, con films como



*El general De La Rovere (Il generale della Rovere*. Roberto Rossellini, 1959).

Pero también aparece la ‘crítica bélica’ ni reconstructiva ni ‘desnazificadora’, sino que mira directamente hacia el pasado, siendo el ejemplo más claro *El puente (Die Brücke*. Bernhard Wicki, 1959). Aun así, toda acción conlleva una reacción, y esta corriente cinematográfica de ‘desnazificación’ de Alemania va a dar lugar a su contrario con el film *Vencedores o vencidos (Judgment at Nuremberg*. Stanley Kramer, 1961).

En cuanto a las ‘críticas bélicas’ como tal aparecen films como la centrada en un triángulo amoroso en mitad de la Campaña de África, titulada *Amarga victoria (Bitter Victory*. Nicholas Ray, 1957), o como la archiconocida *El puente sobre el río Kwai (The Bridge on the River Kwai*. David Lean, 1957). Además se estrenan *Los desnudos y los muertos (The Naked and the Dead*. Raoul Walsh, 1958), la producción italiana titulada *Dos mujeres (La ciociara*. Vittorio De Sica, 1960) que aborda el tema de las mujeres en la guerra, o la ítalo-francesa *Fin de semana en Dunkerque (Week-end à Zuydcoote*. Henri Verneuil, 1964), centrada en las miserias de la guerra vistas por un soldado francés.

Uno de los países que más profundiza en la ‘crítica bélica’ es sin duda alguna Japón. Films como *El arpa birmana (Biruma no tategoto*. Kon Ichikawa, 1957), la trilogía *La condición humana (Ningen no joken*. Masaki Kobayashi, 1959-1960), la coproducción franco-nipona *Hiroshima, mon amour (Alain Resnais*, 1959), la reconstrucción bélica *De Pearl Harbor a Midway (Hawai Middouei daikaikusen: Taiheiyo no arashi*. Shuei Matsubayashi, Hugo Grimaldi, 1960), y la coproducción nipo-americana *Todos eran*

*valientes* (*None But the Brave*. Frank Sinatra, 1965) son claros ejemplos.

En cuanto al cine en la Unión Soviética, lo cierto es que también se empapa de la corriente ‘antibélica’, pero desde un punto de vista distinto: el de no ser la nación comunista la que quiso el conflicto que hizo sufrir tantísimo a su población, sino que se defendieron ante una bárbara invasión. Así, se producen films como *La balada del soldado* (*Ballada o soldate*. Grigoriy Chukhray, 1959), que muestra las dificultades de la sociedad rusa creadas por la invasión nazi durante el breve permiso de un soldado que vuelve a su hogar. Aunque sin duda la que más éxito internacional tiene es *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*. Andrei Tarkovsky, 1962), que expone el destrozo que la guerra puede causar en las partes más frágiles de la sociedad como son los niños.

Además, es interesante mencionar la aparición del “cine distórico” o futurible, destacando *It happened here* (Kevin Brownlow, Andrew Mollo, 1965).

En cuanto a los temas más antiguos, en esta época aparece de nuevo el tema del **Holocausto**, en la parte de la persecución judía. El gran film es *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*. George Stevens, 1959), aunque el exterminio sí se ha representado en Polonia con un primer film titulado *Ostatni etap* [La última etapa] (Wanda Jakubowska, 1948) seguido de otro checoslovaco, *Daleká cesta* [El largo viaje] (Alfréd Radok, 1949), pero de escasa repercusión.

A *El diario de Ana Frank* le siguen films como el italiano *Kapo* (*Kapò*. Gillo Pontecorvo, 1960), la alemana oriental *Desnudo entre lobos* (*Nackt unter Wölfen*. Frank Beyer, 1963), la checoslovaca

*Diamantes en la noche* (*Dèmanty noci*. Jan Nemec, 1964), o la estadounidense *El prestamista* (*The Pawnbroker*. Sidney Lumet, 1965).

También aparece la **reconstrucción de hechos bélicos**, como *Hundid el Bismarck* (*Sink the Bismarck!* Lewis Gilbert, 1960) sobre el barco insumergible alemán. La gran superproducción *El día más largo* (*The Longest Day*. Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962), que revisa el Desembarco de Normandía. *Invasión en Birmania* (*Merrill's Marauders*. Samuel Fuller, 1962) trata el famoso grupo militar del teatro asiático de los Merodeadores de Merrill. Sobre los POW se estrena *La gran evasión* (*The Great Escape*. John Sturges, 1962), y *La batalla de las Ardenas* (*Battle of the Bulge*. Ken Annakin, 1965) repasa la famosa lucha en Bélgica. Todas ellas tienen un claro componente de homenaje hacia quienes protagonizan los hechos históricos, pero también tienen un fuerte componente ‘antibélico’ y ‘desnazificador’ (excepto claro está *Invasión en Birmania*).

Sobre las **fuerzas armadas**, continúan, y de manera muy importante en esta época, las producciones de la armada, sobre todo de submarinos. *El halcón marino* (*Submarine Seahawk*. Spencer Gordon Bennet, 1958), *El último torpedo* (*Torpedo Run*. Joseph Pevney, 1958), *Torpedo* (*Run Silent, Run Deep*. Robert Wise, 1958), *Infierno bajo las aguas* (*Up Periscope*. Gordon Douglas, 1959), y hasta la comedia *Operación Pacífico* (*Operation Petticoat*. Blake Edwards, 1959) son un buen ejemplo. Y otras ramas como la infantería de marina en *Sólo Dios lo sabe* (*Heaven Knows, Mr. Allison*. John Huston, 1957), y las fuerzas aéreas en *Escuadrón 633* (*633 Squadron*. Walter Grauman, 1964).

También son llevados otros temas clásicos como la **resistencia** en *El tren* (*The Train*. John Frankenheimer, 1964), las **mujeres en la guerra** con *Operación Whisky* (*Father Goose*. Ralph Nelson, 1964), los **prisioneros de guerra** con *El coronel Von Ryan* (*Von Ryan's Express*. Mark Robson, 1965), o el **nazismo** con *Morituri* (Bernhard Wicki, 1965).

Pero sin duda, el tema que aparece con más fuerza es el de los **grupos especiales**, que a través del éxito de films como *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*. J. Lee Thompson, 1960), y de los posteriores *Los héroes del Telemark* (*The Heroes of Telemark*. Anthony Mann, 1965) y *Operación Crossbow* (*Operation Crossbow*. Michael Anderson, 1965) marcarán la pauta a seguir en los años siguientes.

#### 2.4. DE GRUPOS ESPECIALES Y REVISIONES. 1966-1980.

Tras los años de influencia ‘antibélica’ y ‘desnazificación’, estos temas se integran dentro de la gran mayoría de producciones sobre la II Guerra Mundial, con lo que dejan de ser un tema en sí mismos para ser una característica de este género, aunque aparecen unos pocos films que son pura crítica.

Así, en las décadas siguientes hasta 1980, se produce un *revival* sobre la II Guerra Mundial, con una gran cantidad de producciones que centran sus temáticas en la reconstrucción histórica y el homenaje, debido al veinticinco aniversario del final de la contienda, pero están siempre influidas por el ‘antibelicismo’, apoyado en los movimientos sociales de EEUU y Europa de finales de los años

sesenta, al que hay que sumar la dura crítica a la guerra de Vietnam. Esto produce una visión más humana e íntima de la guerra, con el soldado de a pie como protagonista.

De estos soldados de a pie destacan las películas basadas en grupos especiales o comandos, muy cercanas al género de aventuras tan de moda en esa época, e incluso en las nuevas tendencias reflejadas en los films de esta fase.



**Ilustración 4.** *Los cañones de Navarone* fue el comienzo de una nueva tendencia sobre los grupos especiales.

Los films sobre **grupos especiales** son aquellos que tratan sobre unidades reducidas que entran en combate con el enemigo, tanto del ejército regular (comandos), como grupos de partisanos. Lo que identifica este grupo especial es que sus miembros tienen unas características que los hacen únicos.

De esta forma, y gracias a sus predecesoras anteriormente citadas, aparecen *Emboscada en la bahía* (*Ambush Bay*. Ron Winston, 1966), y la exitosa *Los doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*. Robert Aldrich,

1967) que es un film referente sobre los grupos especiales y de mucho impacto en el cine y la televisión. También se estrenan *Tobruk* (Arthur Hiller, 1967), que trata de un comando de judíos alemanes alistados en el ejército inglés, o *Comando secreto* (*The Secret War of Harry Frigg*. Jack Smight, 1968), que muestra a un experto en evasiones pero díscolo soldado enviado a ayudar a cuatro generales a evadirse de un castillo italiano, estando este film muy cercano a la comedia.

Otro film sobre grupos especiales es *Misión suicida* (*Attack on the Iron Coast*. Paul Wendkos, 1968), que está basado en hechos reales, mientras que *Mercenarios sin gloria* (*Play Dirty*. André De Toth, 1969) es una película relacionada con la ‘crítica bélica’.

Además se estrenan *Comando en el mar de la China* (*Too Late the Hero*. Robert Aldrich, 1970), *Los violentos de Kelly* (*Kelly's Heroes*. Brian G. Hutton, 1970), *Comando en el desierto* (*Raid on Rommel*. Henry Hathaway, 1971), *Siete hombres al amanecer* (*Operation: Daybreak*. Lewis Gilbert, 1975), *Ha llegado el águila* (*The Eagle Has Landed*. John Sturges, 1976), y la secuela *Fuerza 10 de Navarone* (*Force 10 from Navarone*. Guy Hamilton, 1978) que curiosamente cierra esta fase de interés por los grupos especiales, ya que, como se ha descrito, *Los cañones de Navarone* inicia este tipo de film.

Es necesario comentar que aparecen películas de bajo presupuesto de producciones europeas sobre grupos especiales, como la coproducción franco-italiana *5 para el infierno* (*5 per l'inferno*. Gianfranco Parolini, 1969), la producción hispano-franco-italiana *El largo día del águila* (*La battaglia d'Inghilterra*. Enzo G. Castellari, 1969), la española *Hora cero, operación Rommel* (León Klimovsky,

1969), y la coproducción hispano-italiana *Los leopardos de Churchill* (*I leopardi di Churchill*. Maurizio Pradeau, 1970), demostrando el gran interés que concurre en estos años por la II Guerra Mundial en el cine. También aparecen films de bajo presupuesto americanos, como *La fuga final* (*The Last Escape*. Walter Grauman, 1970).

En esta época de *revival* por la II Guerra Mundial van a producirse gran cantidad de films sobre **reconstrucción de hechos bélicos**, como la coproducción ítalo-americana *La batalla de Anzio* (*Lo sbarco di Anzio*. Edward Dmytryk, Duilio Coletti, 1968), las producciones hollywoodienses *El puente de Remagen* (*The Bridge at Remagen*. John Guillermin, 1969), *La incursión de mil aviones* (*The Thousand Plane Raid*. Boris Sagal, 1969), y *La batalla de Midway* (*Midway*. Jack Smight, 1976). La británica *La batalla de Inglaterra* (*Battle of Britain*. Guy Hamilton, 1969), y la ítalo-yugoslava *La batalla del río Neretva* (*Bitka na Neretvi*. Veljko Bulajic, 1969) representan al cine europeo en este tema.

Además van a ser importantes las coproducciones de los EEUU con otros países como con Reino Unido, con resultados como *Un puente lejano* (*A Bridge Too Far*. Richard Attenborough, 1977) o con Japón con *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, 1970). Aunque el cine japonés en solitario produce interesantes films como la biográfica *Almirante Yamamoto* (*Rengo kantai shirei chôkan: Yamamoto Isoroku*. Seiji Maruyama, 1968) o la reconstrucción bélica *La batalla de Okinawa* (*Gekido no showashi: Okinawa kessen*. Kihachi Okamoto, 1971). También cabe destacar dentro de este cine oriental la taiwanesa *800 héroes* (*Ba bai zhuang shi*. Shan-si Ting, 1976) que muestra la historia real de los soldados chinos que resistieron el ataque japonés de la invasión de Shanghái.

Lo cierto es que Hollywood va a interesarse también por la reconstrucción de hechos bélicos a través de vidas de personajes relevantes, con films de la talla de *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970), y *MacArthur, el general rebelde* (MacArthur. Joseph Sargent, 1977), o films más ficcionales sobre estos personajes como *Objetivo Patton (Brass Target*. John Hough, 1978) o *Los niños del Brasil (The Boys From Brazil*. Franklin J. Schaffner, 1978), que se centra en la figura ficticia del personaje real Josef Mengele. E incluso sobre hechos bélicos a través de personajes totalmente ficticios como *Uno Rojo. División de choque (The Big Red One*. Samuel Fuller, 1980) o la coproducción europea *De Dunkerque a la victoria (Contro 4 bandiere*. Umberto Lenzi, 1974).

Pero si un film destaca sobre los demás en cuanto a la reconstrucción de hechos bélicos en esta época, ese es sin duda la producción soviético-italiana *La batalla de Berlín (Osvobozhdenie*. Yuri Ozerov, Julius Kun, 1969), que trata la lucha del Ejército Rojo desde la batalla de Kursk hasta la caída de Berlín durante cinco películas, con un metraje total de 487 minutos.

Como añadidura a estos temas, también en esta fase continúa el interés por la 'crítica bélica' (más cuando los EEUU están en plena guerra de Vietnam). Es por ello que se pueden encontrar films como la británica *Cómo gané la guerra (How I Won The War*. Richard Lester, 1967), y las norteamericanas *Playa roja (Beach Red*. Cornel Wilde, 1967) y *La fortaleza (Castle Keep*. Sydney Pollack, 1969), todas ellas con un fuerte componente de cine surrealista, reflejando las tendencias psicodélicas del momento.

Pero también se estrenan films más al uso, como la ítalo-americana *Nido de avispas (Hornets' Nest*. Phil Karlson, Franco Cirino, 1970),



que desarrolla el drama de la infancia en la guerra, o la germano-americana *La cruz de hierro* (*Cross of Iron*. Sam Peckinpah, 1977) que tendrá una secuela titulada *Cerco roto* (*Steiner - Das eiserne Kreuz, 2. Teil*. Andrew V. McLaglen, 1979) de producción exclusiva de la RDA.

Otro tema que vuelve con mucha fuerza en estas fechas es el de la **resistencia**, sin duda debido a los problemas sociales que vive Francia. Films sobre la defensa francesa como *¿Arde París?* (*Paris brûle-t-il?* René Clément, 1966), *El ejército de las sombras* (*L'armée des ombres*. Jean-Pierre Melville, 1969), sobre el colaboracionismo como *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), e incluso sobre la población civil que finalmente toma partido como en *El viejo fusil* (*Le vieux fusil*. Robert Enrico, 1975) son muestra de ello. También aparecen películas sobre la resistencia griega en *Aquel maldito día* (*Sti mahi tis Kritis*. Vasilis Georgiadis, Siro Marcellini, 1970) o la holandesa, con *Eric, oficial de la reina* (*Soldaat van Oranje*. Paul Verhoeven, 1977).

Un último tema es el de un género que también aumenta su presencia en estos años, como es la **comedia**<sup>86</sup>. Films como la franco-británica *La gran juerga* (*La grande vadrouille*. Gérard Oury, 1966), la hollywoodiense *¿Qué hiciste en la guerra, papi?* (*What Did you Do in the War, Daddy?* Blake Edwards, 1966), y la primera aportación en el cine de la II Guerra Mundial de Steven Spielberg, con la desacertada *1941* (Steven Spielberg, 1979) son ejemplos de este género.

---

<sup>86</sup> La comedia como tema se refiere a aquellas producciones que tienen como objetivo principal la diversión del público. Es por ello que en la presente clasificación su característica cómica pesa más que el tema que reflejan.

Para finalizar esta fase, simplemente destacar que algunos temas siguen apareciendo con cuenta gotas pero en grandes películas, como el **nazismo** en *La noche de los generales* (*The Night of the Generals*. Anatole Litvak, 1967), el peligro latente de este en *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976) o el del **Holocausto**, con films como *El viaje de los malditos* (*Voyage of the Damned*. Stuart Rosenberg, 1976).

Esta época del cine de la II Guerra Mundial termina con un cambio de tendencia y de temática. La tendencia social a la innovación y la heterogeneidad que aparece en los años ochenta también influye en estas películas, mostrándose por primera vez en el film *El final de la cuenta atrás* (*The Final Countdown*. Don Taylor, 1980), en la que se mezclan ciencia ficción y realidad histórica, así como también aparece una preocupación por las infancias de aquellos que vivieron la II Guerra Mundial, siendo un título precedente *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*. Volker Schlöndorff, 1979).

## 2.5. INNOVACIÓN, INFANCIA Y RECUERDOS. 1981-2000.

Los años ochenta y noventa son los llamados años dorados de la TV, mientras que el cine, cansado de las tendencias de años anteriores, experimenta cambios e innovaciones. Sin duda, el género fantástico y la ciencia ficción son buena muestra de ellos, aunque se innova más en los ochenta que en los noventa.

De esta forma, las nuevas y arriesgadas temáticas aparecen en las escasas producciones cinematográficas sobre la II Guerra Mundial. Pero también se fijan en temas abandonados en fases anteriores

como la mujer en la guerra, debido sin duda a su nuevo papel en la sociedad, y la infancia, pues la década de los años ochenta pone sus ojos en los niños como nunca antes se había hecho, tanto en productos dirigidos a ellos como en producciones donde son los protagonistas.



**Ilustración 5. Fotograma de *El final de la cuenta atrás*. El pasado y el presente unidos.**

Este tema de la infancia se solapa con el tema de las memorias, pues esta es una fase en que los hombres, mujeres y niños que vivieron la guerra comienzan a envejecer, y deciden dejar escritas sus memorias para que no se pierdan, con lo que se llevan muchas de ellas a la gran y pequeña pantalla.

Aunque en estos años se cumple el cincuenta aniversario del conflicto, curiosamente no es una fase de mucha producción cinematográfica sobre la II Guerra Mundial, dándose una explosión de producciones en la siguiente fase.

Así pues, estos años de **temáticas innovadoras** aparecen films como *Evasión o victoria* (*Victory*. John Huston, 1981), que mezcla el subgénero de la II Guerra Mundial con el deportivo, o la coproducción británico-nipona *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (*Senjo no Merry Christmas*. Nagisa Oshima, 1983), que es uno de los primeros films en abordar el difícil tema de la homosexualidad. También se estrena la estadounidense *Zone troopers* (Danny Bilson, 1985) que mezcla la ciencia ficción más pura con el conflicto, y la coproducción *Europa* (Lars von Trier, 1991), film cercano al surrealismo. E incluso se llega a mezclar los géneros de terror, animación, ciencia ficción y II Guerra Mundial en el film de bajo presupuesto *La venganza de los muñecos 2* (*Puppet Master III: Toulon's Revenge*. David DeCoteau, 1991).

En cuanto a los film sobre la **infancia** y la adolescencia, se estrenan en estos años películas como las hollywoodienses *Adiós a la inocencia* (*Racing With the Moon*. Richard Benjamin, 1984), *El Imperio del Sol* (*Empire of the Sun*. Steven Spielberg, 1987) y *Rebeldes del swing* (*Swing Kids*. Thomas Carter, 1993). Y en Europa se estrenan la británica *Esperanza y gloria* (*Hope and Glory*. John Boorman, 1987), que trata también el tema de los recuerdos de guerra, al igual que la franco-germana *Adiós, muchachos* (*Au revoir les enfants*. Louis Malle, 1984).

Otras dos producciones franco-alemanas son *Europa, Europa* (Agnieszka Holland, 1990), que junto con *El ogro* (*Der Unhold*.

Volker Schlöndorff, 1996) tratan el tema de las juventudes hitlerianas y la persecución judía. Incluso se puede añadir en este grupo el film de animación japonés *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no Haka*. Isao Takahata, 1988), demostrando claramente que los seres más perjudicados en un conflicto son los niños, como muestra de una forma cruda la producción soviética *Masacre, ven y mira* (*Idi i Smotri*. Elem Klimov, 1985).

Además de los films ya mencionados sobre **recuerdos de guerra**, también se estrenan con esta temática *Los panzers de la muerte* (*The Misfit Brigade*. Gordon Hessler, 1987) que está basada en las obras de Sven Hasel, o *Adiós al rey* (*Farewell to the King*. John Milius, 1988) que además trata el tema espinoso del canibalismo de los soldados nipones. Igualmente se estrena el film *Resplandor en la oscuridad* (*Shining Through*. David Seltzer, 1992), centrada en el tema de las mujeres en la guerra, que tiene un fuerte interés en esta época. Otro film muy destacable es el italiano *La vida es bella* (*La vita è bella*. Roberto Benigni, 1997), capaz de mezclar los temas del Holocausto, la infancia, y los recuerdos en una fábula prodigiosa.

Aunque sin duda el director que más va a aportar en este tema de los recuerdos de la guerra es Steven Spielberg, con dos producciones de gran éxito como son *La lista de Schindler* (*Schindler's List*. Steven Spielberg, 1993) y *Salvar al soldado Ryan*.

Como ya se ha dicho, aparece un nuevo interés sobre las **mujeres en la guerra** cuyas protagonistas son mujeres en mundos gobernados por hombres, es decir, mujeres luchadoras como es el caso del film británico *El ojo de la aguja* (*Eye of the Needle*. Richard Marquand, 1981), pero también aparecen en films como *La caja de música* (*Music Box*. Constantin Costa-Gavras, 1989), que trata el tema del

peligro del nazismo en la actualidad. También surgen films muy exitosos como *El paciente inglés* (*The English Patient*. Anthony Minghella, 1996) en la que la protagonista es una enfermera del ejército canadiense que sufre la guerra, al igual que *Camino al paraíso* (*Paradise Road*. Bruce Beresford, 1997) que trata de las prisioneras de guerra en el teatro del Pacífico.

Además se estrenan la británica *Amores en tiempo de guerra* (*The Land Girls*. David Leland, 1998), dedicatoria a las mujeres que se alistaron al “ejército de la tierra” para ayudar en las tareas agropecuarias durante el conflicto, o la española *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), que muestra la vida de una actriz extranjera en el III Reich de antes de la guerra. Finalmente, se producen el film germano *Aimee y Jaguar* (*Aimée & Jaguar*. Max Färberböck, 1999), film que muestra las temáticas de las mujeres, la homosexualidad, y la persecución judía de la Alemania de Hitler, y el film ítalo-británico *Té con Mussolini* (*Tea with Mussolini*. Franco Zeffirelli, 1999) que trata de las prisioneras de guerra, esta vez en el teatro europeo.

En cuanto a los temas clásicos, continúan apareciendo producciones sobre las **fuerzas armadas**, como los submarinos, con la germana *Das Boot. El submarino* (*Das Boot*. Wolfgang Petersen, 1981) o la americana *U-571* (Jonathan Mostow, 2000). También aparecen films dedicatorios como la película australiana *Ataque Fuerza Z* (*Attack Force Z*. Tim Burstall, 1982), la japonesa *Zero* (*Zerosen Moyu*. Toshio Masuda, 1984), o la estadounidense *Memphis belle* (Michael Caton-Jones, 1990). O sobre el peligro del **nazismo** en la actualidad en lugares extraños a primera vista, como la sudafricana *El cuarto Reich* (*The Fourth Reich*. Manie Van Rensburg, 1990). E

incluso aparecen **comedias** sobre el Holocausto como *El tren de la vida* (*Train de vie*. Radu Mihaileanu, 1998).

Finalmente, el último gran bloque que destaca en estos años es el de la ‘**crítica bélica**’, con producciones como *La piel* (*La pelle*. Liliana Cavani, 1981), film sobre la Campaña de Italia, o la china *Los hombres detrás del sol* (*Hei Tai Yang 731*. Tun Fei Mou, 1988), que es otro film durísimo sobre los experimentos llevados a cabo por los científicos japoneses en una zona de Manchuria. Igualmente se estrena la alemana *Stalingrado* (*Stalingrad*. Joseph Vilsmaier, 1993), film ‘antibélico’ producido tras la reunificación alemana, y *La delgada línea roja*, historia ya llevada al cine bajo el título *El ataque duró siete días* (*The Thin Red Line*. Andrew Marton, 1964), que están basadas en la obra de James Jones.

Sin duda alguna, y como ya se ha expuesto con anterioridad, el éxito tanto comercial como de galardones de las películas *Salvar al soldado Ryan*, *La vida es bella*, y *La delgada línea roja*, unido a las nuevas capacidades de los efectos especiales, y al sesenta aniversario del ataque de Pearl Harbor (fecha oficial del inicio de la II Guerra Mundial en EEUU), hacen que el año 2001 sea muy pródigo en producciones sobre esta época. Pero además, los ataques del 11-S hicieron que esta moda se consolidara durante los primeros años de la década, al ser usado el viejo conflicto como un espejo donde mirarse e inspirarse ante los nuevos retos de la guerra contra el terrorismo.

2.6. *RENOVADO INTERÉS E INSPIRACIÓN. 2001-2014*<sup>87</sup>.

Si algo destaca en esta fase es que apenas aparecen temas nuevos. Los que surgen son una revisión de los temas ya llevados al cine. Es decir, se da un *renovado interés* de los temas ya llevados a la gran pantalla.



Ilustración 6. Fotograma de *Salvar al soldado Ryan*. Una nueva forma de representar la II Guerra Mundial.

Dentro de esta fase, destaca el tema de las **mujeres en la guerra**, sin duda alguna porque enlaza con la fase anterior, de notorio éxito. Así, aparecen películas hollywoodienses como *La mandolina del Capitán Corelli* (*Captain Corelli's Mandolin*. John Madden, 2001), *Charlotte Gray* (Gillian Armstrong, 2001), *Resistencia* (*Resistance*.

---

<sup>87</sup> De estos años, se realiza un análisis sobre la historia y el cine en los capítulos 4 y 5, pues es en ellos donde se analizan las miniseries respectivas protagonistas de este trabajo.



Todd Komarnicki, 2003), o *El buen alemán* (*The Good German*. Steven Soderbergh, 2006). También aparecen las francesas *Fugitivos* (*Les égares*. André Téchiné, 2003), *Espías en la sombra* (*Les Femmes de l'Ombre*. Jean-Paul Salomé, 2008) y *La llave de Sarah* (*Elle s'appelait Sarah*. Gilles Paquet-Brenner, 2010).

Otros países que se acercan a este tema son Alemania con *El hundimiento* (*Der Untergang*. Oliver Hirschbiegel, 2004)<sup>88</sup> y *Anonyma – Una mujer en Berlín* (*Anonyma - Eine Frau in Berlin*. Max Färberböck, 2008). Polonia con *Katyn* (Andrzej Wajda, 2007) y *Joanna* (Feliks Falk, 2010). En Holanda se estrena *El libro negro* (*Zwartboek*. Paul Verhoeven, 2006), y en el continente oceánico *Australia* (Baz Luhrmann, 2008). En las islas británicas se producen *Expiación, más allá de la pasión* (*Atonement*. Joe Wright, 2007) y *En el límite del amor* (*The Edge of Love*. John Maybury, 2008), y en la antigua URSS *Leningrado* (*Leningrad*. Aleksandr Buravsky, 2009).

Mientras tanto, sobre el **Holocausto** se producen multitud de films, destacando las americanas *La zona gris* (*The Grey Zone*. Tim Blake Nelson, 2001) y *Resistencia* (*Defiance*. Edward Zwick, 2008), o las coproducciones europeas *Amén* (*Amen*. Constantin Costa-Gavras, 2002), *Canción de esperanza* (*A Rózsa énekei*. Andor Szilágyi, 2003), *Ghetto* (*Vilniaus getas*. Audrius Juzenas, 2006), *El último tren a Auschwitz* (*Der letzte Zug*. Joseph Vilsmaier, Dana Vávrová, 2006), *Los falsificadores* (*Die Fälscher*. Stefan Ruzowitzky, 2007), *El niño con el pijama de rayas* (*The Boy in the Striped Pyjamas*. Mark Herman, 2008), *Good* (Vicente Amorim, 2008), y *El ejército del crimen* (*L'armée du crime*. Robert Guédiguian, 2009). Incluso se

---

<sup>88</sup> Este film sería un buen ejemplo de lo que en el capítulo anterior se ha comentado sobre la variedad temática en un mismo film.

debería añadir aquí los films *Ciudad de vida y muerte (Nanjing! Nanjing!* Lu Chuan, 2009) o *John Rabe* (Florian Gallenberger, 2009), que tratan de lo que se podría llamar el “Holocausto chino” llevado a término por Japón.

Un tema a destacar es la **reconstrucción de hechos bélicos**, que se refleja en producciones como *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) que trata el famoso ataque japonés, *Enemigo a las puertas (Enemy at the Gates*. Jean-Jacques Annaud, 2001) basada en la batalla de Stalingrado, *El Alamein - La línea de fuego (El Alamein - La linea del fuoco*. Enzo Monteleone, 2001) que muestra la infantería italiana en la batalla homónima, *Bon voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2003) que presenta la desbandada y el armisticio del gobierno francés tras la caída de Dunkerque, *Yamato (Otoko-tachi no Yamato*. Junya Sato, 2005) inspirada en el famoso acorazado japonés, y *El gran rescate (The Great Raid*. John Dahl, 2005), que está basada en la operación para liberar a los prisioneros de guerra americanos de Filipinas.

También sobre este tema aparecen las afamadas *Banderas de nuestros padres (Flags of Our Fathers*. Clint Eastwood, 2006) y *Cartas desde Iwo Jima (Letters from Iwo Jima*. Clint Eastwood, 2006), que reconstruyen la batalla de la isla japonesa desde el punto de vista de ambos bandos<sup>89</sup>. A estos films les siguen *Kokoda: Batallón 39 (Kokoda*. Alister Grierson, 2006), inspirado en la lucha que libraron las tropas australianas en el paso de Kokoda. Otra reconstrucción es *Valkiria (Valkyrie*. Bryan Singer, 2008) que desarrolla el atentado contra Adolf Hitler de julio de 1944, y *The Brest Fortress (Brestskaya krepost*. Alexander Kott, 2010), que está basada en los resistentes de la fortaleza de Brest. Por último,

---

<sup>89</sup> En los que se profundiza en el capítulo 5.

*Emperador* (*Emperor*. Petter Weber, 2012), centra su argumento en la decisión de MacArthur de mantener al emperador Hirohito como jefe del Estado japonés tras la guerra.

Otro tema sugerente es el que hace referencia a los films de **homenaje**, tanto a una persona como a un grupo concreto. Este tipo de film lo encontramos en producciones como *Hasta donde los pies me lleven* (*So weit die Füße tragen*. Hardy Martins, 2001), dedicado a los soldados alemanes hechos prisioneros por los soviéticos. En el frente del Pacífico también se homenajea a los *POW* en la persona del protagonista de *Invencible* (*Unbroken*. Angelina Jolie, 2014). También se dedican producciones a civiles como *Enigma* (Michael Apted, 2001), destinada a recordar a los descodificadores del proyecto Ultra. Este tema ha sido llevado recientemente de nuevo a la gran pantalla con *The Imitation Game* (*Descifrando Enigma*) (*The Imitation Game*. Morter Tyldum, 2014).

Un gran film de este tipo es *Un mundo azul oscuro* (*Tmavomodrý svet*. Jan Sverák, 2001), que rememora a los pilotos checoslovacos que lucharon en la *RAF* durante la guerra y que luego fueron vilipendiados por las autoridades comunistas cuando regresaron a su país. Otro grupo fue el de los infantes de marina navajos que lucharon en el Pacífico en *Windtalkers* (John Woo, 2002). Estas producciones continuaron con la rusa *Estrella, señal de socorro* (*Zvezda*. Nikolai Lebedev, 2002), y que homenajea a los grupos especiales del Ejército Rojo, así como a todos los componentes que participaron en la Gran Guerra Patria. Otra unidad a la que se dedica un film es la 101 División Aerotransportada en *Saints and Soldiers* (Ryan Little, 2003) o a la 94 División en *Los héroes de las Ardenas* (*Everyman's War*. Thad Smith, 2009) en el ejército americano. *Kamikaze: moriremos por los que amamos* (*Ore wa, kimi*

*no tame ni koso shini ni iku*. Taku Shinjo, 2007) es un homenaje para los pilotos nipones.

También se dedican films a grupos sociales como los niños fineses que tuvieron que huir de la guerra a Suecia a través de *Adiós mamá* (*Äideistä parhain*. Klaus Härö, 2005), o a los niños españoles en *Ispansi* (*¡Españoles!*) (Carlos Iglesias, 2011) o a los soldados musulmanes del ejército francés *Días de gloria* (*Indigènes*) (*Indigènes*. Rachid Bouchareb, 2006). Asimismo, se hace un homenaje a civiles en particular, como los resistentes daneses *Flame y Citron* (*Flammen & Citronen*. Ole Christian Madsen, 2008) y el resistente noruego *Max Manus* (Joachim Rønning, Espen Sandberg, 2008), e incluso al periodista y filántropo George Hogg en *Los niños de Huang Shi* (*The Children of Huang Shi*. Roger Spottiswoode, 2008).

Muy presente en esta época está el tema del **nazismo**. Desde films que recuperan las figuras importantes del III Reich como *Max* (Menno Meyjes, 2002) donde aparece un joven Hitler que se relaciona con el mundo del arte en la República de Weimar, pasando por *Mein Führer* (*Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. Dani Levy, 2007), film en clave de comedia donde se recrean las vidas de los gerifaltes nazis en su declive. El nazismo también es mostrado en su relación con la persecución de criminales nazis, como en *La sentencia* (*The Statement*. Norman Jewison, 2003), *Eichmann* (Robert Young, 2007) o *El lector* (*The Reader*. Stephen Daldry, 2008). Y en el poder de su influencia, tanto la que tuvo con otros países como Italia en *Días de sangre y fuego* (*The Fallen*. Ari Taub, 2004), como en ciertos grupos sociales frágiles como los jóvenes de aquella época en *Napola* (*Napola - Elite für den*

*Führer*. Dennis Gansel, 2004), o en los jóvenes actuales con *La ola* (*Die Welle*. Dennis Gansel, 2008).

Pero también aparecen films de temas clásicos como *La guerra de Hart* (*Hart's War*. Gregory Hoblit, 2002) que trata sobre prisioneros de guerra, o *U-Boat* (*In Enemy Hands*. Tony Giglio, 2004) que pertenece al subgénero de submarinos, pero que contiene un claro mensaje de caballeridad entre enemigos.

Finalmente, la mezcla de géneros y subgéneros aparece en esta época de producción masiva, encontrando ejemplos como las películas de terror *El bunker* (*The Bunker*. Rob Green, 2001) y el film de mismo nombre *El bunker* (*Outpost*. Steve Barker, 2007), la surrealista *Directos al infierno* (*Straight Into Darkness*. Jeff Burr, 2004), la animación *Valiant* (Gary Chapman, 2005), el *thriller* que mezcla Guerra Fría y II Guerra Mundial titulado *Escuadrón letal* (*Joy Division*. Reg Traviss, 2006), la distórica *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*. Quentin Tarantino, 2009), la animación distórica *Jackboots on Whitehall* (Edward McHenry, Rory McHenry, 2010), o el film de ciencia ficción ruso *Paradox Soldiers* (*We Are from the Future 2*) (*My iz budushchego 2*. Oleg Pogodin, Dmitri Voronkov, 2010), que es segunda parte de un film de misma temática que no llegó a estrenarse en España ni en DVD.

Así pues, los temas de las representaciones cinematográficas de la II Guerra Mundial tienen su evolución propia. Mientras algunos desaparecen para no volver a surgir como los relativos a los convoyes del Atlántico, otros son constantes durante estos setenta años, como los referentes a las fuerzas armadas o la resistencia. Varios desaparecen para resurgir años más tarde, como las representaciones sobre las mujeres en la guerra. Y por último otros

se integran en el resto de producciones en forma de característica propia de la II Guerra Mundial, como los que aluden a la ‘desnazificación’.

El cine sobre la II Guerra Mundial refleja el presente en que se realiza, y es por ello que los temas evolucionan de manera independiente unos de otros, o según las palabras de Ferro: “En la *ficción cinematográfica* las informaciones que se recogen son aquellas que se consideran significativas en el momento en que la obra se va a realizar: no es el pasado lo que necesitamos, sino el presente”<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Ferro, M. *Historia cont... op. cit...*, pág. 187.



**3. REPRESENTACIÓN  
DE LA II GUERRA  
MUNDIAL EN LA  
TELEVISIÓN**





*En la Nochebuena de 1883, Paul Nipkow -23 años, estudiante de Físicas e Ingeniería- ideó un sistema de análisis, transporte, y recomposición de imágenes...*

Ángel Faus Belau<sup>91</sup>.

En el presente capítulo se analizan las distintas producciones televisivas que a lo largo del tiempo los distintos países han ido realizando sobre la II Guerra Mundial. Pero antes se ha de entender cómo la televisión llega a los televisores de medio mundo a partir de los años cincuenta.

Así, en primer lugar se presenta una breve historia de la televisión, que después enlaza con las primeras producciones de los años cincuenta basadas en el conflicto. La evolución de los productos televisivos conlleva una mejora paulatina en cuanto a su calidad técnica y estética, hasta llegar a la televisión de hoy en día, capaz de emular al medio cinematográfico.

Antes de comenzar con el nacimiento de la televisión, es necesario aclarar los distintos formatos en que la pequeña pantalla representa el pasado. Se ha de definir qué son series, miniseries y telefilmes. Para ello, el libro de Carmona<sup>92</sup> puede servir de guía. De esta forma, las series de televisión son tramas de las que al comenzar su rodaje no se conoce el número de episodios que pueden alcanzar. En cambio, en la miniserie sí es conocido tanto su inicio como su final, emitiéndose en varios días. El telefilme, por su parte, es una película no estrenada en cine y que se emite en un solo día.

---

<sup>91</sup> FAUS BELAU, Ángel. *La era audiovisual...op. cit...*, pág. 13.

<sup>92</sup> CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de series españolas de televisión. Los 100 mejores títulos*. Cacitel: España, 2009, pág. 35.

Aunque visto así parezca una clasificación sencilla, lo cierto es que se presentan muchas dificultades. Algunos títulos comienzan como series pero debido a su falta de éxito se convierten en un telefilme, y así mismo un telefilme puede convertirse en una serie debido a la razón opuesta. Además, películas cinematográficas pasan a ser telefilmes en algunos países, o se convierten en miniseries.

Por tanto, para este bloque se han seguido, como norma general, las indicaciones de la página *IMDb*. Aunque en ocasiones estas se han cambiado, debido a que tras el visionado de casi cien producciones televisivas (89 en concreto), ha sido evidente que la famosa base de datos yerra en unas pocas clasificaciones de algunas producciones.

### *3.1. LOS PRIMEROS PASOS DE LA PEQUEÑA PANTALLA.*

La historia del nacimiento de la televisión es larga y conocida. Varias son las obras existentes sobre el tema, y no es aquí donde se ha de profundizar sobre ello. Aunque sí se hace necesaria una sinopsis breve sobre la pequeña pantalla en cuanto a su evolución y relevancia en diferentes ámbitos, zonas geográficas, y contenidos<sup>93</sup>.

Tras muchos años de pruebas e investigaciones, el centro Paul Nipkow de Berlín consiguió realizar el primer servicio regular de televisión en 1935. Un año más tarde la BBC comenzó su emisión televisiva en Londres. Francia les siguió en 1937, y la URSS doce meses más tarde. En EEUU se realizaron emisiones experimentales

---

<sup>93</sup> Para conocer más en profundidad este tema: GUTIÉRREZ ESPADA, Luis. *Historia de los medios audiovisuales...op. cit.* Págs. 120-128. Y FAUS BELAU, Ángel. *La era audiovisual...op. cit...*, págs. 208-217.

hasta que en 1941 se creó el formato de la televisión comercial, con una nueva legislación.

La audiencia en aquellos momentos lógicamente era muy escasa. Y los contenidos emitidos, en palabras de Gutiérrez Espadas, se centraban en películas cinematográficas, informes de actualidad, y grabaciones de espacios dramáticos. Durante la guerra la propaganda concentró el tiempo de las emisiones. El contenido propagandístico hermanaba a la pequeña y gran pantalla ya desde sus primeros años de vida. Pero la guerra frenó el desarrollo tecnológico, emitiendo sólo dos países, EEUU y Alemania, aunque el III Reich pronto perdería su capacidad de emisión por los bombardeos.

Ya en la posguerra, el público se interesó mucho más por el cine y la radio que por la televisión. Esta última apareció de dos formas diferentes, o bien a través de entidades privadas (modelo estadounidense), o bien a través de administraciones públicas (modelo europeo). Los contenidos de la televisión en esta época eran la información, los productos filmados, las retransmisiones en directo, y sencillas actuaciones en platós. En estos últimos se realizaban programas de estudio, dramas teatrales y comedias más o menos ligeras.

En Europa comenzaron a emitir cinco países en 1952. Según Gutiérrez Espada, se crearon tres tipos de televisión. La que estaba bajo la dirección directa del Estado (Bloque del Este), la que sufría un intervencionismo estatal (resto de Europa), y la que surgió por empresas privadas sin control gubernamental (Dinamarca).

Pero fue a partir de los años cincuenta cuando se hizo visible un gran cambio evolutivo. Las emisiones aumentaron y hubo más

audiencia. Los nuevos contenidos, según palabras de Faus, eran imitaciones de la radio y el cine. De esta manera aparecieron *shows* derivados de las emisiones musicales radiofónicas, al igual que los concursos. El documental fue muy importante, sobre todo el informativo. Y aparecieron nuevos espacios dramáticos en estudios más grandes y de mejor calidad.

Todo ello hizo que la televisión se focalizase en una emisión cuya característica principal era el espectáculo. Y a la vez produjo un choque con la industria cinematográfica, que no fue solucionado hasta 1954, gracias a la habilidad de Jack Warner, magnate de lo audiovisual, al conseguir introducir la publicidad en los films televisados.

Esto conllevó un cambio de producción en la televisión. Aparecieron las primeras series de películas, de una hora de duración por episodio con espacios de diez minutos de emisión para introducir publicidad. Según Faus, este nuevo formato tuvo gran éxito entre el público. De tal forma que en los siguientes años no cambiaron, excepto en el tamaño de su metraje, pasando de treinta a sesenta o noventa minutos.

No eran más que imitaciones de películas pero con ligeros retoques en lo que se refiere a la cuestión narrativa. Estas primeras series fueron por ejemplo *Cheyenne*, *Sugarfor*, y... *Casablanca*.

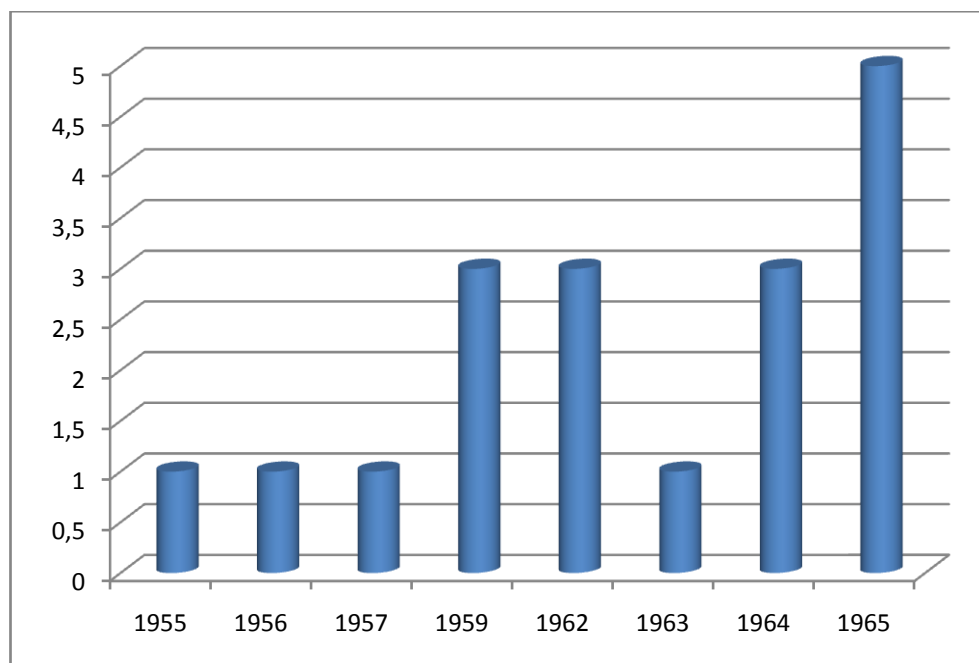
### *3.2. LA TELEVISIÓN Y EL CINE VAN DE LA MANO. 1955-1965.*

La televisión comenzó su andadura de manera seria en la década de los cincuenta. Los transistores llegaron a gran parte del primer

mundo. Y para llenar la programación las televisiones crearon nuevos contenidos. Estas primeras producciones tuvieron unas características propias debido a los parámetros del formato televisivo, pero las cadenas buscaban inspiración de forma directa (al ser canales derivados de los grandes estudios cinematográficos) o indirecta (buscando mera inspiración) en el cine. Se copiaron o transformaron levemente las temáticas de las producciones cinematográficas.

El número de producciones televisivas sobre la II Guerra Mundial era bastante escaso en los primeros años, pero sí que es cierto que su tendencia fue la de aumentar mucho con el tiempo.

**GRÁFICA 1: NÚMERO DE PRODUCCIONES POR AÑO (1955-1965)**



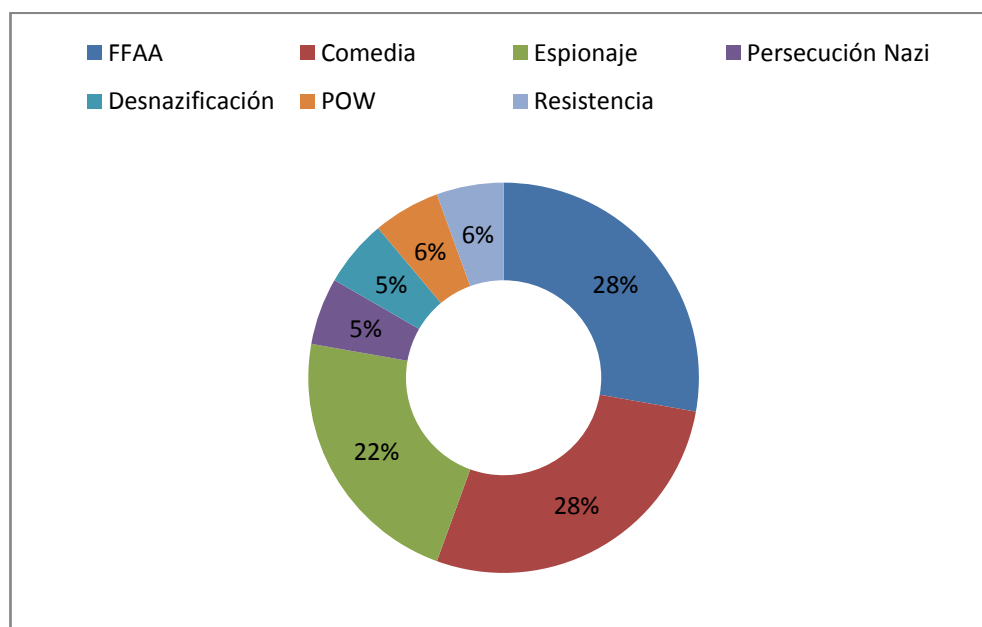
**Fuente: Elaboración propia.**

Los primeros temas que plasmó la televisión sobre la II Guerra Mundial fueron aquellos que o bien eran un clásico en el cine, o bien

eran un éxito en la pequeña pantalla, como las *sitcom*. Durante estos años, y como ya ha quedado claro con anterioridad, las producciones cinematográficas experimentaron un giro en su forma de ver la guerra, con un gran contenido de ‘crítica bélica’. Esta corriente se reflejó también en la televisión.

Las producciones de estos años fueron bastante sintomáticas en cuanto a la temática escogida para su realización. La sociedad estadounidense estaba completamente sumergida en la lucha ideológica de la Guerra Fría, y es por tanto lógico que surgieran productos televisivos en los que el argumento estuviera centrado en el espionaje y la lucha contra un enemigo infiltrado, silencioso, y muy peligroso.

**GRÁFICA 2: PORCENTAJE DE TEMAS (1955-1965)**



**Fuente: Elaboración propia.**

Pero el cansancio por las guerras, tras el segundo conflicto global y Corea, consiguió que la gran mayoría de producciones televisivas sobre la II Guerra Mundial se situase dentro de la ‘crítica bélica’ y la comedia. De esta forma, las fuerzas armadas fueron retratadas en estas realizaciones como héroes trágicos que sucumben ante la guerra, o como figuras grotescas y cómicas. Esto mismo ocurrió en Europa, que miró hacia el cine a la hora de buscar inspiración para las producciones televisivas.

Las **fuerzas armadas** fueron plasmadas en distintas series y con distinto éxito entre el público, pero si una emisión de este periodo es importante y destacable, no cabe duda de que es *Hazañas bélicas* (*Combat! ABC*, 1962-1967).



Ilustración 7. El desembarco de Normandía por primera vez en la televisión gracias a *Hazañas Bélicas*.



Se trata de una serie estadounidense de cinco temporadas cuyo argumento se centra en un pelotón de soldados estadounidenses durante la operación *Overlord*. Desde el Desembarco de Normandía se muestra cómo estos hombres experimentan la guerra a través de un conjunto de aventuras en el frente.

Así, mientras el tema principal de la serie es la infantería, es decir, la visión de la guerra de los soldados de a pie, surgen otros temas secundarios en cada capítulo. Y suelen ser temas bastante tópicos. El ‘soldado rectificador’, la ‘desnazificación’, el homenaje, la resistencia, etc. Aunque la serie es producida con un claro tono de ‘crítica bélica’, rápidamente evoluciona hacia un equilibrio entre crítica y homenaje, en consonancia con las corrientes cinematográficas de ese momento.

Si *Hazañas bélicas* destaca por algo es gracias a sus personajes. Empezando por el teniente Hanley (Rick Jason), un oficial capaz y preocupado por sus hombres, que encarna la figura del ‘buen oficial’, del comandante competente en el campo de batalla y paternal con sus hombres. Y terminando con el sargento Saunders (Vic Morrow), que encarna la típica figura del sargento duro, que mantiene unidos a los soldados en los momentos más difíciles, y que en el fondo tiene buen corazón. Pero al ser una serie tan larga, con cinco temporadas y 152 episodios, estos personajes tienen una marcada evolución, humanizándose intensamente.

Tras las primeras temporadas la miniserie cambia del blanco y negro al color. Esto hace que se pase a una visión menos oscura de la guerra. Y se crea un grupo de hombres más constante en sus apariciones. Este pelotón es el hilo conductor de la serie, donde hay personajes como el sanitario interpretado por Colan Carter, el

soldado bilingüe Paul Le May (Pierre Jalbert), o el soldado grandullón interpretado por Dick Peabody. Además, las estrellas invitadas son incluidas normalmente como otro personaje del pelotón para un episodio, pero también pueden aparecer como miembros de otra unidad, de la resistencia francesa, o del bando alemán. Pero quienes protagonizan casi siempre los episodios son el capitán y el sargento. No es una serie coral al estilo de *Hermanos de sangre*.

Sin duda, *Hazañas bélicas* es uno de los primeros productos televisivos de éxito que refleja la II Guerra Mundial. Éxito entre el público y éxito en su representación. Y es la base para muchas producciones posteriores, por lo que es un referente tanto en la pequeña como la gran pantalla.

Otro producto televisivo sobre las fuerzas armadas de esta fase es *Combat Sergeant* (ABC, 1956), que se sitúa en la Campaña de África, y en la que se incluyen secuencias bélicas, espionaje, e imágenes documentales, siendo un buen ejemplo de esta fase. Es una de las primeras series que intenta tener un carácter histórico. Así como la serie *Submarino* (*The Silent Service*. NBC, 1957) que reconstruye hechos bélicos realizados por diferentes submarinos durante la II Guerra Mundial y la guerra de Corea.

*The Gallant Men* (ABC, 1962) es una serie con clara intención de homenaje a los hombres que lucharon en la Campaña de Italia. Se basa en la historia de una compañía, y cómo sus hazañas son retratadas por un periodista de guerra, siendo muy parecida al film *También somos seres humanos*. Además aparecen series derivadas de películas de éxito, como *Almas en la hoguera* (*12 O'Clock High*. ABC, 1964-1967), que presenta a los hombres de la 8ª Fuerza Aérea.

Fue tal la fijación por los temas anteriores que se estrenó *Convoy* (National Broadcasting Company (NBC), 1965), basada en los barcos de transporte y barcos de escolta durante la batalla del Atlántico. Este tema, que sólo tuvo cierto éxito en la fase de cine propagandístico durante la II Guerra Mundial, es claramente sintomático sobre cómo la televisión buscó temas antiguos del cine.

La **comedia** fue el otro gran baluarte de la II Guerra Mundial en la pequeña pantalla durante estos años. Son ejemplos producciones de éxito como *Los héroes de Hogan* (*Hogan's Heroes*. Columbian Broadcasting System (CBS), 1965-1971), que se basa en un grupo de *POW* en un campo de prisioneros alemán, y *Barco a la vista* (*McHale's Navy*. ABC, 1962-1966).



Ilustración 8. La comedia envuelve la II Guerra Mundial en *Barco a la vista*.

Posiblemente *Barco a la vista* fue la *sitcom* más exitosa de esta época. Este programa televisivo estadounidense se mantuvo cuatro temporadas en antena. Tuvo un *spin off* llamado *Broadside* (ABC, 1964-1965), y que se basaba en las enfermeras militares que participaron en la serie. Además, se produjeron dos películas, *McHale's Navy* (Edward Montage, 1964) y *McHale Navy's Joins in the Air Force* (Edward Montage, 1965), y un *remake*, *La armada de McHale* (*McHale's Navy*. Brian Spycer, 1997). Incluso lo que se podría denominar su episodio piloto fue emitido en la serie *Alcoa Premier* (ABC, 1962), titulado *Seven Against the Sea*. Este capítulo fue realizado como un drama, pero con los mismos personajes principales.

La serie, que dio un giro hacia la comedia después del piloto, está basada en un díscolo grupo de marineros al cargo de una patrullera en el frente del Pacífico en 1943, cuyo comandante es el teniente Quinton McHale (Ernest Borgnine), un hombre que intenta siempre sacar beneficio propio de todas las misiones que le impone el capitán Wallace Binghamton (Joe Flynn).

A lo largo de sus 138 episodios, la temática es muy variada. Aborda las relaciones con la población civil, con el enemigo, o con las mujeres en la guerra. Esta comedia casi siempre se centra en los intentos de obtener beneficios en las misiones a través de las mujeres, los indígenas de las islas, o el alcohol, pero siempre al final del episodio cumplen con su deber de forma exitosa.

Los personajes suelen ser muy tópicos. Desde los torpes alférez Charles Parker (Tim Conway) y teniente Elroy Carpenter (Bob Hastings), pasando por el bonachón operador de radio Willy Moss (John Wright), hasta el marinero buscavidas Lester Gruber (Carl

Ballantine). Pero el personaje más extraño, y el que más destaca posiblemente para un historiador, es el prisionero de guerra Fuji Kobiaji (Yoshio Yoda), un marinero japonés que deserta y se hace amigo de los protagonistas, convirtiéndose en su cocinero y sirviente.

No cabe duda de la ácida crítica que supuso esta serie para las fuerzas armadas estadounidenses. Aunque, eso sí, siguiendo los patrones de otras series como *The Phil Silvers Show* (CBS, 1955-1959)<sup>94</sup>, que retrata de forma burlesca al ejército, o *Gomer Pyle: USMC* (CBS, 1964-1969), que ironiza sobre el Cuerpo de Marines, aunque ninguna está inspirada en la II Guerra Mundial. De manera clara, estas miniseries se inscribieron en el marco de la ‘crítica bélica’ que desde 1956 se imponía en la filmografía.

Más comedias de esta época son *Mister Roberts* (NBC, 1965-1966), otra serie basada en una película cinematográfica, esta vez centrada en *Escala en Hawái*, y *The Wackiest Ship in the Army* (NBC, 1965-1966), una comedia que trata el tema de un viejo barco y la relación entre los dos oficiales a su cargo.

Las producciones televisivas centradas en otros temas también tuvieron su importancia. El **espionaje** fue representado a través de series como *Casablanca* (American Broadcasting Company (ABC), 1955), que fue una de las primeras producciones sobre la II Guerra Mundial para la pequeña pantalla. Apareció debido al interés de los grandes estudios cinematográficos, en este caso la Warner, por desembarcar en el mundo de la televisión. Este *remake* intentó

---

<sup>94</sup> Más conocida popularmente como Sargento Bilko y que tendría una versión en 1996 protagonizada por Steve Martin.

vincular la serie con la película de 1942, apareciendo actores relacionados con el film original<sup>95</sup>.

*O.S.S.* (ABC, 1957-1958) es una serie que trata también el espionaje. Esta vez centrada en el servicio de inteligencia estadounidense, en especial el de un espía en la Francia ocupada perteneciente a la Oficina de Servicios Estratégicos. Otro producto televisivo destacado en esta época es la serie británica *Spy-catcher* (British Broadcasting Corporation (BBC), 1959-1961), centrada en la figura del histórico Oreste Pinto, el mejor cazador de espías alemanes infiltrados en Reino Unido, y que escribió dos libros sobre sus experiencias, en la que se basa esta serie. Por último, se estrena el programa *Moonstrike* (BBC, 1963). Con un nuevo formato, esta serie realiza episodios únicos con temas relacionados con el espionaje en todas sus facetas, tanto en el frente doméstico como en la zona ocupada.

En cuanto a **otros temas** destacables, merece la pena mencionar la miniserie *Escape* (BBC, 1957), que recoge el tema de las evasiones de los *Prisoner of War* (*POW*). Y la serie *Court Martial* (ABC, 1965-1966), que se centra en la persecución de los crímenes de guerra en Europa y cómo estos son juzgados. Esta serie está dentro del grupo de producciones televisivas estadounidenses relacionadas con la abogacía en estos años<sup>96</sup>.

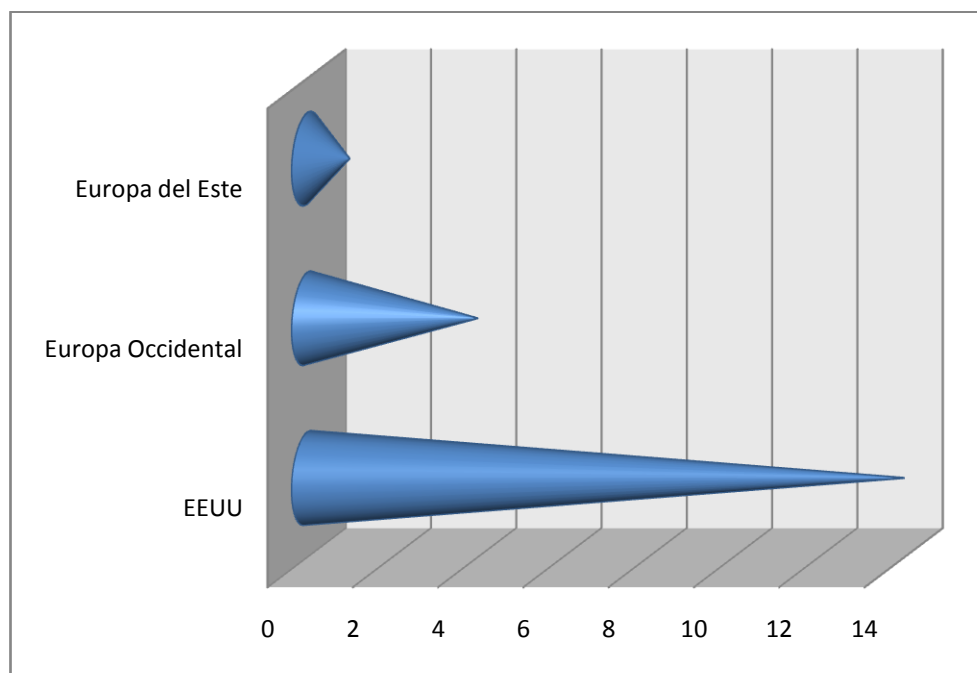
La nacionalidad de las producciones, como es lógico, en su mayoría pertenece a los EEUU y a Europa, aunque es el país americano el que más programas realizó.

---

<sup>95</sup> Tv.com. *Casablanca* (1955). [en línea]. <http://www.tv.com/shows/casablanca-1955/> [consulta: 17 de noviembre de 2014].

<sup>96</sup> Debido a la publicación del libro de Allan Dulles sobre la CIA y a las críticas hacia la Comisión Warren, la sociedad estadounidense empezó a desconfiar de la ley y sus representantes. Series como *Perry Mason* ayudaron a que esa confianza en el sistema judicial volviera.

**GRÁFICA 3: DISTRIBUCIÓN DE LAS PRODUCCIONES POR ZONAS (1955-1965)**



**Fuente: Elaboración propia.**

Sobre las producciones televisivas de otros países, es importante señalar la germana *So weit die FüÙe tragen* [Hasta donde los pies me lleven] (Fritz Umgelter, 1959), que tendrá un *remake* para la gran pantalla en 2001. Esta serie trata sobre la vuelta a Alemania de un prisionero de guerra que es enviado a un campo de prisioneros en Siberia, y que caminará hasta llegar a Irán. No cabe duda de su pertenencia al proceso ‘desnazificador’ tan en boga en esta época en el cine. En Polonia se emite *Podziemny front* [La llama] (Telewizja Polska (TVP), 1965), una miniserie que se centra en la resistencia polaca.

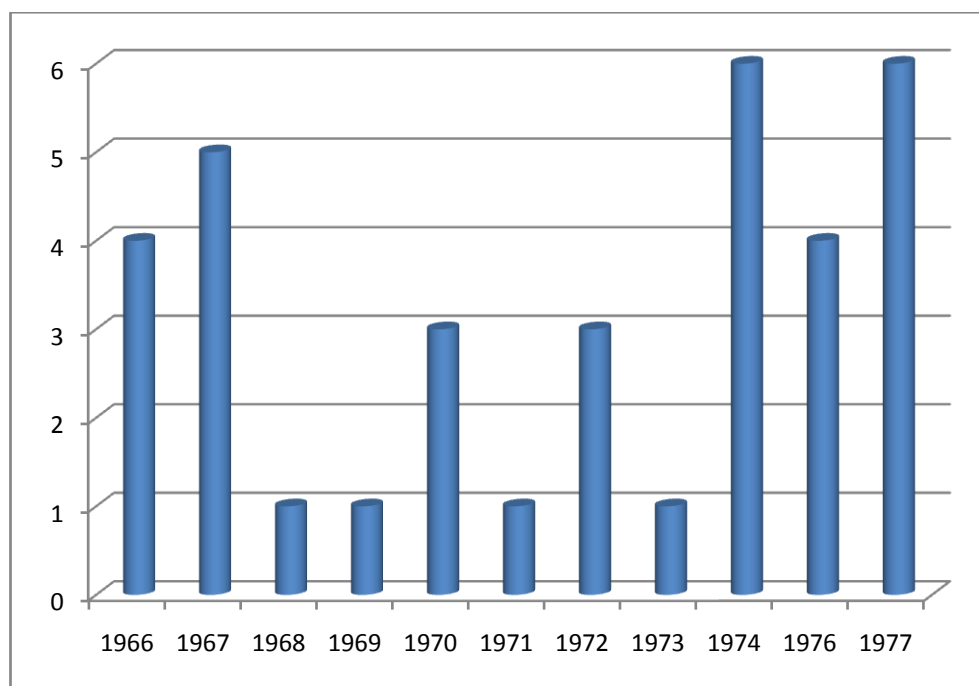
De esta manera, los primeros productos televisivos sobre la II Guerra Mundial emanaban directamente o bien del cine, o bien de otros géneros televisivos de éxito, y seguían las tendencias de la

gran pantalla, como la ‘crítica bélica’ o la ‘desnazificación’. Por lo tanto se trata de una televisión que en su nacimiento no presentaba una independencia del mundo cinematográfico.

### 3.3. DE LA HERMANDAD A LA REBELDÍA ENTRE CINE Y TELEVISIÓN. 1966-1977.

Una vez que la televisión ya hubo asentado su posición dentro de los hogares del mundo desarrollado, los productos televisivos de la II Guerra Mundial continuaron mirando hacia el cine. El número de producciones fue en aumento, aunque en esta fase no hubo una ascensión continuada, sino que presentó altibajos para acabar creciendo al final de la etapa.

**GRÁFICA 4: NÚMERO DE PRODUCCIONES POR AÑO (1966-1977)**

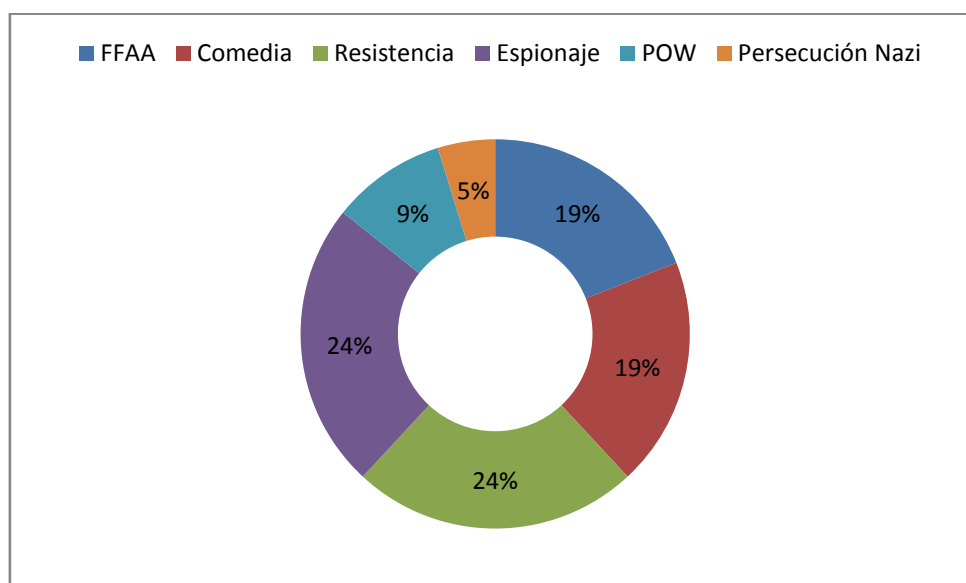


Fuente: Elaboración propia.



El cine cambió sus temas hacia los grupos especiales y la reconstrucción histórica. Y el personaje principal de esta época pasó a ser el antihéroe, sin duda debido a todas las revueltas sociales de fines de los sesenta y la guerra de Vietnam. Esta fase muestra claramente que la televisión estaba viviendo un cambio. Nuevos temas comenzaron a aparecer, algunos siguiendo la estela del cine, y otros como resultado de las características intrínsecas y el potencial de la televisión, como las sagas familiares. Pero no fue un cambio brusco, sino que se presentó de manera pausada.

**GRÁFICA 5: PORCENTAJE DE TEMAS ANTIGUOS (1966-1977)**



**Fuente: Elaboración propia.**

Los temas de la fase anterior como las fuerzas armadas, la comedia, o el espionaje continuaron vigentes con la elaboración de nuevas emisiones. Fueron los que más producciones tuvieron, y continuaron más o menos en los mismos porcentajes en cuanto al número de programas sobre el total, a excepción del tema de la resistencia, que

aumentó considerablemente, mientras que la ‘desnazificación’ como tema desapareció, para integrarse en casi todas las realizaciones. Exactamente igual a como ocurrió en el cine.

No cabe duda de que estos temas antiguos fueron los más producidos por las influencias de la Guerra Fría. También fue por ello por lo que se explica el aumento de producciones sobre la resistencia, ya que ante la posible influencia comunista o capitalista, se apeló al nacionalismo.

Sobre las producciones con argumentos antiguos, y más concretamente en referencia al tema del **espionaje**, una emisión destaca sobre las demás. *Semnadtsat mgnoveniy vesny* [Diecisiete momentos de primavera] (Tatyana Lioznova, 1973) es una producción soviética que trata de un espía ruso que trabaja en la *SD*, la policía de seguridad de la *SS*, y de cómo frustra los intentos de acordar una paz entre Heinrich Himmler y Allan Dulles en los últimos momentos de la guerra.

Esta miniserie de doce episodios de duración es una de las primeras en las que a través de un personaje ficticio, el espía soviético Maxim Isaev (Vyacheslav Tikhonov), también conocido como el coronel Stirlitz, se presenta a distintos personajes históricos, como los alemanes Himmler (Nikolai Prokopovich), Göring (Wilhelm Burmeier), Kaltenbrunner (Mikhail Zharkovsky), el soviético Stalin (Andro Kobaladze), o el norteamericano Allan Dulles (Vyacheslav Shalevich). El personaje histórico más importante es el general Müller (Leonid Bronevoy), jefe de la Gestapo. Junto a Stirlitz son, sin duda, la representación de la lucha entre el bien y el mal, y son quienes llevan el peso de la miniserie.



**Ilustración 9. Fotograma de *Semnadtsat mgnoveniy vesny*. Personajes reales y ficticios se fusionan en la miniserie soviética.**

Pero además *Semnadtsat mgnoveniy vesny* es una de las primeras producciones que intenta representar la II Guerra Mundial con un carácter histórico. Reconstruye el pasado a través de imágenes de archivo sobre las biografías de los gerifaltes nazis, que se intercalan en las imágenes como si fueran documentos oficiales, gracias a un excelente montaje. Ello produce una sensación de enorme realidad histórica en toda la miniserie.

Además la producción se ve influida por las tendencias del momento. El proceso de ‘desnazificación’ es claramente representado, con personajes alemanes que luchan contra el nazismo. También trata otros temas importantes como las mujeres en la guerra, la persecución judía, e incluso las armas nucleares. Pero sobre todo muestra la Guerra Fría, y los intentos por exponer como la URSS es un pueblo amigo de los alemanes.

Así, esta miniserie es novedosa tanto por su forma de representar la II Guerra Mundial, intentando darle un carácter histórico, pero también por cómo lo hace, mezclando personajes ficticios y reales.

El espionaje presentó otras producciones como *Blue Light* (ABC, 1966) que trata de un periodista que renuncia a su ciudadanía estadounidense para formar parte del mundo nazi, aunque realmente trabaja como espía para su país. La televisión polaca también emitió una serie sobre el espionaje, titulada *Stawka większa niż życie* [Más valioso que la propia vida] (TVP, 1967-1968). Y el mundo anglosajón produjo dos miniseries, la primera es *The White Rabbit* (BBC, 1967) que trata la figura del famoso miembro del *SOE* británico Yeo-Thomas. La segunda se titula *El acuerdo Rhinemann* (*The Rhinemann Exchange*. NBC, 1977), una historia de un espía norteamericano y las armas nucleares alemanas.

Las **fuerzas armadas** es otro tema importante, pero con menos fuerza. Series como la polaca *Czterej Pancerni i Pies* [Cuatro tanquistas y un perro] (TVP, 1966-1970) o la fina *Yhdeksän miehen saappaat* [Las botas de nueve hombres] (Ralf Langbacka, Veli-Matti Saikkonen, 1969) muestran el tema de los soldados que lucharon en la guerra, bien en la infantería, bien en la caballería acorazada, y fueron un éxito en sus respectivos países. La aviación no se quedó atrás, con series como la americana *Baa Baa Black Sheep* (NBC, 1976-1978), que trata de un personaje real, el polémico aviador del Cuerpo de Marines Gregory Boyington y sus aventuras.

Es bastante interesante la miniserie *Once an Eagle* (NBC, 1976), que retrata las fuerzas armadas, sobre todo el ejército, desde el punto de vista de dos oficiales. El primero es el estereotipo del 'buen

oficial' y el segundo su opuesto. Y se plasman sus carreras desde la I Guerra Mundial hasta la Guerra de Vietnam.

La **comedia** también fue importante en esta fase. Series como la británica *Dad's Army* (BBC, 1968-1977), que se centra en unos ancianos metidos al servicio de defensa civil en la costa inglesa, o *It Ain't Half Hot Mum* (BBC, 1974-1981), del mismo país y que se basa en un grupo de inadaptados que hacen obras de teatro para las tropas inglesas en Birmania. En EEUU se estrena la comedia racial *Roll Out* (CBS, 1973-1974), basada en los soldados afroamericanos que conducían los camiones de intendencia en la II Guerra Mundial. Otra comedia, esta vez de un país no al uso como Irán, es *Daii jan Napoleon* [Mi tío Napoleón] (National Iranian Radio and Television (NIRT), 1976), y que trata de una familia iraní en los años cuarenta que vive muchas situaciones cómicas relacionadas con la guerra.

Otra serie británica es *Backs to the Land* (David Askey, John Davies, 1977-1978), que recupera en clave cómica a las mujeres voluntarias que fueron a trabajar al campo por la ausencia de hombres. Mientras, al otro lado del Atlántico se estrena *Operation Petticoat* (ABC, 1977-1979), de nuevo un *remake* de una película exitosa (*Operación Pacífico*) llevado a la pequeña pantalla como serie. Estas dos producciones, centradas en las mujeres en la guerra, adelantan las tendencias que se seguirán en la siguiente fase.

La **resistencia** es un tema que crece en importancia en esta etapa. Títulos como la francesa *Le 16 à Kerbriant* [El 16 de Kerbriant] (Michel Wyn, 1972), las yugoslavas *Otpisani* [Caídos] (Radiotelevizija Beograd, 1974) y *Salas u malom ritu* [La granja de Mali Rit] (Branko Bauer, 1976), la holandesa *Oorlogswinter* [Guerra

de invierno] (Aart Startjes, 1974) que además tuvo un *remake* en 2008, la polaca *Trzecia granica* [El tercer límite] (TVP, 1975), y la británica *El ejército secreto* (*Secret Army*. BBC, 1977-1979), son buena muestra de la lucha contra la ocupación nazi en los distintos países.

Los *POW* es uno de los temas antiguos pero que tuvo mucho éxito en esta época en el cine, y la televisión recogió este éxito para hacer algunas producciones como *Manhunt* (ITV, 1970), que se basa en un piloto británico estrellado en la Francia ocupada y sus intentos de evadirse de los nazis. Pero sobre todo hay que subrayar *La fuga de Colditz* (*Colditz*. BBC, 1972-1974).

Con dos temporadas y 28 episodios esta serie británica recrea de la manera más veraz posible los sucesos ocurridos en el campo de prisioneros del castillo de Colditz<sup>97</sup>. Desde 1940 hasta el final de la guerra se recrean los sucesos más importantes vividos por los prisioneros británicos. Sus intentos de fuga y los mecanismos para dificultar la labor a los celadores alemanes, y las interioridades y sentimientos de los *POW* en el campo de prisioneros. No es solo por el deber intentar la evasión. La vuelta al hogar y a la familia es lo que centra los intentos.

Aunque esta serie no es la primera en llevar ante el espectador las vivencias de estos soldados presos en Colditz, sí es la más exhaustiva. Estaba basada en el libro de P. R. Reid (uno de los pocos oficiales que consiguió evadirse del famoso castillo) y en el primer film que plasmaron sus aventuras, titulado como su libro, *The Colditz Story* (Guy Hamilton, 1955).

---

<sup>97</sup> Debido a que muchos de los *POW* reales aún vivían cuando se rodó la serie, los nombres y situaciones de la series fueron retocados por los derechos de intimidad y honor.



**Ilustración 10.** Fotograma de la *Fuga de Colditz*. Su juego de mesa es más conocido que el resto de productos audiovisuales sobre el tema.

Pero esta serie consigue, además de ser un éxito en crítica y público, ser de las primeras en cultivar otras áreas. Así, P. R. Reid, en colaboración con Brian Degas, crean el juego de mesa *La fuga de Colditz* (Gibson Games, 1973), que en 1991 tiene su versión digital<sup>98</sup>. En ellos, los jugadores deben lograr evadirse de Colditz, poniéndose en la piel de aquellos hombres, salvando las distancias.

En cuanto a los temas de *La fuga de Colditz*, se ha de nombrar el claro 'proceso desnazificador' que envuelve la serie. Además, los episodios siguen una línea argumental superior, pero existen capítulos específicos a ciertos temas individuales, como al racismo, la locura, o las diferencias existentes entre los distintos países

---

<sup>98</sup> OldBoardGames.co.uk. [En línea]. <http://www.oldboardgames.co.uk/games/escape-from-colditz-parker.html>. [consulta: 17 de noviembre de 2014].

aliados. Este mismo arco argumental es seguido por *Hermanos de sangre*.

Los personajes se dividen en dos bandos claramente, los británicos y los alemanes. Los primeros son bastante planos, cumpliendo con su deber y siendo ejemplo para el resto, como el coronel John Preston (Jack Hedley) o el capitán Pat Grant (Edward Hardwicke). Aunque también aparece el ‘personaje rectificador’ en la figura del teniente Simon Carter (David McCallum), que comienza como un oficial rebelde que sólo piensa en sí mismo para acabar comandando a los hombres que quieren fugarse.

Un personaje interesante es el oficial americano Phil Carrington (Robert Wagner), que si bien tiene las mismas cualidades que sus compañeros británicos, su forma de ser es más “americana”, siendo en ocasiones individualista o vehemente. Sin duda carece de la famosa flema británica.

En cuanto a los alemanes, sus personajes están delineados por una ‘desnazificación’ profunda. Desde el caballeroso coronel comandante (Bernard Hepton), hasta el duro e inflexible capitán Franz Ulmann (Hans Meyer), todos tienen la capacidad de ser hombres que cumplen con su deber, pero que no están influidos por el nazismo. Todos a excepción del mayor Horst Mohn (Anthony Valentine), un auténtico nazi que al final de la guerra huye de manera vergonzosa.

Es por tanto *La fuga de Colditz* una serie novedosa, en cuanto a su dimensión más allá de lo televisivo y en cuanto a su estructura argumentativa, y por sus intentos de reconstrucción de la II Guerra Mundial a pesar de los cambios con los personajes originales.

Por último, en cuanto a los temas antiguos, es necesario mencionar como un contenido casi desaparecido durante años como es la

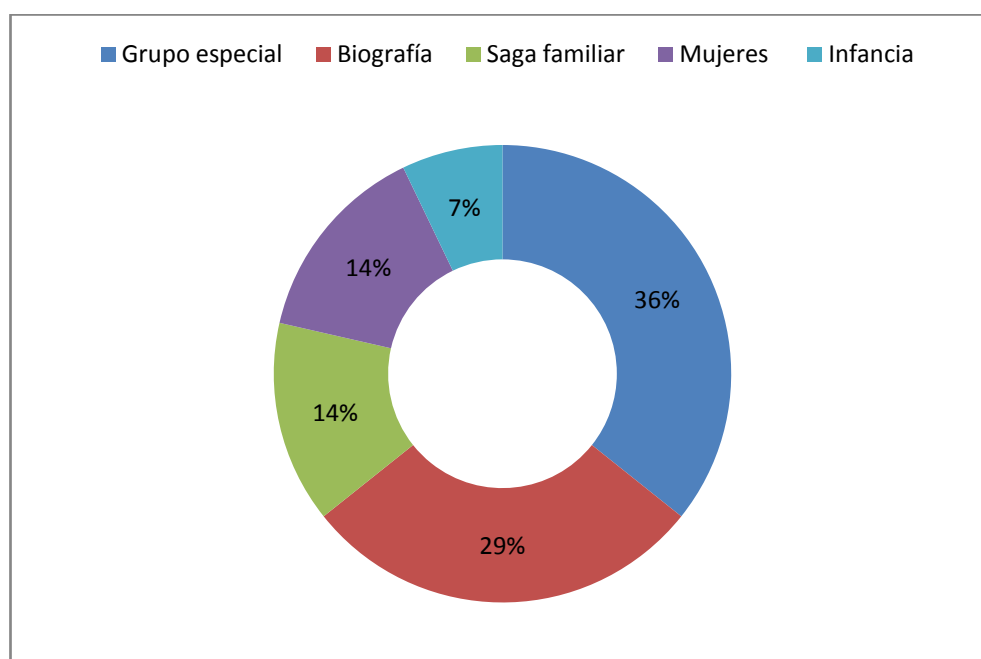


persecución del **nazismo** tras la guerra, vuelve en este momento con la miniserie *QB VII* (Tom Gries, 1974).

Pero las producciones televisivas no solo se centraron en temas pasados. Argumentos noveles vieron la luz en la pequeña pantalla en estos años, muchos integrados en las novedosas corrientes cinematográficas del momento. Aunque fueron menos producciones, no es una diferencia enorme la que hay entre temas nuevos y antiguos (un sesenta frente a un cuarenta por ciento). Pero sí es cierto que en su mayoría se emitieron en los años finales de esta etapa.

Los temas novedosos estaban basados o bien en las tendencias cinematográficas del momento, o bien en las ideas originales de la televisión, con sus propios formatos. La televisión comenzaba a tener conciencia de sí misma.

**GRÁFICA 6: PORCENTAJE DE TEMAS NUEVOS (1966-1977)**



**Fuente: Elaboración propia.**

Las temáticas como los **grupos especiales** aparecen a través de series como *Jericho* (CBS, 1966-1967), serie bastante hermanada con el espionaje pero centrada en tres hombres que con sus características propias (uno experto en demoliciones, otro experto en armas cortas, y el tercero, el comandante experto en guerra psicológica) realizan sabotajes en territorio enemigo.

*Comando en el desierto* (*The Rat Patrol*, ABC, 1966-1968) es otro producto sobre cuatro hombres pertenecientes a un grupo de comandos que luchan contra el *Afrika Korps*, mientras que *Garrison's Gorillas* (ABC, 1967-1968) es una serie que recuerda claramente a la película *Doce del patíbulo*.

Otros países también se interesaron por los grupos especiales, como la australiana *Spyforce* (Nine Network Australia (TCN-9), 1971-1972), que se basa en un grupo de reconocimiento que acomete sus misiones más allá de las líneas niponas. También la televisión británica se fijó en el tema, con *The Pathfinders* (ITV, 1972), que desarrolla el tema de los grupos especiales de paracaidistas.

Otro de los temas exitosos en la gran pantalla de esta época fueron las **biografías**. La televisión recogió ese interés y produjo algunas series como *El otro Kennedy* (*Young Joe, the Forgotten Kennedy*, Richard T. Heffron, 1977), centrada en la vida del hermano mayor del presidente Kennedy.

Dos producciones sobre uno de los jefes nazis más sanguinarios, y de los que más veces ha sido llevado a la gran y pequeña pantalla, son las alemanas *Heydrich in Prag* (Rolf Hädrich, 1967) y *Reinhard Heydrich – Manager des Terrors* (Heinz Schirk, 1977). Por último, otra producción importante sobre otro de los personajes que más

veces ha sido llevado ante los espectadores es *The Diary of Anne Frank* (Alex Segal, 1967).

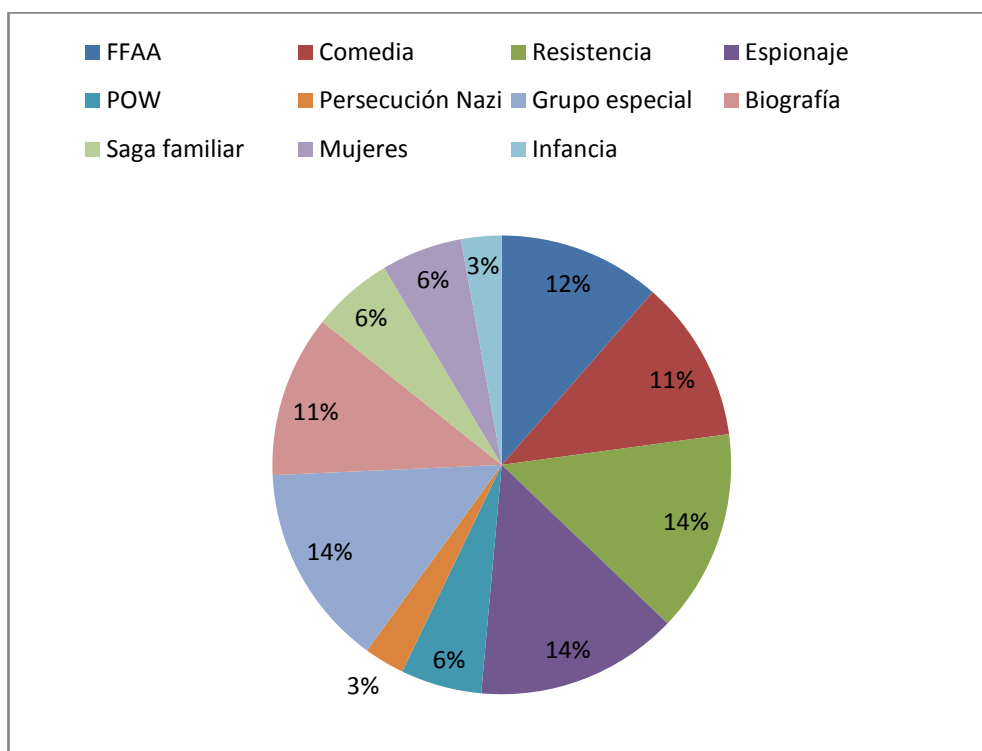
En los últimos años de esta fase la televisión produjo series con un tema único y exclusivo de la pequeña pantalla, las sagas familiares. Así, series como la británica *A Family at War* (ITV, 1970-1972) o la australiana *The Sullivans* (TCN-9, 1976-1983) son un buen ejemplo de un tipo de producto televisivo que tendrá gran éxito en la fase siguiente.

La televisión va a tratar otros temas levemente en esta fase, pero que tendrán mucho éxito en la siguiente. Algunos habían desaparecido durante años y otros son una novedad. Tramas como las **mujeres en la guerra** en el telefilme soviético *A zori zdes tikhie* [Los amaneceres son tranquilos aquí] (Ivan Rassomakhin, 1970), que dos años más tarde fue realizado en formato cinematográfico, llegando a estar nominada al premio de la Academia. Incluso tuvo un *remake* en 2005 dirigido por Mao Veynin. También se emite la miniserie finesa *Solveigin laulu* [La canción de Solbeig] (Reima Kekäläinen, 1974) sobre el mismo tema.

La **infancia** es un contenido novel tratado profundamente en la fase siguiente, pero ya tiene sus primeras producciones a mediados de los años setenta con series como la británica *Carrie's war* (Paul Stone, 1974), que también tuvo un *remake* en 2004.

De esta forma, los temas televisivos sobre la II Guerra Mundial son parejos en cuanto a cantidad, aunque no así en calidad o éxito. Los temas antiguos continúan siendo los que más producciones consiguen, aunque los derivados del cine les igualan. En cambio, los formatos propios de la televisión aun son muy escasos.

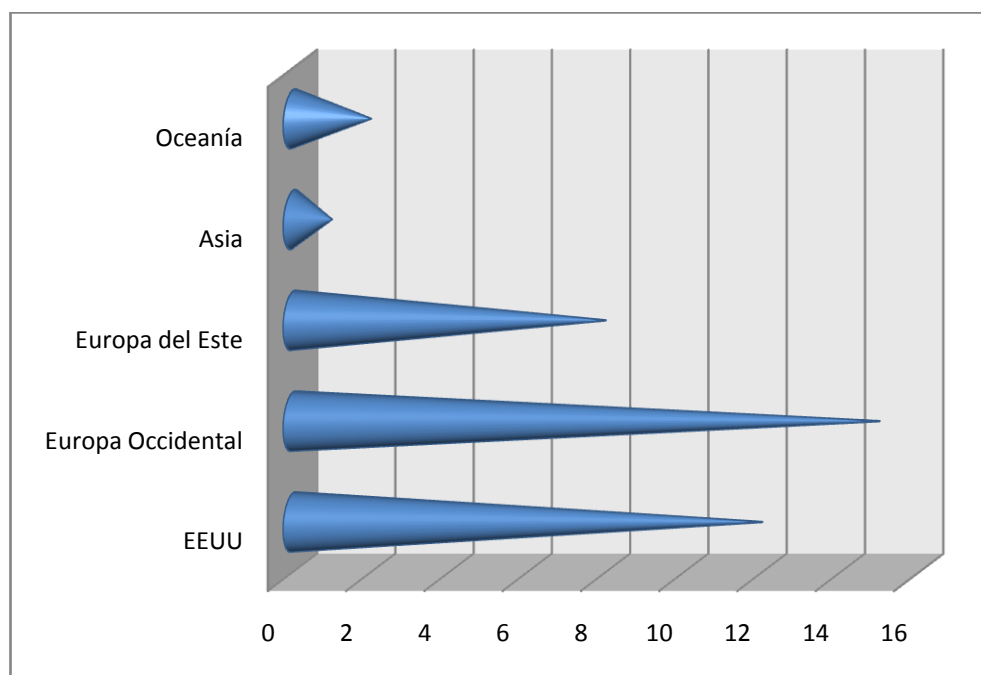
GRÁFICA 7: PORCENTAJE DE TEMAS TOTALES (1966-1977)



Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a los países, la anterior supremacía estadounidense ha sido transformada en un liderazgo europeo. El conflicto ideológico de la Guerra Fría marca la pauta de la mayoría de las producciones en el viejo continente, mientras que en EEUU la televisión se mueve entre la ideología y el espectáculo.

**GRÁFICA 8: DISTRIBUCIÓN DE PRODUCCIONES POR ZONAS (1966-1977)**



**Fuente: Elaboración propia.**

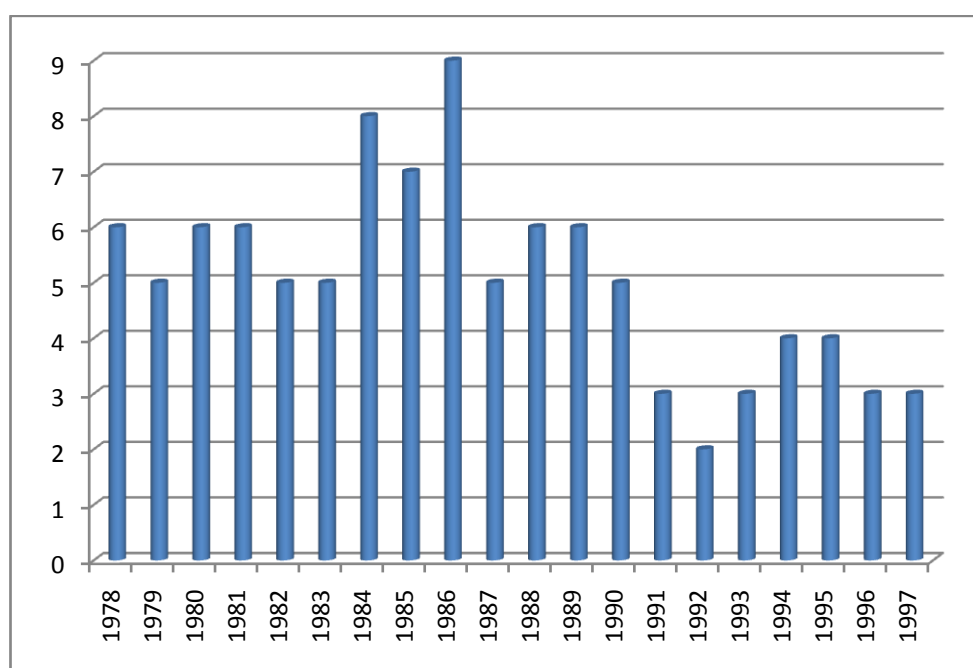
De esta forma, la pequeña pantalla comienza la andadura en una nueva fase de rebeldía, en la que se separa del mundo cinematográfico y comienza a producir sus propios temas y grandes superproducciones. Es la segunda época dorada de la televisión.

### *3.4. LA TELEVISIÓN EN BUSCA DEL PROPIO CAMINO. 1978-1997.*

Esta nueva etapa de la televisión es muy conocida por la calidad y la cantidad de producciones en general y sobre la II Guerra Mundial en particular. Nuevos temas son llevados a los hogares, mientras el mundo del cine hace caso omiso a estas emisiones televisivas y al conflicto bélico. La separación entre cine y televisión se hace prácticamente incuestionable.

El número de producciones sobre el conflicto en esta etapa aumenta considerablemente, sobre todo en la década de los años ochenta, para luego descender durante los noventa. Esta bajada ocurre por igual en el cine. El final de la Guerra Fría y las posibilidades de vivir en un mundo en paz provocan la falta de interés por los grandes conflictos armados.

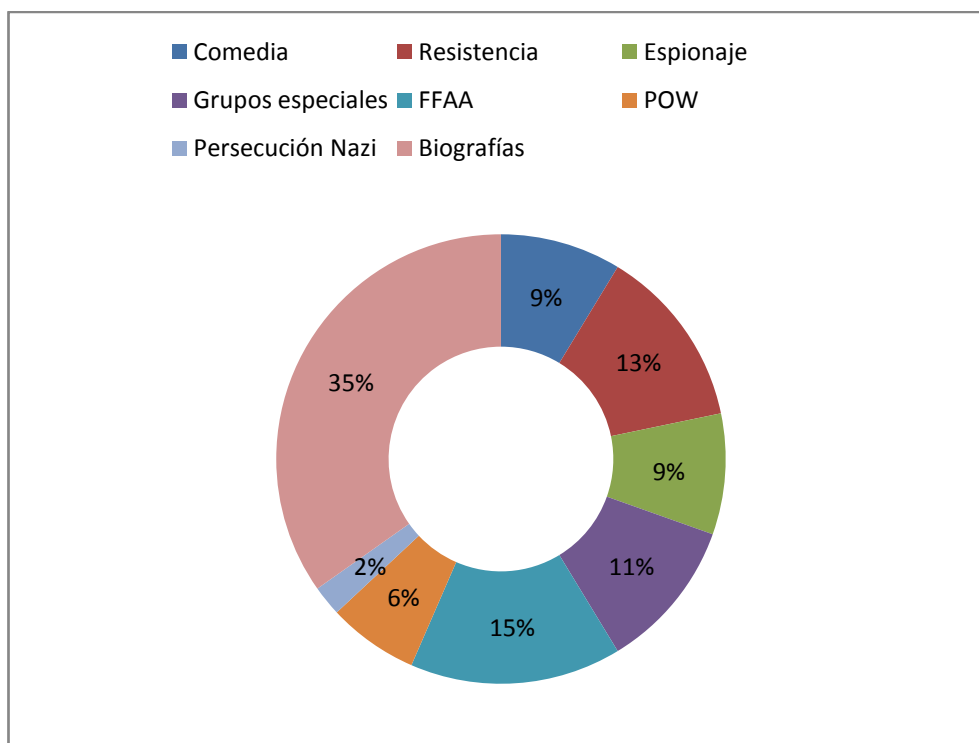
**GRÁFICA 9: NÚMERO DE PRODUCCIONES POR AÑO (1978-1997)**



**Fuente: Elaboración propia.**

Los temas antiguos siguen siendo emitidos en muchas producciones, y lo hacen prácticamente al cincuenta por ciento con el número de realizaciones de nuevos temas. Entre los clásicos, destaca el enorme crecimiento de la biografía. Además, las fuerzas armadas y la resistencia siguen siendo temas destacados, así como el espionaje y los grupos especiales. No cabe duda que los últimos coletazos de la Guerra Fría se perciben en esta etapa.

**GRÁFICA 10: PORCENTAJE DE TEMAS ANTIGUOS (1978-1997)**



**Fuente:** Elaboración propia.

Las **biografías** ocupan un lugar muy importante en estos años. Esto se debe a que muchos de los protagonistas que vivieron la II Guerra Mundial comienzan a desaparecer por causas naturales, y otra razón es que ahora existe una perspectiva histórica por conocer las vidas de los protagonistas del conflicto, ya que han pasado varias décadas desde su final.

Sin duda, una de las producciones televisivas más importantes es *Mussolini y yo* (*Mussolini: The Decline and Fall of Il Duce*. Alberto Negrin, 1985). Esta coproducción de Suiza, Francia, Italia, Alemania Occidental y EEUU se centra en la vida del conde Galeazzo Ciano y su relación con su suegro, Benito Mussolini, en la Italia fascista de 1930 hasta el final de la guerra en 1945.



**Ilustración 11. Fotograma de *Mussolini y yo*. Las biografías toman mucha fuerza en esta fase.**

A lo largo de esos quince años, y aunque los primeros años de felicidad del fascismo son expuestos de manera rápida, se intenta realizar una reconstrucción del pasado bastante fiel a los sucesos acaecidos. Pero sobre todo lo que se consigue, al ser una miniserie, es una profundidad en acontecimientos y personajes difícil de lograr con el metraje de una película.

Así, Benito Mussolini (Bob Hoskins) es mostrado, hasta cierto punto, como un desequilibrado, incapaz de gobernar el país en guerra, al que no le importa nadie más que su amante Claretta Petacci (Barbara de Rossi) y él mismo. Vive obsesionado con una posible traición o conspiración. Es por esto que sus familiares, en especial su hija Edda Mussolini (Susan Sarandon), y el marido de esta, el conde Ciano (Anthony Hopkins), son continuamente vigilados.



Momentos de importancia histórica son representados de manera muy interesante, como la relación entre Mussolini y Hitler (Kurt Raab), la campaña de Italia, la conspiración para derrocar a *il duce*, o el rescate que le devuelve al poder.

Aunque todo ello es visto no desde el punto de vista de Mussolini, sino del conde Ciano, gracias al diario que este dejó y que su mujer consiguió salvar. Este diario es la base para que la miniserie tenga un carácter histórico, que junto a imágenes documentales entrelazadas con algunas escenas, y una introducción narrativa, hacen que el espectador se sumerja en esta representación de la II Guerra Mundial.

Otras producciones biográficas de esta etapa son *Ike* (Boris Sagal, Melville Shavelson, 1979) sobre el general en jefe aliado. *Oppenheimer* (Barry Davis, 1980) que plasma la vida del físico inventor de la bomba atómica. *Winston Churchill: the Wilderness Years* (Public Broadcasting Service (PBS), 1981) sobre el político británico. *Inside the Third Reich* (ABC, 1982), que lleva ante el espectador la vida de una de las figuras más polémicas del nazismo como es Albert Speer. *La historia secreta de Mussolini (Mussolini: The Untold Story*. NBC, 1985) sobre el dictador italiano. *Los últimos días de Patton (The Last Days of Patton*. Delbert Mann, 1986) que es una secuela del gran film de 1970 y de nuevo con George C. Scott como protagonista. *Bomber Harris* (Michael Darlow, 1989) también trata de un general, esta vez el comandante británico de bombardeos sobre Europa. *Stalin* (Ivan Passer, 1992) sobre el dictador georgiano y *Truman* (Frank Pierson, 1995) sobre el presidente que relevó a Roosevelt muestran la vida de estos líderes. Todas ellas dan una idea de la importancia que tiene para la televisión de esta fase las biografías de los grandes personajes.

Pero no sólo aparecen producciones sobre estas figuras históricas. También se llevan a la pequeña pantalla las vidas de personajes anónimos o parcialmente conocidos durante la guerra. Así cabe destacar producciones como *A la caza de Eichmann* (*The House on Garibaldi Street*. Peter Collinson, 1979), y *La caza de Eichmann* (*The Man Who Captured Eichmann*. William A. Graham, 1996) sobre el ejecutor de la Solución Final. El telefilme *Enola Gay: The Men, the Mission, the Atomic Bomb* (David Lowel Rich, 1980) representa las dificultades que sufrieron los hombres del famoso bombardero con una mirada especial a su comandante Paul Tibbets.

*Escarlata y negro* (*The Scarlet and the Black*. Jerry London, 1983), es un telefilme que trata la figura del religioso irlandés Hugh O'Flaherty, mientras que *Reportero de guerra* (*Fragments of War: The Story of Damien Parer*. John Duigan, 1988), es otro telefilme que recoge la figura del fotógrafo Damien Parer. Y la miniserie *Años de pesadilla* (*The Nightmare Years*. Anthony Page, 1989) presenta la vida del periodista americano William Shirer.

Otro tema es la **comedia**. Continúa apareciendo en distintas producciones televisivas, como *Goodtime Girls* (ABC, 1980), una comedia con cuatro mujeres como protagonistas que trabajan en Washington durante la guerra y que viven juntas en un pequeño apartamento, pero que solo se mantuvo una temporada. Mientras, *'Allo 'Allo!* (BBC, 1982-1992) es una serie que consiguió estar diez años en antena y que tuvo mucho éxito en varios países, con su argumento centrado en la resistencia francesa.

Por otro lado se produce *Heil Honey I'm in Home!* (British Satellite Broadcasting (BSB), 1990), que trata de las relaciones de Adolf

Hitler y Eva Brawn en 1938 con unos vecinos judíos. La controversia de la serie provocó que sólo se emitiera un capítulo.

Otra serie británica que solo vio un episodio es *Wich Way to the War* (Roy Gould, David Croft, 1994). Su trama se basa en las relaciones entre unos soldados británicos y australianos rodeados por enemigos en el desierto de África hasta que aparecen unas enfermeras italianas.

El tema de la **resistencia** también es importante. *Enemy at the Doors* (ITV, 1978-1980) se centra en la ocupación nazi de las islas británicas del Canal de la Mancha. Mientras en la República Democrática Alemana se emite *Archiv des Todes* [Archivos de la muerte] (Fernsehen der DDR (DDR-FS), 1980) que trata de un grupo de soldados que realizan una misión secreta pero que acaban luchando como partisanos. En cambio, la coproducción belga-holandesa *De Brug* [El puente] (Katholieke Radio Omroep (KRO), 1990) expone la defensa de un puente de reciente construcción ante los intentos de utilizarlo para la invasión por parte de las fuerzas nazis.

Las producciones estadounidenses sobre este tema son varias. *El hombre que vivió en el Ritz* (*The Man Who Lived at the Ritz*. Desmond Davis, 1991) trata de un historiador del arte americano que vive en París cuando Alemania invade Francia, y se adscribe a la resistencia para luchar contra el expolio nazi. En la misma línea se emite el telefilme *Los pequeños jinetes* (*The Little Riders*. Kevin Connor, 1996), que trata de la resistencia de un pueblo holandés ante los intentos de destrucción de obras de arte de un oficial alemán. Mientras, *Amor y guerra* (*The Garden of Redemption*. Thomas Michael Donnelly, 1997) toca el tema de la religión, con un

sacerdote que tiene que elegir entre su devoción o la lucha activa contra los nazis.

Otro tema, los **grupos especiales**, tan exitosos años atrás, ven un leve renacimiento televisivo, en especial la saga de los *Doce del patíbulo*. Así, se producen varios telefilmes como *Los Doce del patíbulo: La próxima misión* (*The Dirty Dozen: Next Mission*. Andrew V. McLaglen, 1985), *Doce del patíbulo: La misión mortal* (*Dirty Dozen. The Deadly Mission*. Lee H. Katzin, 1987), y *Doce del patíbulo 4: Misión fatal* (*The Dirty Dozen: The Fatal Mission*. Lee H. Katzin, 1987).

Además de estas, son emitidas la británica *Private Schulz* (Robert Chetwyn, 1981), que se centra en un grupo especial que ha de destruir la operación alemana para falsificar libras esterlinas y destruir la economía de Reino Unido. *O.S.S. Rescate en Noruega* (*Behind Enemy Lines*. Sheldon Larry, 1985), que trata del rescate a un científico por parte de un grupo especial en la Noruega ocupada, y *La noche del zorro* (*Night of the Fox*. Charles Jarrot, 1990), que se basa en la suplantación de Rommel durante una visita del general alemán a las islas del canal ocupadas, con el fin de asegurar la invasión del Día D.

El **espionaje** también tiene sus producciones. *Casablanca* (NBC, 1983) es una miniserie precuela de la película de 1943, desarrollándose en París cuando las tropas alemanas están cerca de tomar la ciudad. Otra producción de Reino Unido, la miniserie *El cuarto brazo* (*The Fourth Arm*. BBC, 1983), presenta a los espías británicos y cómo fue su contratación, entrenamiento, y su primera misión en zona ocupada, durante la II Guerra Mundial. La estadounidense *La clave está en Rebecca* (*The Key to Rebecca*.

David Hemmings, 1986) recrea la famosa operación alemana de espionaje para invadir Egipto. Y la polaca *Pogranica w ogniu* [La frontera caliente] (TVP, 1988-1991) se centra en dos amigos espías, uno alemán y otro polaco, durante los años de 1918 a 1939.

Por último, las **fuerzas armadas** están presentes en varias producciones televisivas. Uno de los films que más impactan es esta época fue *Escuadrón de combate 332* (*The Tuskegee Airmen*. Robert Markowits, 1995). Este telefilme estadounidense recrea la historia de algunos hombres pertenecientes a un escuadrón de pilotos afroamericanos que tienen que luchar tanto contra el enemigo como contra las dificultades presentadas por parte de sus compatriotas.



**Ilustración 12.** El racismo sufrido por los pilotos afroamericanos queda patente en *Escuadrón de combate 332*.

Además del tema de las fuerzas aéreas, este programa televisivo se centra en el racismo sufrido en las propias filas de los aliados durante la II Guerra Mundial. Para recrear la contienda se utilizan

textos introductorios, imágenes documentales tanto en blanco y negro como en color, y un texto final en el que se colocan fotografías con los auténticos pilotos que lucharon en la guerra.

Los personajes principales están bastante estereotipados. El más importante es el piloto Hannibal Lee (Laurence Fishburne), que encarna al 'buen oficial' que lucha contra las desigualdades y nunca se da por vencido. Su gran amigo Billy Roberts (Cuba Gooding Jr.) es su gran apoyo.

Además aparecen personajes relevantes históricos que apoyan esta política de integración, como Eleanor Roosevelt (Rosemary Murphy), o figuras afroamericanas importantes como el comandante Benjamin O. Davis (Andre Braugher).

Pero también surgen oficiales racistas que no quieren a los afroamericanos en el ejército, como el mayor Joy (Christopher McDonald), que llega incluso a provocar el suicidio de un piloto. En la esfera política también tienen enemigos, como el senador Conyers (John Lithgow), que intenta acabar por todos los medios con los pilotos afroamericanos. Aunque también aparece el personaje del oficial al que no le importa la raza, como al teniente Wesley (Tim Kelleher). E incluso aparece la figura del 'personaje rectificador', representado por el capitán Butler (Ned Vaughn), que en un principio no quiere tener relación con los pilotos afroamericanos, pero luego los defiende dándose cuenta de su error.

Es curiosa también la representación de la II Guerra Mundial. Es oscura, embarrada, triste y dura. No es un homenaje alegre o patriótico, sino un metraje que critica la situación actual de olvido de los pilotos que lucharon en el conflicto, y desde ese punto de vista, se presenta al espectador. Si es importante este film es porque

dio a conocer el esfuerzo de unos hombres que la sociedad americana desconocía, y es tal su importancia que hoy en día este film es utilizado en el sistema educativo estadounidense.

Otras producciones sobre las fuerzas armadas son la británica *Danger UXB* (PBS, 1979), que retrata a las unidades de desactivación de bombas durante el *blitz* en Londres. El mismo país presenta *Piece of Cake* (Ian Toynton, 1988), cuyo argumento se centra en los pilotos británicos durante los primeros días de la guerra. En cambio, la americana *Homefront* (ABC, 1991-1993) recrea el drama de los soldados que vuelven de ella. Una producción muy interesante es *A Foreign Field* (Charles Sturridge, 1993)<sup>99</sup>, en la que varios veteranos del Día D se reúnen cincuenta años después en Normandía por distintas razones.

Otro telefilme, *Das Boot 2: La última misión* (*Das letzte U-Boot*. Frank Beyer, 1993), intenta absorber el éxito del film de Wolfgang Petersen en España con la traducción del título, aunque no tenga nada que ver con este, a excepción de que la acción ocurre en un submarino alemán. Y *Sahara. La última misión* (*Sahara*. Brian Trenchard-Smith, 1995) es un telefilme que coloca a varios soldados de distintas armas militares y países para luchar juntos desesperadamente contra los alemanes, al estilo de *Batán*, pero esta vez en el caluroso desierto africano.

Los prisioneros de guerra, los *POW*, también son un tema importante. Así, *Cowra: la frontera* (*The Cowra Breakout*. Chris Noonan, Phillip Noyce, 1984) es una miniserie australiana que recrea la evasión masiva de mil presos japoneses del campo de prisioneros de guerra de Cowra. Mientras, la producción

---

<sup>99</sup> Dentro de la serie *Screen One*, concretamente el emitido el 10 de septiembre de 1993.

estadounidense *El décimo hombre* (*The Tenth Man*. Jack Gold, 1988) se centra en un rico prisionero, esta vez civil, que va a ser ejecutado pero que consigue cambiar su puesto en el cadalso con otro reo a cambio de todo lo que posee, y cómo al sobrevivir a la guerra esa cobardía le pasa factura. Las consecuencias de los actos durante la guerra que persiguen a sus protagonistas en tiempos de paz es algo típico en las producciones de esta época. *El incidente* (*The Incident*. Joseph Sargent, 1990) es un telefilme que trata del asesinato del médico de un pueblo americano por parte de un *POW* alemán escapado del campo de prisioneros cercano, y de la repulsa moral del abogado que debe defenderlo.

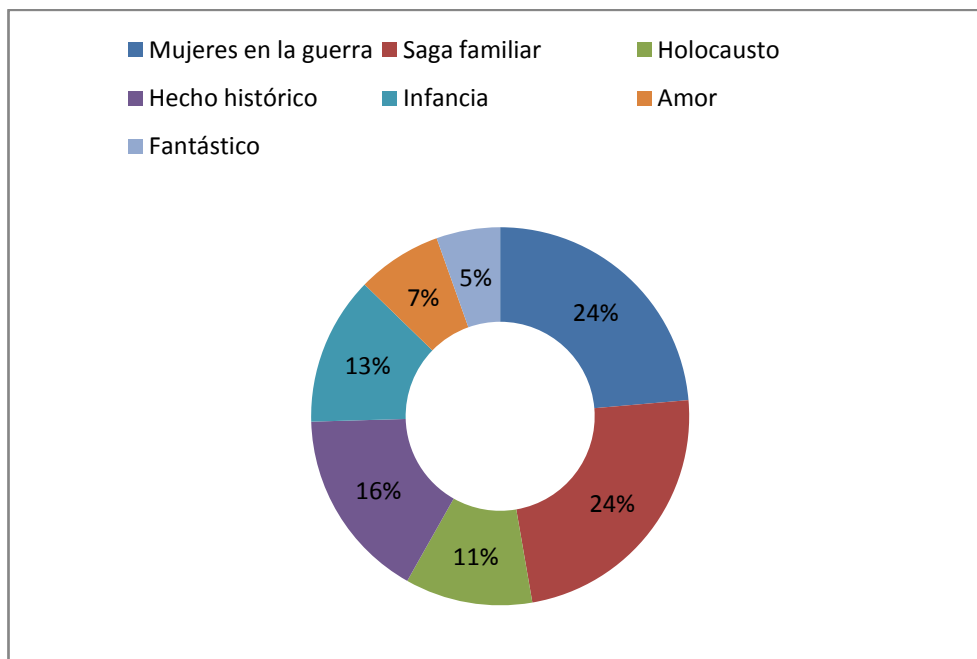
Finalmente, un último tema que cabe destacar es el de la **persecución nazi**, con la producción de la miniserie británica *Kessler* (Michael E. Briant, Tristan de Vere Cole, 1981), que es un *spin-off* de la serie *El ejército secreto*, donde el protagonista es el oficial de la Gestapo Kessler y sus intentos de huir al finalizar la guerra.

Estos temas clásicos o antiguos van a compartir las emisiones con nuevos temas y argumentos. Y en ocasiones ambos se van a mezclar. Un ejemplo sería el tema de la mujer en la guerra, que puede ser una biografía, o centrarse en el espionaje. Pero para la presente clasificación destaca más que la mujer sea la protagonista, que el argumento en sí de la producción.

También es necesario comentar que algunos temas novedosos de esta etapa ciertamente no lo son, pues ya aparecieron en fases anteriores, pero lo hicieron de una manera tan efímera, y ahora lo hacen tan rotundamente, que es lógico situarlos en esta fase como novedosos.



**GRÁFICA 11: PORCENTAJE DE TEMAS NUEVOS (1978-1997)**



**Fuente:** Elaboración propia.

Sin duda, los años ochenta, y por extensión los noventa, son unos años muy importantes para la mujer en la gran y pequeña pantalla. Pero fue en la televisión donde más se desarrolla este tema en relación con la II Guerra Mundial.

Una de las producciones biográficas sobre **mujeres en la guerra** más interesantes es la estadounidense *Música para sobrevivir (Playing for Time)*. Daniel Mann, Joseph Sargent, 1980).

Centrada en la figura de la virtuosa judía Fania Fenelon (Vanessa Redgrave) y de cómo consigue sobrevivir en el campo de Auschwitz gracias a la música desde 1939 a 1945. La trama se centra en un grupo de mujeres judías que componen una orquesta de música en el campo de concentración. A través de sus ojos el espectador puede ver cómo intentan relacionarse entre ellas para no morir, cómo son los monstruos de Auschwitz, sobre todo Joseph Mengele (Max

Wright), y cómo es su vida diaria y los intentos por sobrevivir. Es un film muy novedoso, pues mezcla dos temáticas casi vírgenes hasta la fecha, la mujer en la guerra, y el Holocausto.



**Ilustración 13.** El sufrimiento de la mujer en la guerra y el Holocausto en *Música para sobrevivir*.

Esta serie es una de las primeras producciones televisivas en reconstruir el pasado del Holocausto, sin personajes ficticiales, siempre con personajes reales, y teniendo a una mujer como protagonista. Es la representación del pasado más próxima a los acontecimientos ocurridos que se había emitido hasta la fecha.

Para ello se apoya en imágenes documentales, tanto al inicio como entre medias del metraje, con lo que consigue el buscado carácter histórico. La visión del Holocausto es tremendamente tétrica, triste, con una escenografía sucia y descuidada que se dirige directamente

al espectador. El sufrimiento de estas mujeres, y la locura de los vigilantes nazis provocan un surrealismo en algunas situaciones que reflejan lo extraordinario del momento.

Sobre la mujer en la guerra aparecen múltiples producciones y de lo más variadas, como *A Town Like Alice* (Network Seven, 1981), y *Tenko* (BBC, 1981-1984) que tratan el tema de la mujer como prisionera de guerra. Otra producción interesante es *Valor de mujer* (*Woman of Valor*. Buzz Kulik, 1986), que es un homenaje a las mujeres enfermeras que estuvieron en las Filipinas y Corregidor y que luego fueron encerradas en campos de prisioneros.

La década de los ochenta también es una década de experimentación. Así aparecen productos como *Jane* (Andrew Gosling, 1982-1984), una serie a caballo entre el cómic, la comedia, y el espionaje, con una mujer como protagonista.

Los tríos amorosos con una mujer como protagonista ven la luz con sendas series, una británica centrada en el frente doméstico, titulada *We'll Meet Again* (ITV, 1982) y otra francesa, con el colaboracionismo sentimental como fondo en *La sangre de otros* (*Le sang des autres*. Claude Chabrol, 1984). También se estrena la miniserie británica *La joya de la corona* (*The Jewel in the Crown*. ITV, 1984), que es un popurrí de tramas sobre unos personajes británicos que viven los primeros movimientos independentistas de la India al final de la II Guerra Mundial. Esta variedad en tramas y personajes es debido a que la serie plasma los acontecimientos de una colección de libros de Paul Scott, intentando hacer de la miniserie un resumen de lo más importante de las románticas novelas.

La mujer espía es un tema recurrente, como en *Röd Snö* [Nieve roja] (Bo Hermansson, 1985), que trata de una fémina que se ve envuelta en una trama de espionaje en una casa de huéspedes en Suecia. Otra producción británica, titulada *Wish Me Luck* (ITV, 1987-1990), se centra en aquellas que llevaron a cabo operaciones encubiertas en la Europa ocupada.

Las biografías sobre mujeres también son un tema importante, como *Jane Horney* (Stellan Olson, 1985), una miniserie sueco-danesa centrada en la vida de la espía sueca Jane Horney, que trabajaba para los alemanes en Dinamarca. Esta serie es una de las primeras en poner a la mujer con un papel protagonista pero también activo en la guerra, no siendo simplemente un papel pasivo, sufridor, o romántico. También se estrena la miniserie británico-americana *La guerra de Jenny* (*Jenny's War*. Steve Gethers, 1985), que reconstruye la historia real de una madre que decidió hacer una operación de rescate para salvar a su hijo piloto de la RAF de un campo de prisioneros en Alemania.

La británica *Bluebell* (BBC, 1986) es otra serie que pone a la mujer como protagonista. Se basa en la historia de Margaret Kelly, una coreógrafa que vivió en el París ocupado y que ocultó a su marido judío de la Gestapo. Otra biografía es *Contra el viento: la historia de Mary Lindell* (*One Against the Wind*. Larry Elikann, 1991), basada en una mujer francesa que fue líder de la resistencia.

Mientras, la miniserie *Pecados* (*Sins*. Douglas Hickox, 1986), muestra las consecuencias de la II Guerra Mundial a través de la vida de una mujer, aunque en este caso ficticia. Por ello, la producción no se centra tanto en la guerra, sino en cómo esta afecta el resto de la vida de quienes la padecieron.

Otro de los nuevos temas de esta etapa, que es uno de los argumentos televisivos por excelencia, y que ya ha sido nombrado en la fase anterior, es el de las **sagas familiares**, que en esta fase tiene mucho éxito. Estas sagas se definen como series o miniseries en las que se retratan varios años de un clan familiar.

Una de las sagas familiares más importantes es la miniserie *Vientos de guerra* (*The Winds of War*. Dan Curtis, 1983), que junto con su secuela *Recuerdos de guerra* (*War and Remembrance*. Dan Curtis, 1988), hace un recorrido por toda la II Guerra Mundial.

*Vientos de guerra* comienza en 1939 y termina en diciembre de 1941. Y recorre países como Polonia, EEUU, Italia, el III Reich, la Francia ocupada, Reino Unido, o la Unión Soviética. Además presenta personajes históricos como Franklin D. Roosevelt (Ralph Bellamy), Adolf Hitler (Günter Meisner), Herman Göring (Reinhard Kolldehoff), Winston Churchill (Howard Lang), y muchos generales y gerifaltes de la II Guerra Mundial.



**Ilustración 14.** Todo el conflicto a través de una saga familiar gracias a *Vientos de guerra* y *Recuerdos de guerra*.

Estos personajes son desarrollados gracias a una serie de roles ficticios, recogiendo el estilo de *Semnadtsat mgnoveniy vesny*. Así, los protagonistas son la familia Henry. El cabeza de familia es el capitán de marina Victor Henry (Robert Mitchum), que representa al 'gran oficial', y su mujer es Rhoda Henry (Polly Bergen) una ama de casa acomodada. Sus relaciones extramatrimoniales respectivas con la periodista inglesa Pamela Tudsbury (Victoria Tennant) y el ingeniero nuclear Palmer Kirby (Peter Graves) consiguen ampliar el espectro temático de la miniserie, presentando las investigaciones nucleares estadounidenses, la lucha británica, o el frente ruso.

Esto también ocurre con los hijos del matrimonio, en especial con Byron Henry (Jan-Michael Vincent), un estudiante que se enrola en la armada, en el grupo de submarinos, pero que se enamora y casa con una mujer estadounidense judía que vive en Italia, llamada Natalie Jastrow (Ali MacGraw). Gracias a esta relación se presenta la persecución judía y el Holocausto.

Otro personaje que cabe destacar, y gracias al cual se conocen los movimientos, intrigas, y planes alemanes es el del general Armin Von Room (Jeremy Kemp). Gracias a este ficticio general, el espectador conoce a los grandes nombres del III Reich y la *Wehrmacht*. Otros personajes importantes son Leslie Slote (David Dukes), que representa a la clase diplomática estadounidenses que conoce la situación real de lo que está ocurriendo en Europa, y se decide por ayudar a los perseguidos por los fascismos antes de entrar en guerra, o Berel Jastrow (Topol), un judío polaco que vive los terribles acontecimientos de Auschwitz.

Sin duda esta miniserie es una de las más completas, junto con su secuela, a la hora de reconstruir los momentos más importantes de la II Guerra Mundial, aunque siempre desde una visión aliada, con claros matices de la Guerra Fría. Destaca lo increíble o surrealista de la situación, de cómo la guerra avanza inexorable, y las repercusiones que tiene cada decisión tomada.

Otras sagas familiares que caben destacar son las alemanas *Jauche und Levkojen* [Estiércol y alelíos] (*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland* (ARD), 1978), que retrata a una familia desde el final de la I Guerra Mundial hasta el final de la II, y que tendrá una segunda parte argumentada ya después del conflicto emitida en 1980. *Heimat* es otra miniserie alemana que plasma la vida en una ciudad germana desde 1919 a 1982<sup>100</sup>. Una tercera producción es *El honor de la sangre* (*Väter und Söhne - Eine deutsche Tragödie*. GmbH, 1986), que recrea la vida de una familia alemana dueña de una fábrica química desde 1911 a 1947, y las repercusiones que este sector tiene durante la I y II Guerra Mundial.

Otros países también se acercaron a las sagas familiares. Un ejemplo es la danesa *Matador* (Danmarks Radio, 1978-1982), la australiana *Tanamera – Lion of Singapore* (John Power, Kevin Dobson, 1989), o la sueca *Tre Kärlekar* [Tres amores] (Lars Molin, 1989).

Mientras los países anglosajones realizaran varias sagas como el telefilme *Regreso de un soldado* (*I'll Be Home for Christmas*. Marvin J. Chomsky, 1988), que recrea a una familia que recupera a sus hijos en la navidad de 1944. El telefilme *And a Nightingale Sang*

---

<sup>100</sup> Posteriormente se hicieron más producciones de *Heimat* donde se llevan a la pantalla diferentes épocas de la historia de Alemania, desde el siglo XIX hasta la actualidad.

(Robert Knights, 1989) se centra en la vida de una familia en el frente doméstico británico. *Volveremos a vernos (Till We Meet Again*. Charles Jarrot, 1989) es una miniserie centrada en tres mujeres amigas y su relación desde 1913 hasta 1956. Y *The Camomile Lawn* (Peter Hall, 1992) es una miniserie británica sobre una familia desde 1939 hasta 1992. Cabe Destacar la miniserie estadounidense *Hitler SS: El retrato del mal (Hitler's SS: Portrait in Evil*. Jim Goddard, 1985), que es una mezcla de saga familiar y denuncia del Holocausto a través de las vivencias de dos hermanos, uno que reniega del nazismo, y otros que vive la guerra en la *SS* tomando una parte activa en el exterminio.

Un tema novedoso de esta fase, y que curiosamente es muy importante en la televisión, mientras que en el cine es poco analizado en esos años, es el del **Holocausto**. La televisión se interesa mucho en la persecución y exterminio judío, por lo que se lleva a los diferentes hogares varias producciones.

La realización televisiva que más impresiona a la sociedad del momento posiblemente es *Holocausto (Holocaust. Marvin J. Chomsky, 1978)*. La miniserie estadounidense es de las primeras en llevar a los hogares del mundo entero las barbaridades nazis contra los judíos.

Con una trama que comienza en 1940 y acaba en 1945, y a través de distintos países como la República Checoslovaca, Polonia, Rusia, y la Alemania Nazi, esta miniserie enlaza con las sagas familiares, pero lo hace con una temática exclusiva del exterminio judío.





**Ilustración 15. El exterminio judío es reconstruido con crudeza en la pequeña pantalla en estos años. Fotograma de *Holocausto*.**

La familia protagonista, apellidada Weiss, es un ejemplo del sufrimiento judío. El padre, Joseff Weiss (Fritz Weaver), es un judío alemán que acaba siendo enviado a Auschwitz, donde trabajará en un batallón de exterminio, hasta que finalmente es ejecutado. Su mujer, Berta Weiss (Rosemary Harris), también muere en Auschwitz.

Los hijos del matrimonio sufren la persecución judía sin importar la edad o condición. La hija pequeña, Anna Weiss (Blanche Baker), es violada por un grupo de miembros del partido nazi, quedando traumatizada y finalmente asesinada por la política del III Reich de eugenesia para disminuidos.

El hermano mayor, Karl Weiss (James Woods), es un artista que pasa por varios campos, para acabar muerto horas antes de la liberación de su campo debido a la desnutrición y las consecuencias

de las torturas sufridas. Un personaje interesante es su mujer, Inga Helm-Weiss (Meryl Streep), una alemana católica que abandona todo para entrar en los campos de concentración y estar con su marido. A pesar de las agresiones sexuales y la situación en los campos, sobrevive al Holocausto.

El otro superviviente de la familia es el hermano mediano, Rudi Weiss (Joseph Bottoms), que se convierte en partisano y lucha contra los nazis. Al final de la miniserie, estos dos únicos supervivientes de la familia se encuentran en una plaza de Berlín.

En el otro lado está Erik Dorf (Michael Moriarty), un alemán normal, pero que al entrar a trabajar en las *SS* se convertirá en el mal encarnado, dedicándose al exterminio de manera eficiente, para acabar suicidándose al perder la guerra.

Esta es otra de las novedades que introduce Holocausto. Si la primera fue presentar la temática del exterminio, la segunda es que su trama no tiene un final feliz, sino que sus personajes mueren. No están por encima de los acontecimientos, sino que estos les dominan.

Pero también hereda de otras producciones televisivas ciertos estilos argumentales, como el uso de la ficticia familia Weiss para acercarse a los hombres que llevaron a cabo el Holocausto, de nuevo al estilo de *Semnadtsat mgnoveniy vesny*, y que recoge esta miniserie y más tarde *Vientos de guerra*.

De esta forma, aparecen personajes como Heinrich Himmler (Ian Holm), Reinhard Heydrich (David Warner), Adolf Eichmann (Tom Bell) o Ernst Kaltenbrunner (Hans Meyer).

Aun así, lo importante es que por primera vez se conocen las situaciones que vivieron los judíos en momentos históricos como la “noche de los cristales rotos”, el gueto de Varsovia y su revuelta, la conferencia de Wannsee, o lugares como los campos de exterminio de Buchenwald, Theresienstadt, Auschwitz y Sobibor.

*Holocausto* presenta de nuevo una visión apagada, triste, y melancólica de la II Guerra Mundial, como no podía ser de otra forma. No es un film de homenaje al uso, sino una representación del exterminio europeo fiel y que removi6 muchas conciencias durante su emisi6n en todo el mundo, incluyendo Alemania.

Siguiendo las producciones sobre el Holocausto, el telefilme yugoslavo *Titanic bar* (*Bife Titanik*. Emir Kusturica, 1979) es una de esas primeras producciones, basada en un propietario de un bar judío y su relaci6n con los ocupantes nazis. Otra miniserie yugoslava fue *Banjica* (Sava Mrmak, 1984), centrada en el campo de concentraci6n hom6nimo. La pel6cula para televisi6n estadounidense *Recuerdos de amor y odio* (*Remembrance of Love*. Jack Smight, 1982), recupera las memorias de un superviviente del Holocausto, estando en l6nea con el cine de los ochenta sobre los recuerdos de guerra.

Una producci6n muy interesante es *La escapada de Sobibor* (*Escape from Sobibor*. Jack Gold, 1987), que hace un intento de reconstruir el pasado de manera fiel, con los personajes hist6ricos como protagonistas en su gran mayoría.

Mientras, el telefilm estadounidense *El silencio de los trece* (*Hidden in Silence*. Richard A. Colla, 1996) desarrolla el tema de los judíos polacos escondidos que fueron ayudados por algunos cristianos. En cambio, *En presencia de mis enemigos* (*In the Presence of Mine*

*Enemies*. Joan Micklin Silver, 1997) expone la temática de los guetos, un tema que será llevado múltiples veces en la siguiente década a la gran pantalla.

Al hilo de estas temáticas novedosas o exclusivas de la televisión en esta fase, la **representación histórica** va a tener gran importancia, por lo que se emiten distintas producciones.

Posiblemente, el intento más importante por reconstruir un momento determinado del pasado es *El bunker* (*The Bunker*. George Schaefer, 1981). Esta miniserie franco-estadounidense recrea los últimos momentos del III Reich. Y lo hace a través de los personajes que sobrevivieron a esos días, pero advirtiendo desde un primer momento en una introducción narrada que se hace desde la memoria.



Ilustración 16. Uno de los primeros intentos televisivos de representar el pasado desde la memoria. Fotograma de *El bunker*.

Los personajes principales, desde los que se muestran los acontecimientos son el ministro Albert Speer (Richard Jordan), el mecánico Johannes Hentschel (Martin Jarvis), y el técnico de radio Rochus Misch (Michael Kitchen). A través de sus ojos se presentan a los gerifaltes nazis, y cómo estos afrontaron el final del Reich. Desde la locura y autoengaño de Adolf Hitler (Anthony Hopkins) y Joseph Goebbels (Cliff Gorman), a la superación de los acontecimientos por parte de Martin Bormann (Michael Lonsdale).

El surrealismo y la locura de varias situaciones, como el cumpleaños de Goebbels o el asesinato de su familia, o los intentos de magnicidio por parte de Speer, son una porción importante de esta miniserie. Y es un retrato fiel de lo ocurrido en el bunker de la Cancillería en el final de la guerra en Europa, pero con una visión o estética tenebrosa.

Otra producción que recoge momentos importantes de la II Guerra Mundial es *Pearl* (Hy AverBack, Alexander Singer, 1978), miniserie que se centra en el ataque sorpresa de Japón a Hawái en 1941. Mientras, la polaca *Operacja Himmler* [Operación Himmler] (Zbigniew Chmielewski, 1979) se ocupa de los primeros días de la guerra en la frontera polaco-germana, y los intentos de algunas unidades alemanas por sabotear y culpar a Polonia de la guerra.

Por otro lado aparece la película televisiva germana *Die Wannseekonferenz* [La Conferencia de Wannsee] (Heinz Schirk, 1984), que realiza una reconstrucción de la conferencia que decidió la Solución Final a la 'Cuestión Judía'. Tendrá un *remake* en 2001, pero esta primera versión es un intento por reconstruir los hechos,

mientras la última intenta remover las conciencias de los espectadores.

La australiana *The Last Bastion* (PBS, 1984)<sup>101</sup> centra su argumento en las relaciones, a veces difíciles, entre el gobierno australiano y sus aliados. Y *Complot para matar a Hitler* (*The Plot to Kill Hitler*. Lawrence Schiller, 1990) es un telefilme estadounidense que recrea los acontecimientos del atentado contra Hitler de julio de 1944. Otra producción de EEUU es *Cuando los leones rugieron* (*II World War: When Lions Roared*. Joseph Sargent, 1994), que reconstruye la Conferencia de Teherán.

En la televisión asiática también aparecen producciones, como la japonesa *Hiroshima* (Koreyoshi Kurahara, Roger Spottiswoode, 1995) o la serie de la televisión de Singapur *The Price of Peace* (Television Corporation of Singapore (TCS), 1997), que muestra la ocupación japonesa del país oriental.

El género **fantástico**, tan de moda en estos años, emerge en la televisión con importancia, tocando algunas producciones sobre la II Guerra Mundial. La película para televisión *Patria* (*Fatherland*. Christopher Menaul, 1994)<sup>102</sup> es un buen ejemplo de estas producciones fantásticas, y es una realización más que interesante, ya que se trata de un futuro alternativo. Así, la Alemania nazi ganó la batalla a los aliados en el Desembarco de Normandía, por lo que en el presente del film el III Reich ha salido victorioso de la guerra, mantiene un conflicto de baja intensidad contra lo que queda de la URSS, mientras que con EEUU está en plena Guerra Fría.

---

<sup>101</sup> El original es un docudrama de 360 min. Aquí se hace referencia al DVD de 160 min.

<sup>102</sup> Basada en la novela de Robert Harris publicada en 1992.



**Ilustración 17. El personaje de un *SS* bueno es muy escaso en la filmografía.  
Fotograma de *Patria*.**

El año es 1964, días antes del 75 cumpleaños de Adolf Hitler. Las relaciones con EEUU comienzan a mejorar y un grupo de periodistas estadounidenses viajan a Alemania, paso previo para estabilizar las relaciones entre ambas naciones.

En esta situación, el mayor de las *SS* Xavier March (Rutger Hauer) encuentra el cadáver de un ciudadano alemán, y cuanto más investiga esa muerte, más dificultades de la administración recibe. Por otro lado, la periodista estadounidense Charlie Maguire (Miranda Richardson) recibe informaciones para que publique un enorme secreto del Reich. Ambos personajes finalmente encauzan sus investigaciones y descubren la conferencia de Wannsee y el Holocausto, y como el Reich tapó todas las pruebas del exterminio. Los dos protagonistas consiguen hacer llegar pruebas fotográficas al embajador de EEUU justo antes de que se reúna con Hitler para formalizar las relaciones entre ambos países.

Así pues, *Patria* es una producción que mezcla varios temas de esta fase, como el Holocausto, el género fantástico, la mujer como protagonista, etc. Y hace una interesante puesta en escena sobre cómo sería el mundo si Alemania hubiera ganado la guerra.

Otra producción de argumento fantástico es el telefilme *El cuarto frío* (*The Cold Room*. James Dearden, 1984), que trata de una joven americana que viaja a Berlín y que tiene visiones de lo ocurrido en su habitación durante la II Guerra Mundial. En estos años también se producen series como *Cuentos asombrosos* que incluirán episodios dedicados al conflicto<sup>103</sup>. Mientras *Goodnight Sweetheart* (BBC, 1993-1999) es una serie británica que trata de un hombre que vive en los noventa y viaja en el tiempo al Londres de los cuarenta.

La **infancia** es un tema también muy importante en esta fase. Producciones como el telefilme *Summer of My German Soldier* (Michael Tuchner, 1978) que trata de la relación de amistad entre una adolescente americana y un *POW* alemán en EEUU. Aunque el personaje más importante es Ana Frank, que tendrá cuatro producciones: *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*. Boris Sagal, 1980), *The Diary of Anne Frank* (Gareth Davies, 1987), *El ático, el escondite de Anne Frank* (*The Attic: The Hidding of Anne Frank*. John Erman, 1988), y la española *El diari d'Anna Frank* (Tamzin Townsend, 1996). Sin duda, son una buena muestra de ese interés por el Holocausto, pero desde el punto de vista de la infancia.

La producción alemana *Blut und Ehre: unter Hitler Jugend* [Sangre y honor: los jóvenes de Hitler] (ARD, 1982) muestra el drama de los jóvenes alemanes que estuvieron integrados en las Juventudes

---

<sup>103</sup> De los que se habla en el capítulo siguiente.

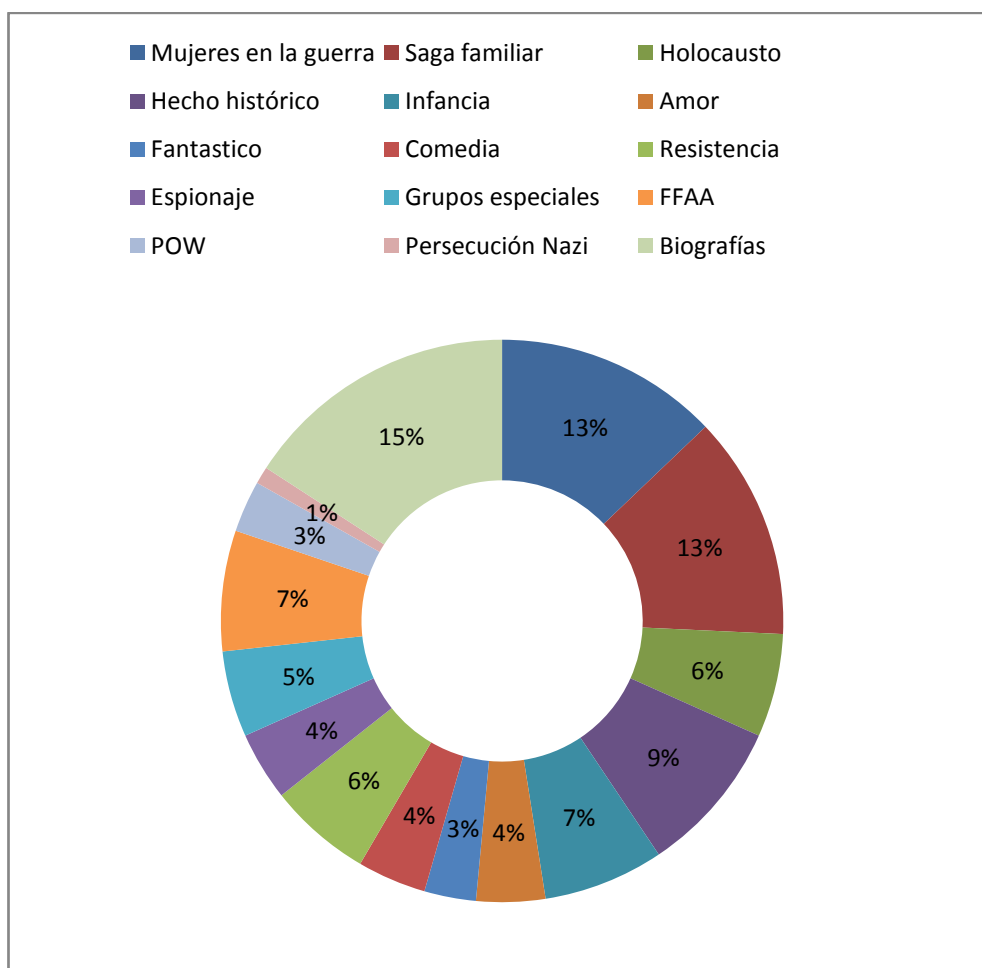


Hitlerianas, y la británica *The Machine Gunners* (BBC, 1983) es una serie que trata de un grupo de niños británicos que encuentran un bombardero alemán estrellado y lo convierten en su propia fortaleza, desde la que luchan contra los aviones enemigos o los pilotos alemanes estrellados y evadidos.

Otro tema muy televisivo es el del **amor**. Aunque no tiene muchas producciones en esta fase, destacan telefilmes como la británica *Arco de triunfo* (*Arch of Triumph*. Waris Hussein, 1984), que se centra en el amor en el París a punto de ser ocupado. *Vidas cruzadas* (*Crossings*. ABC, 1986) es una miniserie estadounidense cercana a la telenovela. Mientras la miniserie británica *Fortunes of War* (James Cellan Jones, 1987) retrata las dificultades de un matrimonio para huir de los nazis por diferentes países como Rumania y Grecia hasta llegar a Egipto. Otra miniserie británica es *Seaforth* (BBC, 1994), que trata de los amores de una mujer inglesa durante la guerra.

Esta etapa es, por lo tanto, muy heterogénea en cuanto a los temas, sin que uno de ellos destaque mucho sobre los demás. Sin ninguna duda, es una fase de gran producción televisiva que afecta a todo el mundo.

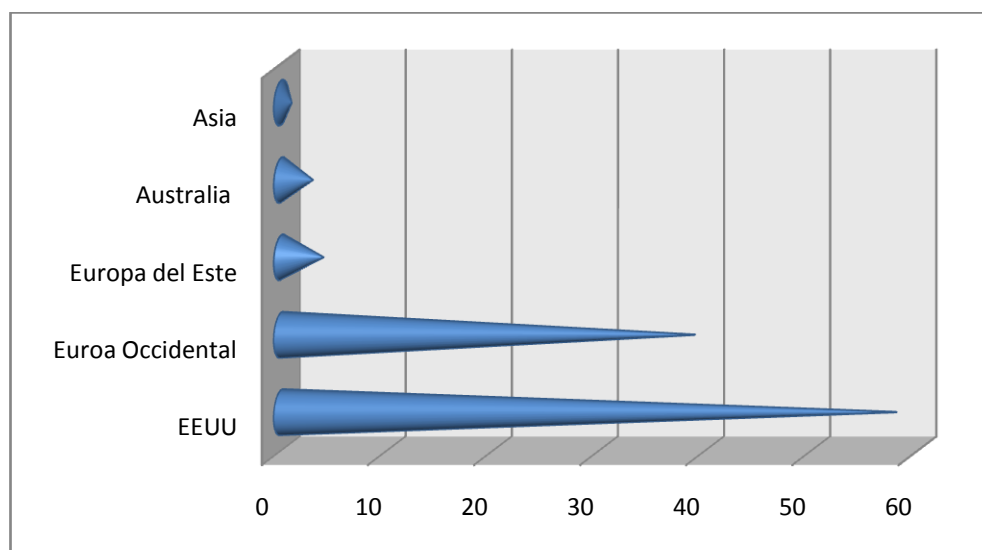
GRÁFICA 12: PORCENTAJE DE PRODUCCIÓN POR TEMAS (1978-1997)



Fuente: Elaboración propia.

Los EEUU vuelven a ser los líderes en la realización de programas televisivos sobre la II Guerra Mundial, mientras que el Bloque del Este apenas si realiza producciones, probablemente debido a sus problemas internos y su disolución final. La Europa Occidental, mientras tanto, continúa con el interés por realizar producciones sobre la II Guerra Mundial.

**GRÁFICA 13: DISTRIBUCIÓN DE LA PRODUCCIÓN POR ZONAS (1978-1997)**



**Fuente: Elaboración propia.**

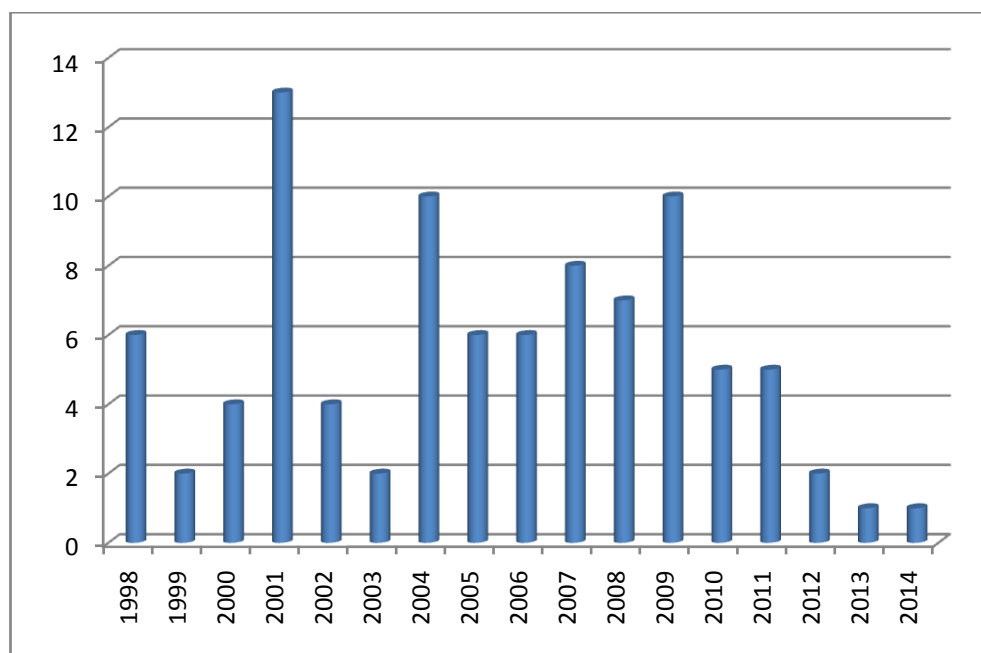
### 3.5. JUNTAS DE NUEVO. 1998-2014.

Tras el éxito de las producciones cinematográficas del año 1998 (*Salvar Al soldado Ryan*, *La delgada línea roja* y *La vida es bella*) la televisión, al igual que otros *mass media*, se vuelca con el subgénero de la II Guerra Mundial. Multitud de productos, desde el videojuego a la literatura, pasando por el cómic, se centran en este momento de la historia. La televisión se une a esta corriente, pero además se adhiere a las modalidades cinematográficas. Las características son prácticamente idénticas, con una variedad temática y de nacionalidad enormes.

El número de producciones aumenta considerablemente, sobre todo en el año 2001, sin duda por las mismas causas que en el cine. Pero los años siguientes muestran un gran descenso debido a los atentados del 11-S. Una vez que las grandes cadenas observan que el público demanda programas sobre la II Guerra Mundial, los años

de 2004 a 2009 son de una elevada producción, hasta que al final de la década descienden. La II Guerra Mundial es un subgénero exprimido y casi agotado.

GRÁFICA 14: NÚMERO DE PRODUCCIONES POR AÑO (1998-2014)



Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a los temas, la característica principal es que en esta etapa no aparecen nuevos argumentos. La televisión va a recoger los ya emitidos y va a continuar con ellos.

Los temas más clásicos continúan siendo producidos. La **resistencia** incluso aparece en dos producciones españolas, que se atreven con el tema. La primera, titulada *Andorra, entre el torb i la Gestapo* (Lluís María Güell, 2000), trata de los españoles exiliados en Andorra que ayudaron a la evasión de muchos soldados aliados. *Operación Comète* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2010) trata el mismo

tema en la zona del País Vasco. Es muy posible que estas producciones se integren dentro de unos intereses partidistas.

En el resto de Europa, la británica *Mosignor Renard* (Malcolm Mowbray, David Wheatley, 2000) trata sobre un religioso en un pueblo de Francia que se une a la resistencia, mientras la polaca *Czas honoru* [La hora del honor] (TVP, 2008) se centra en los polacos entrenados en Reino Unido y que volvieron a su país para organizar la resistencia. Las rusas *1941* (Valery Shalyga, 2009), *1942* (Valeriy Shalyga, 2011) y *1943* (Valery Shalyga, 2013) son unas miniseries que retratan a los partisanos y su lucha contra los nazis.

Un tema interesante y derivado de la resistencia es el de la ocupación. Films que retratan como sus protagonistas viven bajo fuerzas invasoras son producidas tanto en Asia, como la producciones de Singapur *A War Diary* (MediaCorp Studios, 2001) o *In Pursuit of Peace* (Chia Mien Yang, Li Liwan, 2001). Mientras en Europa aparecen la miniserie británica *Island at War* (ITV, 2004), sobre la ocupación de las islas del Canal de la Mancha, y la francesa *Un village français* [Un pueblo francés] (France 3, 2009-actualidad).

Un tema clásico que va a destacar en esta fase, y visto como reconocimiento u homenaje a quienes vivieron la guerra, o como una crítica a los mismos, es el de las **fuerzas armadas**. Alemania produce dos miniseries, *Laconia, el hundimiento* (*The Sinking of the Laconia*. Uwe Janson, 2010), centrada en la lucha submarina del Atlántico, e *Hijos del III Reich* (*Unsere Mütter, unsere Väter*. Philipp Kadelbach, 2013).

Esta reciente producción alemana se desarrolla desde 1941 hasta poco después de la guerra. En esos años se muestran las vidas de

cinco amigos y de cómo viven la guerra cada uno. El primero de ellos es el capitán Wilhelm Winter (Volker Bruch), un joven oficial de la *Wehrmacht*. Su hermano, que además es su antítesis, es el soldado Friedhelm Winter (Tom Schilling). La novata enfermera Charlotte (Miriam Stein) está enamorada de Wilhelm, mientras que su amiga Greta (Katharina Schütter) mantiene una relación con el joven alemán judío Viktor Goldstein (Ludwig Trepte).



**Ilustración 18. Los crímenes de guerra llevados a la pequeña pantalla por los propios alemanes en *Hijos del III Reich*.**

Días antes de comenzar la ofensiva contra la URSS, los cinco amigos se reúnen por última vez. La guerra lleva a cada uno por distintos caminos. Viktor es deportado a un campo de exterminio, pero consigue huir durante el trayecto y unirse a los partisanos. Mientras su novia Greta intenta conseguirle papeles de salvoconducto, para lo que tiene que relacionarse con el comandante Dorn (Mark Waschke), que la convierte en su amante y una artista

de gran éxito. Charlotte llega al frente como enfermera, y pronto conoce la realidad de la guerra, muy diferente a como ella suponía que era. En el frente conoce a una enfermera rusa y judía a la que denuncia, aunque más tarde se arrepiente de hacerlo.

Mientras, Wilhelm y Friedhelm luchan en el frente en la unidad que el primero comanda. Cuando las victorias en el frente se suceden, Friedhelm es la deshonra de sus compañeros, pues no quiere ser un héroe.

Con el correr de la guerra y el comienzo de las dificultades, las tornas cambian. Mientras Viktor lucha con los partisanos, Greta es traicionada y encarcelada por Dorn. Charlotte es hecha prisionera por el Ejército Rojo y salvada por la enfermera judía que había denunciado, ahora oficial rusa. Wilhelm deserta y es llevado a un batallón de castigo, mientras Friedhelm continúa luchando.

Al final, Greta es ajusticiada mientras Dorn quema su uniforme. Wilhelm mata a su comandante de batallón y huye. Y Friedhelm, sabiendo de las atrocidades que ha cometido, se suicida lanzándose contra los soldados soviéticos cuando está rodeado. Cuando se vuelven a reunir en Berlín Viktor, Friedhelm y Charlotte descubren que sus amigos han muerto, y aunque la guerra se ha perdido, algunas cosas como el racismo hacia los judíos, o el nazismo en la figura de Dorn, no han sido eliminados.

Gracias al uso de imágenes documentales insertadas en el argumento, la narración del protagonista, y unos rótulos al final de la serie que hacen parecer que los personajes son reales, la sensación de representación del pasado, aunque sea desde la memoria, es más que sugerente. A esto hay que añadir la gran ambientación realizada por el equipo de producción, y los planos

directos y de cámara al hombro que le dan a la imagen un formato casi documental.

Por todo ello, la serie presenta una serie de temas sentimentales muy importantes como la amistad, el amor, el compañerismo, para dar paso a temas mucho más negativos como la infidelidad, la barbarie de la guerra, el suicidio, etc. Pero también se muestran temas más grandilocuentes, como las fuerzas armadas (*Wehrmacht*), la mujer en la guerra, la población civil, para pasar a temas más oscuros como el racismo, la resistencia partisana, la desertión, las ejecuciones, las violaciones, etc.

Aunque la serie tiene claros rasgos ‘desnazificadores’, es un buen producto para conocer la sociedad alemana de la guerra, y el giro que presentó cuando la guerra cambió de rumbo. Aun así, esta miniserie no llega a profundizar en las causas de porqué el pueblo alemán queda hipnotizado por el nazismo, ni carga las tintas sobre ninguno de los personajes, que son meros sujetos que padecen la guerra, y que en muchas ocasiones, no comprenden qué están haciendo en la misma.

A estas producciones alemanas hay que sumar las estadounidenses *Cuando callan las trompetas* (*When Trumpets Fade*. John Irvin, 1998), *Hermanos de sangre*, y *The Pacific*, que son un buen ejemplo de homenaje a las fuerzas armadas y de dar a conocer las dificultades que padecieron quienes lucharon en la guerra.

Muchos otros países quisieron honrar a los veteranos que combatieron en las distintas fuerzas militares. El propio Reino Unido con *Soldado de honor* (*Sword of Honour*. Bill Anderson, 2001), una miniserie que reconstruye las vivencias de un oficial británico en varios frentes de la guerra.



Los canales rusos emiten varias miniserias en esta fase como *Shtrafbat* [Batallón penal] (Nikolai Dostal, 2004), que trata el tema de los batallones de castigo. *Pod livnem pul* [Bajo la lluvia de balas] (Vitaly Vorobyov, 2006) y *Okhota na Vervolfa* [La caza del lobo] (Evgeniy Mitrofanov, 2009) reproducen las aventuras de las famosas unidades de élite de exploración soviéticas, y *Ballada o bombere* [El bombardero] (Vitaliy Vorobyov, 2011), centra su argumento en la evasión de un piloto de bombardero que es derribado en las líneas alemanas.

Italia también produce un telefilme titulado *Cefalonia* (Riccardo Milani, 2005), que trata de la lucha de las tropas italianas contra las alemanas en una isla de Grecia. Canadá estrena la miniserie *Above and Beyond* (Sturla Gunnarsson, 2006), que reconstruye la historia real de la ruta del Atlántico Norte para las aeronaves que iban a luchar a Reino Unido. Mientras China emite *Wǒ de tuán zhǎng wǒ de tuán* [Mi jefe y mi regimiento] (Kang Honglei, 2009), centrada en el Ejército Popular de China y su lucha en Birmania.

Continuando con los diferentes temas de esta fase, los *POW* son llevados a la pequeña pantalla en esta etapa de manera recurrente. La miniserie británico-polaca *Bride of War* (Peter Edwards, 1998) trata de un prisionero galés que intenta huir con su novia polaca. Otra miniserie, la australiana *Changi* (Kate Woods, 2001) se centra en seis soldados y amigos encerrados en un campo nipón. La británica *POW* (Roger Gartland, John Strickland, 2003) es una miniserie que reconstruye historias reales de evasión. Otra producción británica, esta vez un telefilme llamado *Fuga de Colditz* (*Colditz*. Stuart Orme, 2005), mezcla un triangulo amoroso con los prisioneros de guerra del famoso castillo.

Un tema constante como el **espionaje** también aparece en esta fase, pero de manera muy escueta. La miniserie polaca *El secreto nazi de la fortaleza* (*Tajemnica twierdzy szyfrów*. TVP, 2007) trata de los sistemas de descifrado de códigos alemanes, y de los intentos americanos y soviéticos por hacerse con ellos. La miniserie rusa *Apostol* (Gennady Sidorov, Yuri Moroz, 2008) basa su argumento en la suplantación de un militar de élite sin escrúpulos por su hermano gemelo, un profesor de matemáticas de un pequeño pueblecito.

Las **biografías** cogen también fuerza, aunque no tanto como en la fase anterior. Cabe destacar la producción *Amenaza de tormenta* (*The Gathering Storm*. Richard Loncraine, 2002). Este telefilme de la HBO retrata la vida de Winston Churchill desde 1934 hasta su ascenso al mando del ministerio de la marina en 1939. La figura de Churchill (Albert Finney) es tan enorme que ensombrece a todos los que le rodean, desde su mujer Clemmie (Vanessa Redgrave) y su hijo Randolph (Tom Hiddleston), a las personas que quieren ayudarle contra el nazismo alemán y el pacifismo británico liderado por el presidente Stanley Baldwin (Derek Jacobi), como uno de los directores del *Foreing Office* Ralph Wigram (Linus Roache), su mujer Ava (Lena Hadey), o el funcionario de inteligencia Desmond Morton (Jim Broadbent).

A través de todos ellos, Churchill consigue lo que piensa que es su destino, liderar el Imperio Británico. Para ello tiene que pasar de ser un político en el ocaso de su carrera a convencer a la Cámara de los Comunes del peligro que corren ante el rearmamento alemán.



**Ilustración 19.** *Amenaza de tormenta* muestra el lado más humano del líder inglés.

Pero no solo este telefilme muestra al Churchill político, sino también al hombre de familia, a la que en realidad dedica poco tiempo. La relación con su mujer y sus hijos, e incluso con el servicio doméstico es visceral, pero todos le quieren y apoyan. Es, sin duda, un acertado retrato psicológico sobre el líder inglés más famoso de la historia reciente.

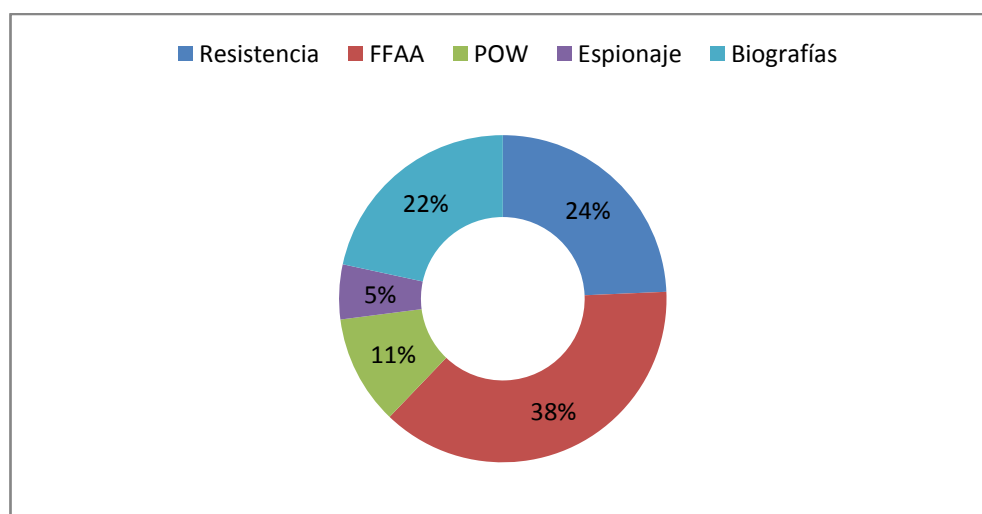
Debido al éxito de esta producción, la HBO produjo una segunda parte, *Into the Storm: Churchill at War* (Thaddeus O'Sullivan, 2009), que relata la vida, esta vez sin prácticamente concesiones familiares, de Churchill durante la guerra.

Otra biografía de esta etapa es el telefilme polaco *La condena de Franciszek Klos* (*Wyrok na Franciszka Klosa*. Andrzej Wadja, 2000), un falso *biopic* sobre un agente de policía que ayuda a los nazis. Pero muchas producciones sí que toman personajes reales, como la italiana *El cónsul Perlasca* (*Perlasca: Un eroe italiano*.

Alberto Negrin, 2002), que reconstruye la figura de este hombre italiano que salvó a multitud de judíos en Hungría. En este sentido, también aparece la española *El ángel de Budapest* (Luis Oliveros, 2011), que trata el mismo tema.

Grandes personajes de la guerra también tendrán su biografía, bien antes de la misma como la canadiense-estadounidense *Hitler. El reinado del mal* (*Hitler: The Rise of Evil*. Christian Duguay, 2002), bien en el momento más importante de su vida, como la americana *Ike: Desembarco en Normandía* (*Ike: Countdown to D-Day*. Robert Harmon, 2004), o bien durante una parte de la guerra como la alemana *Rommel* (Niki Stein, 2012), siendo todas ellas telefilmes.

**GRÁFICA 15: DISTRIBUCIÓN DE TEMAS CLÁSICOS POR PORCENTAJE (1998-2014)**



**Fuente: Elaboración propia.**

Claramente, las fuerzas armadas es el tema por excelencia dentro de los más antiguos, debido a la comparación que se hace entre la lucha de la II Guerra Mundial y la lucha contra el terrorismo, pues el primer conflicto es tomado por muchas naciones como similar al

segundo, ya que son los países democráticos quienes son atacados por los totalitarismo, esta vez, religiosos. El fin de la Guerra Fría deja el tema del espionaje en mínimos, mientras que las biografías y la resistencia siguen siendo realizadas, es decir, se quiere mostrar como los grandes personajes y el pueblo llano viven el conflicto. Es de nuevo, un reflejo de la guerra contra el terror. Curiosamente, la **comedia** desaparece casi completamente, a excepción de países en primera instancia inauditos como Portugal con la serie *Major Alvega* (Henrique Oliveira, 1998-1999), que muestra a un as de la aviación luso-británico.

Los temas menos clásicos o modernos, que aparecieron en la etapa anterior son producidos en cantidad. Los acontecimientos o hechos históricos importantes de la II Guerra Mundial son llevados de nuevo a la pequeña pantalla. La mayor **recreación histórica** de esta fase es *Los juicios de Nuremberg* (*Nuremberg*. Yves Simoneau, 2000).

Esta miniserie es una coproducción entre Canadá y EEUU, y relata la historia del famoso juicio a los gerifaltes nazis que sobrevivieron a la guerra. Con un elenco espectacular entre los que destacan el fiscal estadounidense Robert Jackson (Alec Baldwin), y el fiscal británico David Maxwell-Fife (Christopher Plummer), además de la ayudante del primero, Elsie Douglas (Jill Hennessy), el psicólogo Gustav Gilbert (Matt Craven), o el carcelero Burton Andrus (Michael Ironside). Mientras que por el lado alemán sin duda quien más destaca es Herman Göring (Brian Cox).



Ilustración 20. Fotograma de *Los juicios de Nuremberg*. Una impresionante recreación del famoso juicio.

Con estos personajes centrales, el espectador va conociendo el proceso judicial contra nazis como Kaltenbrunner, Speer, Frank, Keitel, Jodl, Donitz, y muchos otros. Pero también cómo los remordimientos afectan a algunos de estos jefes nacionalsocialistas, mientras otros siguen fieles a Hitler. Pero para conocer las abominaciones llevadas a cabo por los reos, se personificaron testigos que humanizaban el acto, como la mujer francesa Marie Claude Vaillant-Couturier (Charlotte Gainsbourg) o el judío Anton Pachelog (Robert Joy). Incluso para deshumanizar el nazismo, como el comandante de Auschwitz Rudolf Hoess (Colm Feore). De esta manera, el nazismo es desenmascarado, y sus consecuencias, como el Holocausto, puestas ante la opinión pública.

Para darle más carácter histórico, la miniserie usa tanto imágenes documentales como pantallas cinematográficas insertadas dentro

del argumento que exponen más imágenes de archivo rodadas durante la guerra.

En cuanto al guión, es muy interesante el comportamiento de los aliados hacia los jefes alemanes, pues ahora ellos no los ven como personas, sino como demonios, mientras el fiscal es quien quiere hacer un juicio para desenmascararles y que se muestren como lo que son, meros seres humanos malignos.

Otros momentos históricos representados son, por ejemplo, el intento de asesinato de Hitler en julio de 1944, en el telefilm alemán *Valkiria (Stauffenberg - Operation Valkyrie)*. Jo Baier, 2004). La serie china *Liang Jian [Espada]* (Zhang Qian, Chen Jian, 2005-2006) trata las campañas del Ejército Popular desde la guerra contra los nipones hasta la Guerra Civil. Otra producción china, *Xie Se Xiang Xi [La leyenda de Xiang Xi]* (Hunan TV, 2007), representa una de las últimas batallas entre las fuerzas niponas y chinas en Hunan. En 2014 se estrena la serie MANH(A)TAN (WGN America, 2014-actualidad), que trata el tema de la construcción de la bomba atómica.

La **infancia** como tema tiene gran importancia en esta fase. Uno de los mejores telefilmes sobre la infancia es sin duda *Buenas noches, señor Tom (Goodnight, Mister Tom)*. Jack Gold, 1998). Esta producción británica trata el tema de los niños que abandonaron sus hogares para escapar de la guerra. Así la historia se contextualiza en un pequeño pueblo del Reino Unido, entre los años 1939 y 1940.

Su protagonista, William Beech (Nick Robinson), es un niño londinense que sufre malos tratos por parte de su desequilibrada madre, la señora Beech (Annabelle Apsion). Cuando es enviado a la casa del anciano Tom Oakley (John Thaw), por fin consigue vivir

feliz y relacionarse con otros niños, como el niño judío Zacharias Wrench (Thomas Orange).



Ilustración 21. En *Buenas noches, señor Tom* se muestran los padecimientos de la población civil, en especial de los más débiles.

Aunque en un principio la relación con el huraño y solitario Tom es difícil, rápidamente los lazos de amistad y amor filial aparecerán, llegando al final a adoptar al niño como hijo. A través de los ojos de William, se pueden comprobar las dificultades y sacrificio que la sociedad británica tiene que soportar durante la guerra, especialmente durante el bombardeo de las islas.

Sobre el tema de los infantes, la historia de Ana Frank vuelve a llevarse varias veces a la pequeña pantalla. Producciones como *La historia de Anna Frank* (*Anna Frank: The Whole Story*. Robert Dornhelm, 2001), *El diario de Ana Frank. La verdadera historia* (*The Diary of Anne Frank*. Jon Jones, 2009), y *Mi recuerdo Anna Frank* (Alberto Negrin, 2009) son buena muestra de ello.



*Entrusted* (Giacomo Battiato, 2003) es un telefilme franco-británico que trata el uso de los niños en la guerra, mientras la miniserie rusa *Cadetes* (*Kursanty*. Andrei Kavun, 2004) trata de cómo los adolescentes de las escuelas militares eran llevados al frente sin casi entrenamiento.

Por otro lado, la británica *Carrie's War* (Coky Giedroyc, 2004) es un *remake* que retrata a los niños ingleses que tuvieron que salir de Londres por el *blitz*. Las consecuencias de la guerra para los infantes también son llevadas ante el espectador en *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru No Haka*. Toya Sato, 2005), un telefilme que revisa la película de animación de 1988, y que tendrá otra producción, *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru No Haka*. Taro Hyugaji, 2008). La miniserie *Hadashi no Gen* [Gen el descalzo] (Ryoichi Kimizuka, Keiji Nakazawa, 2007) trata el mismo tema de la población civil nipona sufridora de la guerra, basado en un manga y que ya había sido llevado al cine en 1976. Como se aprecia, los *remakes* son constantes en esta fase, tanto en el cine como en la televisión, si bien es en esta segunda donde más cantidad se producen.

La persecución judía también es mostrada desde la mirada de los niños con Ana Frank, o como en el telefilme *Marcados por el III Reich* (*Nicht alle waren Mörder*. Jo Baier, 2006). La visión de la guerra por parte de los jóvenes alemanes, también a través de un *remake*, será representada en *Die Brücke* [El puente] (Wolfgang Panzer, 2008).

Pero también aparecen producciones con argumentos fantásticos, como *Johnny and the Bomb* (BBC, 2006), que trata de un grupo de jóvenes ingleses que viajan en el tiempo hasta el *blitz*, o *El gran*

*secreto del cascanueces* (*The Secret of Nutcracker*. Eric Till, 2007), en la que una niña viaja durante unas navidades en el tiempo para encontrarse con su padre, prisionero de guerra en la II Guerra Mundial.

Otro colectivo minoritario que tuvo mucha importancia en la guerra, y que será llevado múltiples veces a la pequeña pantalla es el de las **mujeres**. Una producción interesante por su temática sobre la mujer es la británica *The Night Watch* (Richard Laxton, 2011). Este telefilme recrea la vida de una serie de *outsiders* tanto después de la guerra como durante la misma.

De esta forma, la producción comienza en 1947, en la que los recuerdos de la guerra afectan a Kay Langrish (Anna Maxwell Martin), una mujer que trabajaba en las patrullas de rescate nocturnas de Londres de manera voluntaria. Esto mismo le ocurre a Vivian Pearce (Jodie Whittaker), que está enamorada de un hombre casado, y al hermano de esta, Duncan Pearce (Harry Treadaway), que intenta reconstruir su vida tras haber estado en la cárcel. Lo mismo ocurre con Helen Giniver (Claire Foy).

Todos ellos intentan superar la guerra y lo que les ocurrió durante la misma. Y todos están relacionados entre sí de una manera más o menos directa. Personajes para nada al uso como homosexuales, lesbianas, pacifistas, o amas de casa son protagonistas de esta película para televisión. Y temas como la cárcel, el pacifismo, los abortos, el miedo, los recuerdos de guerra, y la debilidad frente a esta son sus temas más característicos.



Ilustración 22. Temas muy poco comunes como la homosexualidad son abordados en *The Night Watch*.

Los que parecen héroes se esconden tras una fachada falsa, y los que parecen débiles son en realidad los héroes. Tampoco es ortodoxo el modo narrativo del film, ya que comienza en 1947 y a través de *flashbacks* se va explicando la historia, para volver a 1947, en un montaje cíclico de gran originalidad.

Otra producción sobre las mujeres es *Más allá de las fronteras* (*Al di là delle frontiere*. Maurizio Zaccaro, 2004), una miniserie italiana basada en la historia real de una mujer que se enamoró de un oficial alemán, y que lo dejará todo por estar con él. La producción rusa *Ne zabyvay* [No se olvida] (Vladimir Basov, Olga Basova, 2005) retrata las dificultades por las que pasa una pareja de enamorados en el Moscú de 1941. La miniserie alemana *El gran éxodo* (*Die Flucht*. Kai Wessel, 2007), trata de los intentos de una mujer aristocrática prusiana por salvarse de la invasión del Ejército Rojo.

En la televisión occidental aparecen varios productos televisivos como *Land Girls* (BBC, 2009-2011), que recuerda claramente a la película de 1998, mostrando a las mujeres británicas que se adscriben voluntariamente para ayudar en las granjas y campos del Reino Unido. En el mismo país se estrena *Gracie!* (Brian Percival, 2009), que trata el tema de una cantante que alienta a las tropas en el frente. Mientras que en Australia aparece *Hermanas de la guerra* (*Sisters of War*. Brendan Maher, 2010), una película para televisión que recrea la historia real de una enfermera y una religiosa australianas que sufren el presidio en un campo de prisioneros japonés.

En EEUU se emite *The Courageous Heart of Irena Sendler* (John Kent Harrison, 2009), un telefilme sobre la vida real de una mujer polaca, que ayuda a muchos niños durante el Holocausto. Otra serie es *Bomb Girls* (Global Television Network (Global), 2012-2013), que trata de las mujeres que trabajan en las fábricas de armas de Canadá durante la guerra.

El **Holocausto** de nuevo es llevado a la televisión. La coproducción de la HBO y la BBC *La solución final* (*Conspiracy*. Frank Pierson, 2001) es un telefilme de gran calidad que hace un intento por reconstruir el pasado, en concreto la Conferencia de Wannsee, llevada a cabo a principios de 1942.

Esta reunión, que sentó las bases de la estructura de la Solución Final a la ‘cuestión judía’, o en otras palabras, el exterminio de todos los judíos de Europa, es recreada de una manera muy interesante. Lo cierto es que de dicha conferencia no se conoce absolutamente nada, pues todas las pruebas desaparecieron, salvo un documento que relacionaba a los participantes de la reunión. Así

pues, es una reconstrucción completamente libre de los hechos, pero que deja una sensación ante el espectador de plausibilidad. Aunque se reconoce al final del film.



**Ilustración 23.** La mirada escalofriante de quienes organizaron el Holocausto se refleja en la *Solución final*.

La película se apoya en una introducción con un narrador y un final en el que se presentan las consecuencias de la reunión y lo ocurrido con los ponentes, dando una gran sensación de realidad histórica.

Otra característica que le da sensación de veracidad es el equilibrio existente entre sus personajes. Desde el orgulloso y sádico Reinhard Heydrich (Kenneth Branagh), y sus en un principio opositores Wilhelm Stuckart (Colin Firth) y Wilhelm Kritzinger (David Threlfall), los cuales finalmente respaldan a Heydrich. Pasando por el meticuloso y exigente Adolf Eichmann (Stanley Tucci) o el soberbio Heinrich Müller (Brendan Coyle), que son los apoyos de

Heydrich. Otros personajes que destacan son Gerhard Klopfer (Ian McNeice), que representa al nazi fanático y sin escrúpulos, Martin Luther (Kevin McNally), un funcionario arribista, y Rudolf Lange (Barnaby Kay), un oficial de la *SS* que en un principio parece buena persona pero que más tarde se desvela como un asesino de masas.

También son importantes Otto Hofmann (Nicholas Woodeson), un oficial con claros problemas psicológicos derivados por la figura de su padre, Georg Leibbrandt (Ewan Stewart), que es un funcionario que no está a favor del exterminio debido las consecuencias funestas para la producción de armamento, y Joseph Bühler (Ben Daniels), representante del gobierno de Polonia, que es claramente un racista convencido.

El resto de personajes, aunque tienen cierta profundidad y características propias, no son muy relevantes en el film. Lo interesante de esta producción son los pulsos de poder, los distintos tipos de racismo, y cómo finalmente todos se adhieren a la Solución Final, sin que exista ningún personaje bueno, algo tan difícil de conseguir en un formato audiovisual.

Los telefilmes estadounidenses *Milagro a medianoche* (*Miracle at Midnight*. Ken Cameron, 1998), *La aritmética del diablo* (*The Devil's Arithmetic*. Donna Deitch, 1999), *Rebelión en Polonia* (*Uprising*. Jon Avnet, 2001), y *La guerra de Varian* (*Varian's War*. Lionel Chetwynd, 2001) tratan el tema del Holocausto de diferentes formas. La primera expone la ayuda de una familia danesa a sus vecinos judíos durante la ocupación. La siguiente es un intento para que la juventud actual judía se interese por el Holocausto, haciendo que una joven judía viaje en el tiempo hasta el exterminio. Mientras, *Rebelión en Polonia* es una representación de los

acontecimientos ocurridos en el gueto de Varsovia, y la última es una producción que reconstruye la vida de Varian Fry, un periodista americano que consiguió salvar a dos mil judíos a través de una red de escape en Marsella, entre ellos a Siegfried Kracauer.

Otros países que a priori no están relacionados con la Solución Final se acercan al Holocausto. La película para televisión española *El payaso y el Führer* (Eduard Cortés, 2007) trata de un titiritero que actúa en el cumpleaños de Hitler y acaba en un campo de concentración. Otro ejemplo es Irán, con la serie *Madâr-e sefr darajeh* [Giro de cero grados] (Hassan Fatthi, 2007), que reconstruye la historia real de un diplomático iraní que ayudó a muchos judíos a huir de Europa.

El mundo británico también se interesa por esta temática, con producciones como el telefilme *The Relief of Belsen* (Justin Hardy, 2007), basada en la historia real de los equipos médicos que descubrieron el campo de exterminio de Bergen-Belsen, y sus intentos por ayudar a los prisioneros. Otro telefilme es *God on Trial* (Andy De Emmony, 2008), en el que un grupo de judíos de un campo realizan un juicio para conocer si su divinidad es la culpable de su situación.

Continuando con un nuevo tema, las **sagas familiares** siguen apareciendo en la TV, pero sin el éxito de la etapa anterior. De esta forma aparecen las miniseries de origen alemán *Der Laden* [La carga] (Jo Baier, 1998), que reconstruye la vida de un joven alemán desde 1919 hasta después de la II Guerra Mundial, y su relación con su familia, amigos, y mujeres. Y cómo el nazismo primero y la guerra después, afectan a sus vidas. *Sturmzeit* [Tiempo de tormenta] (Bernd Böhlich, 1999), es una saga familiar centrada en

un clan de la Prusia Oriental. Otra miniserie, esta vez sobre los hermanos Thomas y Heinrich Mann, es titulada *Die Manns - Ein Jahrhundertroman* [Los Mann. Novela de un siglo] (Heinrich Breloer, 2001). *Die Kirschenkönigin* [La reina de la cereza] (Rainer Kaufmann, 2004) es la última de las producciones alemanas, centrada en una mujer y su granja de cerezos a lo largo de varios años.

Otras producciones europeas sobre sagas familiares son la miniserie británica *The Cazalets* (BBC, 2001), que retrata a una familia rica inglesa entre 1937 y 1947. Mientras, la coproducción europea encabezada por Francia *Le dernier seigneur des Balkans* [El último señor de los Balcanes] (Michel Fabart, 2005), presenta la historia de los Balcanes, desde el SXIX hasta 1950. Otra saga es la miniserie de Estonia *Tuulepealne maa* [Tierra de barlovento] (Eesti Televisioon (ETV), 2008), que reconstruye la independencia de Estonia y la II Guerra Mundial en esa zona.

También la televisión asiática produce varias sagas familiares. China estrena *Qing shen shen yu meng meng* [Romance en la lluvia] (China Central Television (CCTV), 2001), que se centra en una familia china de Shanghái desde 1930. Otra producción china es *Leun sai gai yan* [Guerra y destino] (Chong Wai Kin, 2007), un drama familiar durante la guerra, sobre todo durante la ocupación japonesa de China. Una producción muy parecida es la también china *No Regrets* (Jade HD, 2010).

El tema televisivo por excelencia, el **amor**, es nuevamente representado. La película para televisión estadounidense *Al sur del Pacífico* (*South Pacific*. Richard Pearce, 2001) se centra en la historia de dos parejas en una isla de ese océano. Mientras, el



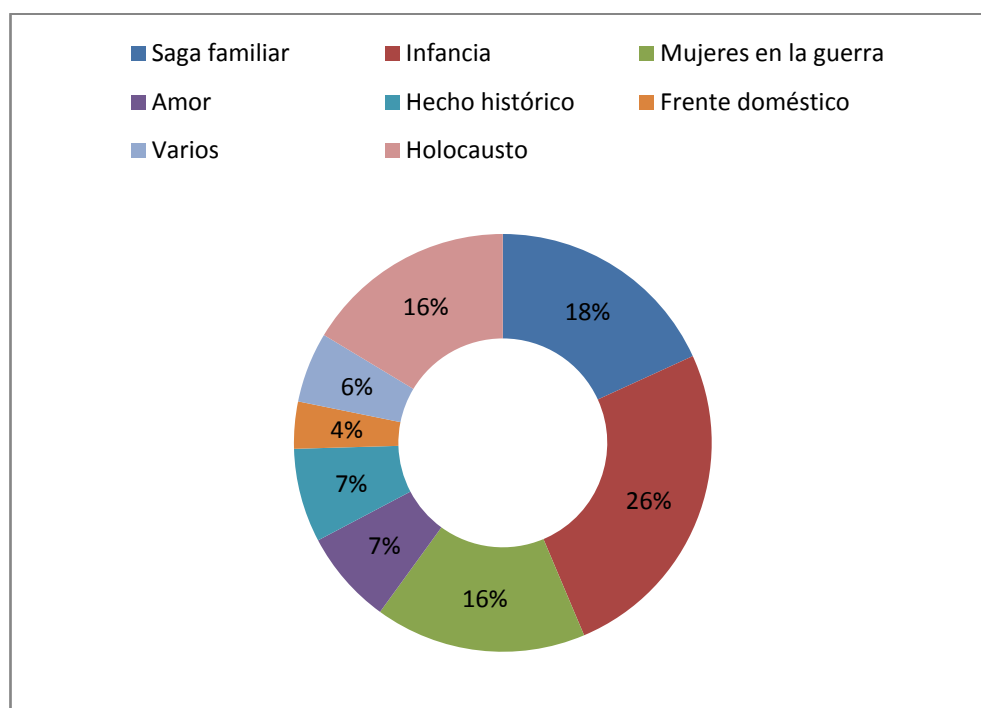
telefilme alemán *Dresden* (Roland Suso Richter, 2006) relata el romance de un piloto británico oculto y una enfermera alemana en los momentos anteriores al famoso bombardeo de la ciudad.

La miniserie japonesa *Tokio daikushu* [El bombardeo de Tokio] (Nippon Television Network Corporation (NTV), 2008), trata la relación imposible de dos jóvenes nipones, y la miniserie rusa *Zastava Zilina* [La bandera de Zilin] (Vasili Pichul, 2009), es un rocambolesco trío amoroso en los días anteriores a la invasión nazi de la URSS.

Los pocos temas que podrían ser considerados novedosos aparecen a continuación. El primero sería el **frente doméstico**, con series como la británica *Foyle's War* (ITV, 2002), y la canadiense *Il Duce Canadese* (Giles Walker, 2004). Aunque son muy pocas producciones, y su tema ha sido llevado con anterioridad a la pequeña pantalla, pero casi siempre protagonizado por mujeres, por lo que es difícil clasificarlo como un nuevo tema.

Por último, existen productos televisivos de difícil clasificación debido a sus características. *Zipang* (Kazuhiro Furuhashi, 2004) es una serie de animación japonesa que utiliza el mismo argumento de *El final de la cuenta atrás*, pero esta vez siendo un barco nipón el que viaja a 1942. Otra serie peculiar es la australiana *Danger 5* (Dario Russo, 2011-2012), que trata de un equipo de espías de elite durante la II Guerra Mundial, pero que lo hace como una comedia que sitúa la serie como si fuera producida en los años sesenta, dándole una extraña estética. Por último, el telefilm británico *El aviador embrujado* (*The Haunted Airman*. Chris Durlacher, 2006), trata de la locura de guerra que afecta a un piloto de bombardeos, y que debido a su montaje es casi imposible de comprender.

**GRÁFICA 16: PORCENTAJE DE PRODUCCIONES CON TEMAS MODERNOS (1998-2014)**



Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a las producciones por zonas geográficas, el aumento de países que se interesa por realizar producciones sobre la II Guerra Mundial es evidente. El crecimiento de zonas como Asia con países como China y Japón es más que notable<sup>104</sup>.

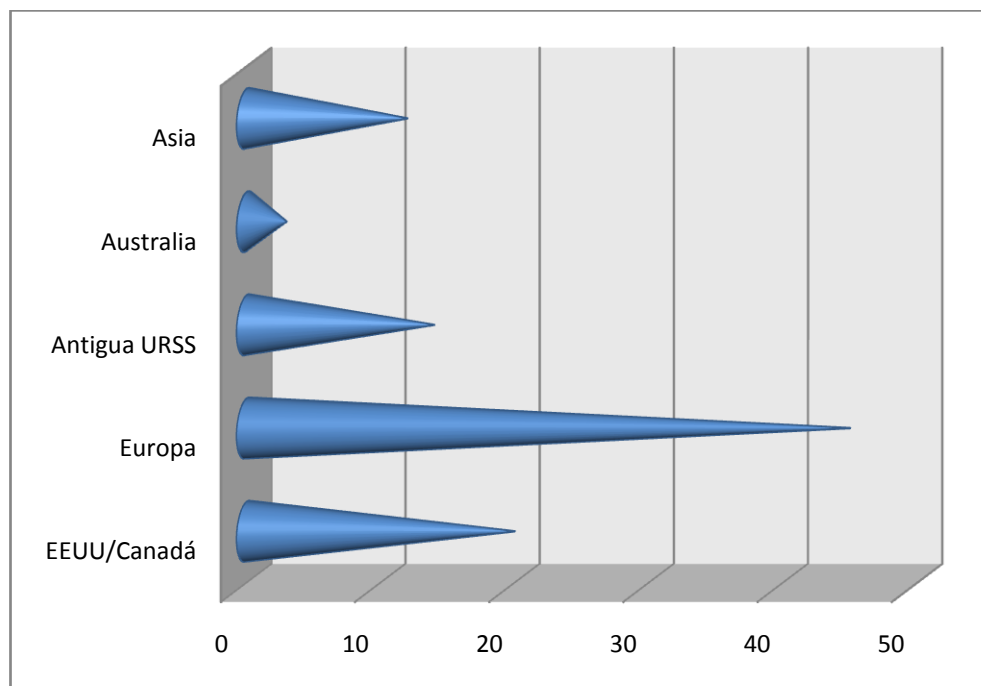
También se aprecia que en países como Rusia, o de su antigua órbita de influencia, vuelven a hacer realizaciones sobre la II Guerra Mundial, seguramente porque buscan una identidad nacional en el conflicto patriótico.

Pero es muy importante destacar que realmente es de nuevo Europa quien más se interesa por la época, posiblemente porque fue en el

<sup>104</sup> Es necesario decir que la falta de producciones del extremo oriente en fases anteriores se puede deber a la falta de conocimiento sobre su existencia.

viejo continente donde las cicatrices producidas por la guerra son más dispares y profundas.

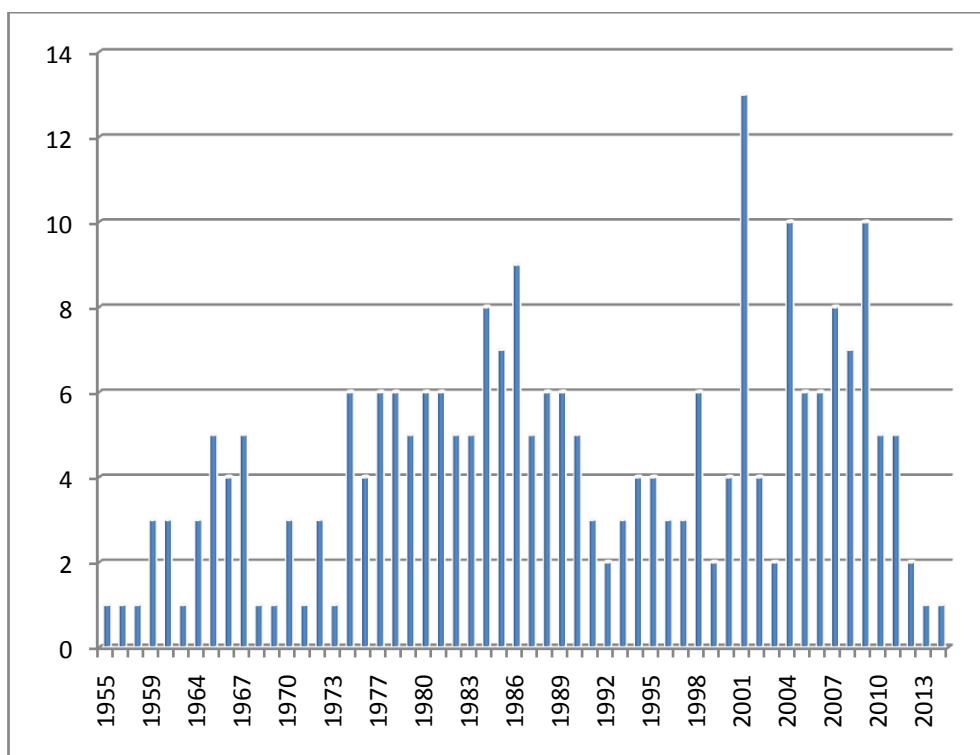
**GRÁFICA 17: DISTRIBUCIÓN DE LA PRODUCCIÓN POR ZONAS (1998-2014)**



**Fuente: Elaboración propia.**

Por lo tanto, la producción televisiva referente a la II Guerra Mundial no ha tenido una evolución constante en cuanto su número, sino que ha ido fluctuando. Dependiendo de la etapa, la televisión se ha acercado más o menos a representar el conflicto. Es reseñable, cuando menos, que los momentos en que menos realizaciones ha habido, ha sido en los momentos más duros de la guerra de Vietnam, o tras el final de la Guerra Fría. Y también en la actualidad, tras los años de máximas producciones debido a los atentados del 11-S.

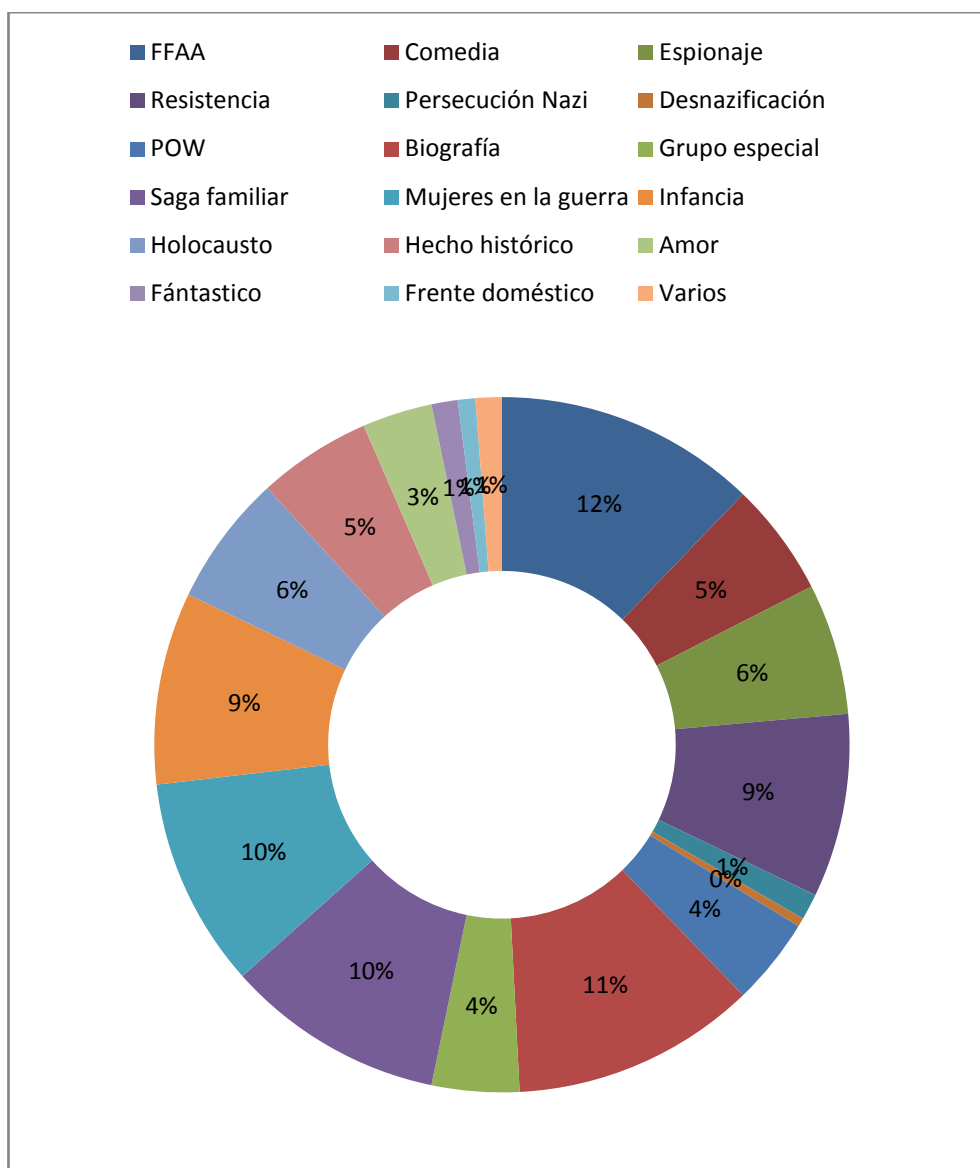
**GRÁFICA 18: NÚMERO TOTAL DE PRODUCCIONES TELEVISIVAS SOBRE LA II GUERRA MUNDIAL (1955-2014)**



**Fuente: Elaboración propia.**

En cuanto a los temas, la igualdad es realmente notable. No hay ninguno que destaque completamente. Aunque es cierto que son los temas modernos los que más producciones tienen en comparación con los clásicos, destacando la saga familiar, la mujer en la guerra, y la infancia. Pero un tema sí que ha sido constante desde el nacimiento de la televisión, las fuerzas armadas.

**GRÁFICA 19: PORCENTAJE DE TEMAS REPRESENTADOS EN LA TELEVISIÓN (1955-2014)**



**Fuente: Elaboración propia.**

Así pues, la televisión ha estado siempre muy ligada al mundo del cine en cuanto a las temáticas sobre la II Guerra Mundial, exceptuando la etapa de los años ochenta y noventa. El interés televisivo por representar el pasado no es menor que el del mundo cinematográfico. Muchas producciones televisivas han intentado llevar ante los espectadores acontecimientos históricos con el mayor

rigor posible, y en multitud de ocasiones han tenido más impacto y éxito en la sociedad que la gran pantalla.

Y esto se ha logrado gracias a una evolución a la hora de representar el pasado, desde un punto de vista más alejado de la realidad y más ficcional a una serie de productos que apuestan claramente por la veracidad y para lo cual ponen todos los medios humanos y tecnológicos para conseguirlo, como se analiza en los siguientes bloques relativos a *Hermanos de sangre* y *The Pacific*.



## **4. HERMANOS DE SANGRE**





*Las guerras son peleadas con armas, pero son ganadas por hombres.*

General George S. Patton.

A continuación se va a analizar de una manera amplia la miniserie *Hermanos de sangre*. Esta producción narra los acontecimientos vividos durante la II Guerra Mundial por los soldados paracaidistas estadounidenses de la Compañía *Easy*, 2º Batallón del 506 Regimiento de Infantería Paracaidista, de la 101ª División Aerotransportada, y que fue desplegada en el teatro europeo durante los años 1944 y 1945.

La miniserie está dividida en diez capítulos, cada episodio con un director diferente. Aunque cada capítulo pone su punto de mira en un tema distinto, la miniserie guarda un tema medular que no se pierde en ningún momento. Este tema es el de la unidad, el compañerismo, la hermandad. De ahí su título en español, que es una traducción libre del título original *Band of Brothers*. Ambos dejan ya claro la intencionalidad de la producción, que no es otra que mostrar los vínculos tan profundos que se forjan en combate, en este caso, durante la II Guerra Mundial. Pero también es un claro homenaje hacia quienes lucharon por la libertad.

La realización abarca temporalmente desde el periodo de entrenamiento y selección de los voluntarios en un campamento de Georgia en 1942, hasta el final de la guerra en Europa y su cometido como fuerza de paz en Austria durante 1945. En este lapso de tiempo los hombres de la *Easy* lucharon en las operaciones *Overlord* y *Market-Garden*, en el asedio de Bastogne y en la toma del Nido del Águila de Hitler, en los Alpes germanos.

#### 4.1. LOS AÑOS NOVENTA. UNA NUEVA GENERACIÓN.

La producción de *Hermanos de sangre* comenzó al finalizar el film *Salvar al soldado Ryan*<sup>105</sup>. Desde 1998 hasta su estreno en 2001, la miniserie se vio influida por los acontecimientos históricos de la década de los noventa, así como por las tendencias cinematográficas y audiovisuales del momento.

Esta década destacó por un cambio generacional. Las viejas ideas desarrolladas durante cincuenta años por la Guerra Fría desaparecieron al caer el Bloque del Este.

Los años finales de la década de los ochenta, y los inicios de los noventa son recordados por un cambio histórico, que “tiene como símbolo indiscutible la crisis, el intento de transformación y la desaparición final del ‘socialismo real’ en su núcleo esencial, la Unión Soviética”<sup>106</sup>.

Este cambio en el Bloque del Este produjo varias consecuencias. La primera es que la mayoría de los países europeos que habían vivido bajo el yugo comunista rápidamente se acercaron a la Europa occidental. La segunda y más notoria fue que los EEUU se posicionaron como líderes absolutos del mundo y única superpotencia. El comunismo quedó aislado en países de poca importancia internacional como Cuba, Birmania, y la China de entonces.

A este enorme cambio político, le siguieron una serie de profundas metamorfosis en otros campos. Los más destacables fueron la

---

<sup>105</sup> *The Making of 'Band of Brothers'* (HBO, 2001).

<sup>106</sup> AROSTEGUI, Julio; BUCHRUCKER, Cristián; y SABORIDO, Jorge (directores). *El mundo contemporáneo: historia y problemas*. Barcelona: Crítica, 2001, pág. 788.

aparición de la era digital, la transformación de fondo de todo el sistema económico mundial, la revolución en información y comunicación, la globalización, el desorden en las relaciones internacionales, la distancia creciente entre áreas desarrolladas y no desarrolladas, el problema ambiental, y la crisis de muchos elementos y componentes de la cultura creada por la modernidad, en sus valores y su sentido<sup>107</sup>.

Este proceso, al que Julio Arostegui llama “postcontemporaneidad”, y al que aquí se hace referencia como “posguerra fría”, muestra claramente las diferencias existentes entre ese viejo mundo del “telón de acero” y el nuevo mundo globalizado que se abrió camino en los noventa.

Para que esta nueva economía globalizada tuviera éxito, las comunicaciones mejoraron de forma significativa. Internet fue la clave que resolvió los problemas de comunicación entre los distintos países. La revolución en la información y comunicación produjo un mayor efecto globalizador.

En cuanto al cine que se realizó en esta década, en especial en sus últimos años, se caracterizó por un “renovado interés” por la II Guerra Mundial. Esto se explica por varias razones. La primera es la **económica**, pues el éxito de los films *Salvar al soldado Ryan*, *La delgada línea roja*, y *La vida es bella*<sup>108</sup> provocó que recaudasen juntas más de 800 millones de dólares<sup>109</sup>, y que compitiesen en la lucha por los Premios de la Academia de 1998 con un total de 25 nominaciones, además de la obtención de distintos premios internacionales. El filón económico había aparecido.

---

<sup>107</sup> *Ibid*, pág. 788.

<sup>108</sup> Siguiendo las ideas de J. Beasinger, y T. P. Doherty ya citadas en el capítulo 1.

<sup>109</sup> Según Box Office Mojo: 481.840.909 dólares para *Salvar al soldado Ryan*, 98.126.565 dólares para *La delgada línea roja* y 229.163.264 para *La vida es bella*. [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com): [Consulta: 13 de enero de 2014.].

A este éxito hay que añadir la razón **histórica**, y es que en 2001 se cumplieron los 60 años del ataque de Pearl Harbor y la entrada de los EEUU en la II Guerra Mundial. Mientras que por el 50º aniversario apenas se produjeron films sobre el conflicto, en este aniversario multitud de películas, que se produjeron en los últimos años de la década de los noventa, fueron estrenadas en 2001.

Otra de las razones para que tantos films vean la luz es la **social**, ya que hubo una progresiva desaparición de las personas que vivieron la II Guerra Mundial. La gradual muerte de los ancianos por causas naturales hizo que muchos escritores, directores y productores interesados en la época por distintas razones desearan homenajear o recordar a aquellos hombres y mujeres que lucharon o padecieron la guerra.

Es por ello que surgieron multitud de producciones cinematográficas (y televisivas) basadas en libros biográficos de quienes vivieron la contienda, tendencia que apareció a finales de los años ochenta, y que aumentó en los noventa.

Pero también los propios protagonistas se percataron de que se acercaban al final de sus días, y decidieron contar sus vivencias antes de que se perdiesen cuando murieran. Esta idea la sugirió Stephen Ambrose en una entrevista sobre *Hermanos de sangre*<sup>110</sup>. Gracias a este cambio de mentalidad, nuevas historias sobre el conflicto fueron desempolvadas de los estantes de la memoria, con lo que sirvieron de argumento para nuevas producciones.

Y finalmente, la razón **técnica**. Los avances en la tecnología digital, en concreto en los efectos especiales, dieron la posibilidad de recrear la II Guerra Mundial como nunca antes se había hecho. Estos

---

<sup>110</sup> HBO, nota de prensa (13 Julio 2001), 'Historian Stephen Ambrose, Author of *Band of Brothers*, Discusses the Story of Easy Company'. En: PARDO, Alejandro, *Hermanos de sangre (Band of Brothers, 2001): de héroes y soldados*. En: PABLO, Santiago de (Ed.), *La Historia a través del cine...op. cit.*, pág. 133.

efectos especiales tuvieron su base en el film *Matrix* (Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999), que revolucionó el aparato digital de las producciones cinematográficas.

Estas cuatro razones unidas hicieron que en 2001 fueran estrenadas nueve películas en la gran pantalla y trece productos televisivos.

Pero la importancia de estos films se multiplicó tras los atentados del 11-S. Las comparaciones entre el ataque de Pearl Harbor y el ataque a las Torres Gemelas aparecieron pronto. Rápidamente se creó un interés por parte del público por conocer más y en cualquier formato la II Guerra Mundial, pues tras los fracasos de Corea y sobre todo Vietnam, y el sinsabor de la Guerra del Golfo, la sociedad americana en especial, y occidental en general, buscó un espejo en el que mirarse<sup>111</sup>.

#### 4.2. *NUNCA TANTOS DEBIERON TANTO A TAN POCOS.*

Sin duda alguna, el equipo que realizó *Hermanos de sangre* estuvo compuesto por una serie de profesionales de primera fila. Este equipo fue capaz de realizar un ingente esfuerzo por representar el pasado de la forma más verosímil posible. Gracias a ello se consigue que el espectador sea transportado en el tiempo a la II Guerra Mundial. Como se verá más profundamente en epígrafes siguientes, la miniserie posee un gran número de seguidores por todo el mundo, con lo que se ha convertido en uno de los productos televisivos con más extensión fuera de la pantalla.

---

<sup>111</sup> Esta idea se desarrolla en el capítulo siguiente.

#### 4.2.1. Socios y sabuesos. Spielberg, Hanks, Ambrose y la HBO.

A diferencia de los films al uso, o de miniserias más cortas, *Hermanos de sangre* tiene múltiples directores, por lo que no es la figura del realizador la que define las líneas maestras de la filmación. En este caso quienes marcan la pauta son los productores ejecutivos, que comenzaron una estrecha relación durante la película *Salvar al soldado Ryan*, y que continuaron con ella gracias a su interés por reconstruir el pasado, en especial la II Guerra Mundial. Este equipo ha realizado varios proyectos en esa línea, entre los que destacan *Hermanos de sangre* y *The Pacific*.

#### Encuentros en la II Guerra Mundial.

Steven Spielberg, nacido en Cincinnati, Ohio, en 1946, es un conocidísimo director, guionista y productor cinematográfico estadounidense. Sin duda, su faceta más conocida es la de director. Es el realizador de films tan destacados como *Tiburón* (*Jaws*, 1975), *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), la saga de Indiana Jones, *E.T., el extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982), *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993), *Minority Report* (2002) o *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005)<sup>112</sup>.

En su filmografía también se pueden encontrar películas que representan el pasado como *Caballo de guerra* (*War Horse*, 2011), aunque la mayoría de las producciones históricas de Spielberg van de la mano del tema de los conflictos raciales-culturales, siendo este

---

<sup>112</sup> Para conocer más de Spielberg: *Steven Spielberg: A Biography*, de Joseph McBride, y *Steven Spielberg*, de Tom Powers.

uno de sus grandes intereses cinematográficos. Films como *El color púrpura* (*The Color Purple*.1985), *Amistad* (1997), *Munich* (2005) o *Lincoln* (2012) son una muestra de los intentos de Spielberg por mostrar al público esta problemática.

Una filmografía de estas características, en la que destacan los conflictos humanos y la recreación de momentos históricos importantes del pasado, enlaza perfectamente con el acercamiento de Steven Spielberg a la II Guerra Mundial. Pero lo cierto es que su relación con el conflicto va más allá de lo simplemente anecdótico. En el documental biográfico *Spielberg on Spielberg*<sup>113</sup> el director estadounidense explica los vínculos vitales que le unen a dicha guerra.

Su padre fue un soldado desplegado en el teatro de Asia, y cuando volvió de la guerra le contaba historias sobre la misma. Pero además su abuela enseñaba inglés a judíos húngaros supervivientes del Holocausto. En dicho documental recuerda como aprendió los números en su infancia con los tatuajes que algunos de estos supervivientes conservaban en el brazo<sup>114</sup>.

Ya en los primeros films de Spielberg, con 12 o 15 años y rodados en 8 mm, se centra en la temática de la II Guerra Mundial, como muestran los cortos *Fighter Squad* (1961) o *Escape to Nowhere* (1961). Pero su primer acercamiento al conflicto en la gran pantalla es con la comedia *1941* (1979), con la que obtiene un rotundo fracaso, pero de la que dice aprender las lecciones más importantes de su carrera<sup>115</sup>. Este film se acerca a la II Guerra Mundial de una manera cómica, con antihéroes en sus personajes principales y la

---

<sup>113</sup> *Spielberg on Spielberg* (Richard Schickel, 2007). Documental biográfico a modo de entrevista en el que repasa su carrera como director, dejando de lado su faceta de productor.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*



paranoia que vive la sociedad estadounidense ante una posible invasión nipona tras el ataque a Pearl Harbor.

El siguiente film que se acerca a la época nazi fue *En busca del arca perdida* (*Riders of the Lost Ark*. 1981), iniciando la saga de Indiana Jones. De nuevo de manera desenfadada y perteneciendo al género de aventuras, muestra a una ideología nazi próxima a la estupidez y a la maldad *per se*, sin un análisis tan profundo como el realizado en films posteriores. Este aventurero tendrá una secuela centrada también en el nazismo titulada *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*. 1989), en la que continúa con el protagonista igual de aventurero y desenfadado, y con un nazismo ignorante, escenificado en la propia persona de Hitler en una secuencia memorable, cuando este le firma un autógrafo al propio doctor Jones en el diario que tanto ansía encontrar. La ceguera del nazismo es representada de esta brillante manera.

Poco después Spielberg consigue unir la II Guerra Mundial y el cine fantástico en la producción televisiva *Cuentos asombrosos* (*Amazing Stories*. NBC, 1985-1987). En esta serie, en la que también es productor, dirige *The Mission* (3 Nov. 1985), que trata de cómo el miembro de la torreta inferior de un bombardero estadounidense queda atrapado en plena misión, evitando la muerte con el poder de su imaginación.

La siguiente película que se sitúa durante el conflicto es *El imperio del sol* (*Empire of the Sun*. 1987). Este exitoso film tanto de crítica como de público trata la infancia y la pérdida de la inocencia. Basada en la novela biográfica de J.B. Ballard, tiene la intención de

mostrar la II Guerra Mundial a través de los ojos de un niño, según las palabras del propio Spielberg en su documental biográfico<sup>116</sup>.

Este grupo de producciones podría definirse como una primera fase de acercamiento a la II Guerra Mundial, en un principio próximo al género de aventuras, aunque con cada film evoluciona a una visión más madura en la representación del conflicto.

Tras esta primera etapa, le sigue la que se podría definir como más exitosa, profunda, y valiosa de Steven Spielberg en su relación con la II Guerra Mundial. Abre camino *La lista de Schindler* (*Schindler's List*. 1993). Su importancia es enorme, no sólo por su calidad como film en sí mismo, sino porque gracias a este film funda el *USC Shoah Foundation. The Institute for Visual History and Education*<sup>117</sup>. El mismo Spielberg asegura que “es lo más importante que he hecho en mi vida por la comunidad”<sup>118</sup>.

En cuanto al film, el director valora que *La lista de Schindler* es la primera vez que una película le da la oportunidad de contar la Historia. Es decir, es una reconstrucción del pasado cuya intención es dar a conocer unos sucesos, en este caso el Holocausto sufrido por los judíos polacos, y de cómo un hombre, un alemán, un miembro del partido nazi, salva a un gran número de la aniquilación<sup>119</sup>.

De esta manera, y a través de la imagen cinematográfica, Spielberg se sumerge en la época de la II Guerra Mundial para reconstruir el pasado a través de los testimonios de los judíos supervivientes.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Esta fundación se dedica a la realización de entrevistas audiovisuales a supervivientes y testigos del Holocausto, para su utilización en la red como herramienta digital y recurso educativo. En 2006 se une a la USC (*University of Southern California*) y actualmente contiene 50.000 testimonios sobre el Holocausto.

<sup>118</sup> *Spielberg on...op. cit.*

<sup>119</sup> *Ibid.*

La atracción por representar el pasado, y más aun, relacionarlo con el presente, tiene su cenit en el film *Salvar al soldado Ryan*. Esta película es la base para la producción tanto de *Hermanos de sangre* como de *The Pacific*, por lo que tiene especial interés en esta investigación. Bastará ahora con señalar que Spielberg realiza este film como homenaje a la generación de su padre. Mientras trabajaba en la producción, el propio director pensaba que no sería un gran éxito, pero sí que informaría sobre la situación de los soldados durante el combate, y ese era su objetivo<sup>120</sup>.

Para ello, coloca al espectador en la mirada del soldado. La guerra está expuesta a través de los ojos de los jóvenes que lucharon y vivieron la parte más dura del conflicto. Por lo tanto es un film cuyo propósito, además de establecer un dilema moral para atraer al espectador (cosa que Spielberg hace a menudo en sus films), es el representar el pasado para las nuevas generaciones.

Steven Spielberg no se ha acercado solo como director a la reconstrucción del pasado, pues también lo ha hecho como productor. De hecho, son pocos los géneros que no ha tocado de esta manera. Desde el terror a la comedia pasando por la animación o la ciencia ficción.

En el rol de productor ejecutivo aparecen documentales como *Survivors of the Holocaust* (Allan Holzman, 1996), *The Lost Children of Berlin* (Elizabeth McIntyre, 1997), *The Last Days* (James Moll, 1998) o *Broken Silence* (Cinemax, 2002), todos ellos concernientes al Holocausto, dentro de su faceta de la *USC Shoah Foundation*.

Al igual que tras *La lista de Schindler* aparecen estos productos derivados para ampliar el conocimiento sobre el exterminio, tras

---

<sup>120</sup> *Ibid.*

*Salvar al soldado Ryan* aparecen producciones sobre los soldados de la contienda, como por ejemplo *Shooting War*.

Este documental muestra a los fotógrafos y *camera-man* de las fuerzas armadas de Estados Unidos que arriesgaron sus vidas para inmortalizar la Historia. Su mirada plasmada en las imágenes que hasta hoy han llegado hace que de nuevo el espectador se enfrente con la visión de la II Guerra Mundial desde el punto de vista de las personas que la protagonizaron. Producido junto a Tom Hanks y Stephen Ambrose, fue un nuevo paso en la colaboración de estos hombres.

Esta cooperación seguirá con el documental *Price of Peace*, que realiza una crónica del teatro del Pacífico desde 1941 hasta 1945. El interés de Spielberg en este frente conducirá a la producción de *Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima*, ambas dirigidas por Clint Eastwood, y que de nuevo muestran la visión de la guerra por sus protagonistas, pero esta vez desde los dos bandos enfrentados<sup>121</sup>. Es en este contexto es donde aparecen *Hermanos de sangre* y *The Pacific*. E incluso existen noticias sobre una tercera serie centrada en la Octava Fuerza Aérea<sup>122</sup>.

Así pues, esta segunda fase de interés de Steven Spielberg por la II Guerra Mundial pasa de una mirada más inocente a un análisis profundo en el que se muestra el conflicto desde el punto de vista de sus protagonistas. Rescatar la mirada de los hombres y mujeres que vivieron la mayor contienda de la humanidad y devolverla al tiempo actual. Este es el legado de Spielberg.

---

<sup>121</sup> Estas producciones se analizan más adelante en el siguiente capítulo.

<sup>122</sup> Basada en la obra de Donald L. Miller *Master of the Air: America's Bomber Boys who Fought the Air War Against Nazi Germany*. Agencia EFE, “*Hermanos de sangre* y *The Pacific* tienen continuación” [En línea]. El Mundo, 19 enero 2013. ‘<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/19/television/1358600072.html>’: [consulta: 13 febrero 2014].

Tom Hanks, pasión por la Historia.

Nacido en Concord, California, en 1956, es un reconocido actor estadounidense. Sus papeles más conocidos y que más galardones le han supuesto son los interpretados en *Big* (Penny Marshall, 1988), *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Salvar al soldado Ryan*, *Naufrago* (*Cast Away*, Robert Zemeckis, 2000) y *Capitán Phillips* (*Captain Phillips*, Paul Greengrass, 2013) También ha cogido los mandos de la dirección en dos películas, *The Wonders* (*That Thing You Do!* 1996) y *Larry Crowne, nunca es tarde* (*Larry Crowne*, 2011).

Pero si un papel ha marcado su carrera en lo relacionado con la Historia, seguramente este es el del astronauta *Jim Lovell* en *Apolo 13* (*Apollo 13*, Ron Howard, 1995). Y no por la calidad de su interpretación, que sin duda la tiene, sino por el interés en hacer llegar al público la era de la carrera espacial. De esta forma surgió la producción de la miniserie *De la Tierra a la Luna* (*From the Earth to the Moon*, HBO, 1998). Ya no es el hecho de realizar un producto audiovisual sobre el pasado, sino mejorar ese producto con una miniserie que amplie la representación de la Historia allí donde el film primigenio no ha podido llegar.

*De la tierra a la Luna* es sin duda el paso previo a *Hermanos de sangre* en cuanto a estilo<sup>123</sup>. Comienza cada episodio con una introducción, que en esta ocasión es presentada y narrada por el propio Tom Hanks, mientras que en *Hermanos de sangre* y *The Pacific* la introducción la realizan los veteranos originales de la Compañía *Easy*. Aunque sin duda lo que más hermana a estas

---

<sup>123</sup> Incluso los créditos con el título de cada capítulo son muy parecidos, con unas letras blancas subrayadas con una línea roja sobre un fondo negro. Un formato que se mantendrá en *Hermanos de sangre* y *The Pacific*, como una “marca de la casa”.

miniseries es su estilo de rodaje casi documental, con cámara al hombro y un estilo narrativo épico. Además, el tratamiento de las imágenes, con un color desaturado y granulado, consigue dar una efectiva sensación de antigüedad<sup>124</sup>.



Ilustración 24. El estilo gráfico de *De la Tierra a la Luna* y *Hermanos de sangre* es casi idéntico.

De hecho, *De la Tierra a la Luna* va un poco más allá en su interés de representar el pasado. A lo largo de sus trece capítulos no solo se interesan por los héroes estadounidenses que llegaron a la Luna, sino también se realizaron dos capítulos especiales, uno dedicado a las mujeres de los astronautas, y otro al cineasta francés George Méliès, posiblemente para conciliar dos grandes pasiones de Hanks como son la Historia y el medio audiovisual, y como argumentación sobre el interés que ha tenido la Luna para el ser humano.

Incluso la cadena será la misma para *De la Tierra a la Luna* que para las miniseries sobre la II Guerra Mundial, la HBO. Es muy

---

<sup>124</sup> Esta técnica de cine documental se utiliza más adelante en *Salvar al soldado Ryan* como bien dice José Caparrós Lera en: CAPARRÓS LERA, JOSÉ MARÍA. *El cine del fin del milenio (1999-2000)*. Madrid: Rialp, 2001, pág. 269.

posible que tras *Salvar al soldado Ryan*, y después del documental *Shooting War*, o los documentales sobre el Holocausto y *La lista de Schindler*, Steven Spielberg y Tom Hanks se decidieran por realizar una miniserie que fuera una apuesta de gran calidad por representar el pasado. El propio Tom Hanks ha contado su grato recuerdo de la cadena HBO tras la realización de la miniserie sobre la carrera espacial, y cómo eligieron esta cadena de televisión debido a las facilidades que les otorgaban<sup>125</sup>.

En estos últimos años, sus proyectos como productor parecen haber avanzado temporalmente, pues ha realizado el film *Parkland* (Peter Landesman, 2013), y la serie documental *Los sesenta* (*The Sixties*. CNN, 2013). La primera reconstruye el asesinato de Kennedy, mientras la última trata de los sucesos importantes de EEUU en toda la década.

Aparte de Hanks y Spielberg, que son las cabezas visibles de un gran equipo de productores, es necesario destacar a una persona que está muy presente tanto en *Salvar al soldado Ryan* como en los otros proyectos posteriores relacionados con la II Guerra Mundial de este dúo.

#### El historiador-asesor.

Nacido en Lovington, Illinois, en 1936, y fallecido en St. Louis, Mississippi, en 2002, Stephen Ambrose fue un historiador militar estadounidense, especializado en la II Guerra Mundial. Fundador y director del *National D-Day Museum*, y productor y asesor histórico cinematográfico.

---

<sup>125</sup> HBO, nota de prensa (13 de julio 2001), 'Executive Producers Tom Hanks and Steven Spielberg, along with Co-Executive Producer Tony To, Are the Driving Creative Force Behind *Band of Brothers*'. En: PARDO, Alejandro, *Hermanos de sangre. Op. cit...*, pág. 132.

Aunque en sus primeras publicaciones Ambrose se centra más en las biografías de algunos presidentes estadounidenses, en especial Eisenhower, en 1985 publica la primera obra centrada exclusivamente en la II Guerra Mundial, de título original *Pegasus Bridge: June 6, 1944*<sup>126</sup>.

Además de ser el asesor histórico en *Salvar al soldado Ryan*, fue el autor del libro *Hermanos de sangre. Compañía E, 506 Regimiento, 101 División Aerotransportada. Desde Normandía hasta el Nido del Águila de Hitler*. Es decir, que las colaboraciones junto a Spielberg y Hanks comienzan en el film de 1998 y no terminan hasta su muerte en 2002. Este legado lo continúa su hijo Hugh Ambrose en *The Pacific*.

Años después, publica multitud de trabajos sobre las tropas estadounidenses en la II Guerra Mundial, entre los que destacan *D-Day, June 6, 1944: The Climatic Battle of World War Two*<sup>127</sup> y *The Victors: Eisenhower and his Boys*<sup>128</sup>.

Como especialista en la materia aparece, entre otros muchos, en los documentales *El mundo en guerra (The World at War*. Thames Television, 1973-1974)<sup>129</sup>, *D-Day: The Total Story* (Rob Lihani, 1994), *Moments of Truth with Stephen Ambrose* (Chris Harty, 2001), o los ya mencionados *Shooting War* y *Price for Peace*. Además fue productor de este último y de *Moments of Truth with*

---

<sup>126</sup> AMBROSE, Stephen. *El puente Pegasus: El primer combate del día D*. Inédita: Barcelona, 2006.

<sup>127</sup> AMBROSE, Stephen. *El Día D: La culminante batalla de la Segunda Guerra Mundial*. Inédita: Barcelona, 2008.

<sup>128</sup> AMBROSE, Stephen. *Vencedores: Por el autor de Hermanos de sangre*. Inédita: Barcelona: 2012.

<sup>129</sup> Que es posiblemente el mejor documental sobre la II Guerra Mundial hasta la fecha.



*Stephen Ambrose*. Su otra producción fue *Hermanos de sangre*, aunque solo en dos episodios<sup>130</sup>.

### Una televisión distinta. La HBO.

*Home Box Office*, o más comúnmente la HBO, es uno de los canales de televisión por cable más populares de los EEUU. Fue fundado en 1965 y pertenece en la actualidad a *Time Warner*. La sede central de este canal de pago se encuentra en Nueva York, desde donde emite películas ya estrenadas en salas, eventos deportivos, y películas y series de su propiedad.

La diferencia con el resto de cadenas estadounidenses estriba en la forma de tratar a sus clientes. “Los canales tradicionales venden espectadores a los anunciantes, mientras que la HBO se vende así mismo. Sin embargo, dar un lugar central al abonado-cliente también supone tener que redoblar los esfuerzos para mantener la fidelidad”<sup>131</sup>, como dice Cascajosa Virino.

La imagen de la cadena ha estado pues vinculada a las series dramáticas, las cuales giran “en torno a tres ejes básicos: la colaboración con autores consolidados, la utilización de temas tabú y la renovación de géneros y fórmulas narrativas”<sup>132</sup>.

Estos tres pilares se pueden observar claramente en series de gran éxito como *Los Soprano* (*The Sopranos*. 1999-2007), serie ideada por el productor David Chase<sup>133</sup> centrada en la vida privada de un

---

<sup>130</sup> *imdb.com*. [en línea]. [http://www.imdb.com/title/tt0185906/?ref\\_=ttep\\_ep\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0185906/?ref_=ttep_ep_tt). [consulta 23 enero 2014].

<sup>131</sup> CASCAJOSA VIRINO, Concepción C. *No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO*. En *Revista Zer*, Volumen 11, 2006, págs. 23-33.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> David Chase fue productor y guionista de *Los casos de Rockford* (*The Rockford Files*. NBC, 1974-1980) y *Doctor en Alaska* (*Northern Exposure*. CBS, 1990-1995).

gánster. *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*. 1998-2004) fue una serie creada por Darren Star<sup>134</sup> centrada en cuatro mujeres y sus distintas vidas sexuales. La serie *True Blood* (HBO, 2008-Actualidad), que trata las aventuras de una serie de vampiros adolescentes, creada por Alan Ball<sup>135</sup>. También la serie *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*. HBO, 2011-Actualidad) fue una apuesta de la cadena por un género fantástico que ha resultado ser un éxito mundial, creada por David Benioff<sup>136</sup>.

Pero también es reconocida por sus series con intención de representar el pasado, como *Roma* (*Rome*. 2005), en la que el tema tabú del sexo se mezcla con la apasionante historia política de la caída de la república romana. *Generation Kill* (2008) es otro ejemplo, esta vez de historia actual en el que se presenta a un grupo de marines durante la guerra de Iraq. La biografía del presidente de los EEUU *John Adams* (Tom Hooper, 2008), el drama sobre una mujer soltera en la gran depresión *Mildred Pierce* (Todd Haynes, 2011) o el melodrama centrado en la sociedad inglesa durante la I Guerra Mundial de *Parade's End* (Susanna White, 2012), son otros ejemplos del interés de la HBO por realizar producciones ambientadas en el pasado.

*Hermanos de sangre* y *The Pacific* nacen y se caracterizan como un producto HBO. Las figuras consolidadas de Spielberg y Hanks, y el tratar el tema del sufrimiento de los soldados en la guerra desde un punto de vista en que el espectador se sienta integrado e influido

---

<sup>134</sup> Darren Star fue productor ejecutivo de las exitosas *Melrose Place* (Fox Network, 1992-1999) y *Sensación de vivir* (*Beverly Hills, 90210*. Fox Network, 1990-2000) antes de su salto a la HBO.

<sup>135</sup> Allan Ball consiguió el éxito con la producción de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), con el que ganó el premio de la Academia a mejor guión original. También fue el creador de *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*. 2001-2005), siendo su primera participación con la HBO.

<sup>136</sup> David Benioff es un consolidado guionista de Hollywood, con films como *Troya* (*Troy*. Wolfgang Petersen, 2004).

por la dureza de los acontecimientos, son sin duda un envite arriesgado que la HBO asumió, pues es parte de sus señas de identidad.

#### 4.2.2. El principio de todo. *Salvar al soldado Ryan*.

El film de Spielberg es uno de los más importantes realizados sobre la II Guerra Mundial. Y lo es no por su representación de la guerra, que aunque tiene un carácter muy realista, no se ajusta a los hechos acaecidos durante *Overlord*. Es una película que destaca porque consigue plasmar los horrores y padecimientos de quienes sufren de forma directa el conflicto.

El argumento está basado en un hecho real, la historia de los hermanos Niland, pero este no fue un rescate de dificultad. Sobre ese suceso se construye una película que representa como ninguna la guerra en el frente occidental.

Como bien dice Pérez García<sup>137</sup> “la película combinaba deliberadamente los hechos históricos con su mitificación posterior e incluía (...) los temas de la memoria y la construcción de una leyenda de sacrificio heroico que cimienta la identidad colectiva de una sociedad”<sup>138</sup>. El objetivo del film es claro: no se puede olvidar el sacrificio de estos hombres.

Para realizar el proyecto en su vertiente estética, Spielberg se inspiró en los documentales *The Battle of Midway* (John Ford, 1942)

---

<sup>137</sup> PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos. Salvar al soldado Rayn con 300 espartanos: historia, memoria, mito. *Comunicación: Revista Intenacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Nº 10, 2012, págs. 800-816.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pág. 803.

y *Why We Fight* (Frank Capra *et al.*, 1942-1945)<sup>139</sup>, y con la ayuda de varias estrategias cinematográficas, el director casi consiguió que el film pareciera un documental, con una gran dosis de realismo. El primero de estos ardides fue el uso de las cámaras. Se colocaron en la posición de cámara al hombro, y el director de fotografía Janusz Kaminski decidió quitarles el revestimiento protector de las lentes para que la luz entrase y rebotase, perdiendo definición pero no focalización<sup>140</sup>.

El siguiente fue la falta de un *storyboard*. Spielberg, para no perder frescura y poder improvisar sobre la marcha al igual que en la guerra, rodaba una escena sin conocer qué iba a filmar a continuación. Y esto quedó reflejado en la pantalla de manera clara<sup>141</sup>.

El sonido fue otro de los procedimientos a través del cual se consigue un gran realismo. Las balas zumbando alrededor, las explosiones, los gritos, todo ello formó un impacto auditivo que sumerge al espectador en la acción.

Otro de los recursos usados fue el uso de efectos digitales, desde el aumento de la desaturación del color a aportaciones a la imagen como cuerpos, barcos, etc. Sin ellos, se tendría que haber contado con un número mucho mayor de extras y equipo.

De esta manera, “*Salvar al soldado Ryan* supuso un cambio radical en el subgénero y se convirtió en el nuevo modelo de cine bélico

---

<sup>139</sup> RIAMBAU, Esteve. *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*. Madrid: Cátedra, 2011, pág. 223.

<sup>140</sup> Combat Footage. *Saving Private Ryan Online Encyclopedia*. [en línea]: <http://www.sproe.com/s/spr-4.html> [consultado: 10 junio 2015].

<sup>141</sup> Spielberg *on...op. cit.*

hasta hoy”<sup>142</sup>. El cine posterior sobre la II Guerra Mundial quedó transformado por este film.

Para llevar a cabo tan enorme proyecto, se contó con la participación de Dale Dye como asesor militar (que además interpreta un pequeño papel). Este hombre fue quien entrenó a Tom Hanks para las tomas de Vietnam en *Forrest Gump*, y realizó con los actores un campamento militar para que tuvieran una experiencia castrense, pero que también les sirviera para entender las sensaciones y sentimientos con las que los soldados se enfrentaban durante la guerra.

La narrativa del film es cuando menos curiosa, pues es una mezcla de temas que se van concatenando según avanza cronológicamente. Primero surge el tema de los recuerdos de guerra, por eso incluye una primera y última escena con un anciano veterano de la guerra para, y según las palabras de Spielberg, ampliar el contexto histórico haciendo que los personajes heroicos de entonces sean los ancianos de ahora<sup>143</sup>. La cámara se centra en la mirada del anciano y en la mirada de los protagonistas. Lo que ellos vieron es lo que el espectador va a observar. Este recurso se utilizará luego en las miniserias a través de las entrevistas a los veteranos reales.

Tras la aparición del anciano, se pasa a una representación histórica del Desembarco, aunque sin personajes reales. Y tras la batalla, el film se convierte en una aventura de grupos especiales, en el que destacan personajes como el gran oficial (Tom Hanks), el duro sargento (Tom Sizemore), el soldado judío (Adam Goldberg), el francotirador (Barry Pepper), el soldado duro (Edward Burns), el

---

<sup>142</sup> MONTERO, Julio y FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Laura. La experiencia de la guerra en la pantalla: el desembarco en la playa de Omaha de *Saving Private Ryan*. *Palabra Clave*, N° 18, Vol. 1, 2015, págs. 83-110. Para un análisis profundo de la escena del desembarco, y un resumen de las publicaciones sobre el film, este artículo es muy recomendable.

<sup>143</sup> *Ibid.*

sanitario (Giovanni Ribisi), o el soldado novato (Jeremy Davies). Todos ellos personajes estereotipados que han aparecido durante años como ya ha quedado claro en líneas anteriores. A excepción del personaje de Matt Damon, un soldado novato pero altamente preparado, cuyo dilema moral le encamina a quedarse con sus hermanos de armas.

Este tipo de personaje, el hermano de armas, ya había aparecido en etapas anteriores aunque de forma leve (a excepción de la fase propagandística) y ahora vuelve con muchísima fuerza gracias a este film. *Salvar al soldado Ryan* es pues un híbrido entre el pasado y el presente, que recoge la tradición de las producciones bélicas del período magnificándolas, y que expone nuevos contenidos que son aceptados y potenciados con fuerza en films posteriores.

Por último, se ha de aclarar que en la producción se contó con el asesor militar histórico Stephen Ambrose, que era uno de los mayores expertos en el período como ya se ha dicho, y Hanks y Spielberg decidieron investigar en sus libros para la producción de la película. Conocieron la historia de la Compañía *Easy* a través de él, y todo lo demás es historia.

#### 4.2.3. Bocados de realidad. Del libro a la pantalla.

Una vez que los productores decidieron poner en marcha el proyecto de *Hermanos de sangre*, tanto Dream Works como Playtone (las productoras de Spielberg y Hanks respectivamente) convinieron en la necesidad de presentar un guión que delineara el objetivo de la miniserie: el homenaje a unos hombres a través de su historia de hermanamiento durante la lucha en el frente occidental.

Para el manuscrito de la miniserie se reunió a un buen equipo de guionistas que recibieron el original de Stephen Ambrose como pilar central de la historia de la Compañía *Easy*.

El libro según las palabras de Tom Hanks, se eligió porque estaba muy bien documentado, y era la historia de unos hombres desde el alistamiento hasta el final de la guerra, pasando por Normandía, Holanda, y las Ardenas<sup>144</sup>. Este libro, como dice su propio título, tiene la misma tesis que la miniserie, el establecimiento de unos lazos de amistad tan fuertes que se forma una hermandad entre los soldados de la Compañía *Easy*, lazos que solo se forman durante el combate.

Ya ha quedado claro que el autor del libro fue un experto en la investigación y divulgación de la II Guerra Mundial, en especial de las experiencias del soldado durante la guerra. Por ello no es raro que Spielberg y Hanks decidieran llevar un libro de Ambrose a la pequeña pantalla si su objetivo era mostrar la guerra desde el punto de vista de los soldados.

De hecho, se confiaba tanto en el criterio de Ambrose, que ambos productores, así como el equipo de guionistas, enviaban los manuscritos a Ambrose para que este les diera su conformidad. Según palabras del propio Ambrose “Me impresionó el empeño que ponían para ser rigurosos. (...) Me enviaban los guiones de cada episodio y atendían a mis comentarios, aunque no soy ni mucho menos un guionista”<sup>145</sup>.

Este equipo de guionistas, compuesto por Erik Jendresen, John Orloff, E. Max Frye, Graham Yost, Bruce McKenna, y Erik Bork,

---

<sup>144</sup> *The Making...op. cit.*

<sup>145</sup> HBO, nota de prensa (13 de julio). Historian Stephen E. Ambrose, Author of... *op. cit...*, pág. 139.

como dice Alejandro Pardo, realiza un “trabajo de adaptación del libro (...) cuanto menos, sobresaliente”<sup>146</sup>.

Pero también es necesario explicar algunos aspectos de esta adaptación. Cuando se realiza la lectura del libro se observan omisiones claras a ciertas conductas de aquellos jóvenes soldados.

Por ejemplo, no se incluyeron en el guión los excesos ocurridos durante el permiso de siete días que tuvieron los paracaidistas en Londres tras la lucha en Normandía. Según Ambrose, “aquella fue una de las semanas más salvajes y violentas en la historia de Londres”<sup>147</sup>. Lo cierto es que las acciones indecorosas que pudieran perjudicar la visión mostrada de estos hombres como modelos a seguir son prácticamente eliminadas.

Otro buen ejemplo de estas conductas políticamente incorrectas se produce cuando los sargentos Martin y Guarnere deciden ir a Escocia a realizarse unos cuantos tatuajes, pues las posibilidades de salir con vida de la guerra eran mínimas<sup>148</sup>.

Y es que el miedo a morir, o a quedar tullido para toda la vida, producía fuertes conflictos entre aquellos hombres. Un ejemplo claro lo protagoniza el sargento Lipton, pues tras oír que le llamaban tullido “cogió a los dos hombres por el cuello, los levantó de sus sillas y les dijo que se encargaría de ellos juntos o por separado”<sup>149</sup>.

Aunque más tarde comprendió que era una broma y se disculpó por su reacción, esta acción del sargento Lipton muestra la situación mental que vivían esos hombres incluso fuera del frente. No siempre eran un grupo de hermanos, sino que existían problemas entre ellos, bien puntuales, bien de raíces más profundas. Y esta omisión no sólo ocurre en esta ocasión.

---

<sup>146</sup> PARDO, A. *op. cit.*..., pág. 139.

<sup>147</sup> AMBROSE, S. *Hermanos de sangre... op. cit.*..., pág. 169.

<sup>148</sup> *Ibid*, pág. 172.

<sup>149</sup> *Ibid*, pág. 171.



Las peleas eran algo frecuente. A veces era con otras unidades, como los sucesos acaecidos con los hombres de la 82ª División en diciembre de 1944 en Reims, llegándose a prohibir todos los pases el 4 de diciembre<sup>150</sup>, otras se peleaban dentro de la misma Compañía, como ocurrió el 16 de diciembre de 1944, debido a los excesos cometidos bajo la influencia del *champagne*<sup>151</sup>.

Por lo tanto, es notorio y evidente que los guionistas, aparte de las inevitables licencias dramáticas, eliminaron del manuscrito todo aquello que pudiera resultar nocivo para la visión de estos hombres como héroes, y todo aquello que menguara esos fuertes lazos de unión que se crearon entre ellos.

Otro tanto ocurre con sucesos que mermen la capacidad de combate de estos hombres. Esto acontece durante la operación *Market-Garden*, cuando los integrantes de la compañía no llegan a tiempo a su objetivo, viendo como el puente que deben ocupar sale volando por los aires y casi alcanza a algunos soldados de la Compañía E<sup>152</sup>. Esto provocó un retraso en la operación de casi veinticuatro horas<sup>153</sup>.

Los guiones son enviados a los veteranos de la *Easy*, y también ellos mismos fueron entrevistados para obtener más información<sup>154</sup>. Pero además de ser utilizados como fuente, estos veteranos fueron incluidos en la propia miniserie al comienzo de cada episodio a modo de introducción.

Por tanto, el guión es elaborado con una intencionalidad. El objetivo es intentar que aquellos hombres sean vistos como ejemplos, por eso

---

<sup>150</sup> *Ibid.* Pág. 265.

<sup>151</sup> *Ibid.* Pág. 274.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pág. 197.

<sup>153</sup> Puede que esta acción no fuera incluida en el guión porque curiosamente es retratada en la película *Un puente lejano*, aunque los nombres de sus protagonistas son distintos a los reales.

<sup>154</sup> PARDO, A. *Hermanos de sangre...op. cit...*, pág. 140.

se les homenajea, y por eso aquello que no entra dentro de esa visión es eliminado.

#### 4.2.4. Los directores. Unidos bajo el mismo mando.

Aunque los directores tuvieron el suficiente margen de maniobra para realizar sus capítulos respectivos, debieron seguir las indicaciones que Spielberg les marcó, y que seguían las formas de *Salvar al soldado Ryan*. No debían utilizar ni cámara lenta, ni grúas, ni planos subjetivos con las fuerzas alemanas<sup>155</sup>.

Hay solo dos directores que realizan un par de episodios. David Frankel y Mikael Salomon. El resto solo firma un episodio.

**David Frankel** es un director neoyorquino ganador del premio de la Academia con el corto *Dear Diary* (1996). Tras el galardón, es reclutado por Tom Hanks para dirigir tres episodios de la miniserie *De la Tierra a la Luna*, y unos años más tarde nuevamente entra en el equipo de Hanks para *Hermanos de sangre*, dirigiendo *El punto límite* (que seguramente es el capítulo más importante de la miniserie) y *¿Por qué combatimos?*

Tras la miniserie dirige varios capítulos de la aclamada serie *Sexo en Nueva York* (de la HBO nuevamente) para dar el salto finalmente a la gran pantalla con películas como *El diablo se viste de Prada* (*Devils Wear Prada*. 2006) o *El gran año* (*The Big Year*. 2011), centrándose en el género de la comedia.

**Mikael Salomon** es un realizador danés nominado en dos ocasiones al premio de la Academia, pero en las categorías de mejor fotografía y mejores efectos visuales, y es por esta labor fotográfica que se inicia en el mundo audiovisual.

---

<sup>155</sup> *Ibid*, pág. 146.

Tras el éxito en su campo de trabajo decide ponerse tras la cámara, *Un lugar muy lejano* (*A Far Off Place*. 1993) y *Hard Rain* (1998) son sus primeras aportaciones a la gran pantalla, para luego moverse en los círculos televisivos. Así, dirige *Carentan* y *Puntos* en *Hermanos de sangre*. Tras la miniserie la HBO volvió a contar con él para un capítulo de *Roma*. Después de ello, ha seguido realizando producciones para televisión.

**David Leland** es un director inglés no muy pródigo. De sus nueve realizaciones cabe destacar *Si estuvieras aquí* (*Wish You Were Here*. 1987) y *Amores en tiempos de guerra*, ambas cercanas a la II Guerra Mundial. Tras dirigir el capítulo *Bastogne*, ha realizado varios episodios de *Los Borgia* (*The Borgia*. Showtime Networks, 2011-Actualidad) y el film *Aprendiz de caballero* (*Virgin Territory*. 2007).

**Richard Loncraine** es un realizador inglés que comienza su carrera en los años setenta, con producciones a caballo entre la gran y pequeña pantalla. En 1995 dirige *Ricardo III* (*Richard III*. 1995), pero no es hasta *Hermanos de sangre*, con el episodio *El día D*, y en los años siguientes, con los telefilmes *Amenaza de tormenta* y *Mi casa en Umbría* (*My House in Umbria*. 2003) cuando le llegasen los reconocimientos. De esta manera estrena en la gran pantalla *Wimbledon* (*El amor está en juego*) (*Wimbledon*. 2004) y *Firewall* (2006).

**David Nutter** es un director estadounidense muy ligado a la industria televisiva. Ha participado en los rodajes de episodios de series tan conocidas como *Expediente X* (*The X Files*. Fox Network, 1993-2002), *Smallville* (WB Television Network-CW Television Network, 2001-2011), *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*. NBC, 1999-2006), *Urgencias* (*ER*. NBC, 1994-2009), *Los*

*Soprano, Juego de Tronos, o Homeland* (Showtime Networks, 2011-Actualidad). El episodio de *Hermanos de sangre* titulado *Reemplazos* se encuadra dentro de esta larga y exitosa carrera televisiva.

**Phil Alden Robinson** es un director estadounidense realmente parco en realizaciones. Aunque algunas son muy notables como *Campo de sueños* (*Field of Dreams*. 1989), *Los fisgonos* (*Sneakers*. 1992) y *Pánico Nuclear* (*The Sum of All Fears*. 2002). Dentro de estas producciones de gran calidad se integra el primer episodio de *Hermanos de sangre*, *Currahee*.

Finalmente, dos de los productores, **Tom Hanks** y **Tony To** se pondrán detrás de las cámaras para dirigir *La Encrucijada* y *La última patrulla*. De Tom Hanks suficiente se ha dicho ya en estas páginas, mientras que de Tony To, conocido como uno de los cuatro productores de la miniserie, se analiza su figura en el capítulo siguiente referido a *The Pacific*.

Así pues, los directores elegidos para la realización de la serie son todos grandes profesionales, de una calidad y éxitos contrastados tanto en el mundo de la televisión como en la industria cinematográfica. Pero además supieron adaptarse a las exigencias o normas impuestas por los productores, con lo que forman así una miniserie en la que cada capítulo tiene sus propias características formales, pero que a su vez posee un delineado y claro vínculo común.

#### 4.2.5. Regreso al infierno.

Gracias al video-diario del actor Ron Livingstone<sup>156</sup> (que interpreta al capitán **Richard Nixon**) se puede conocer cuál es la preparación de dicho actor para construir el personaje. Y es de suponer que el resto de actores siguen las mismas premisas.

En un periodo anterior al rodaje, Ron Livingston consiguió conocer en profundidad a la viuda del capitán Nixon, llamada Grace. Así pudo comprender mejor la figura de este hombre. También sostuvo conversaciones telefónicas con Richard Winters. Además de estos relatos orales, se documentó con fotografías que le facilitaron la productora de la miniserie, así como con la lectura del libro de *Hermanos de sangre* de Ambrose, y los manuales militares del ejército estadounidense de la II Guerra Mundial. No cabe duda de que la preparación fue amplia y concienzuda.

Así, los actores conocieron en profundidad su personaje y la época, pero les faltaba saber representar una serie de sentimientos y sensaciones que se dan solo durante la íntima conexión en la batalla.

Para que la hermandad de la Compañía fuera reflejada por los actores más fielmente se contó de nuevo en la producción con el especialista militar Dale Dye (que además interpreta el papel de coronel **Robert Sink**).

Dale Dye es un capitán del cuerpo de marines estadounidense ya retirado. Había aparecido en muchos documentales como especialista militar, pero también había interpretado papeles castrenses en infinidad de films. Es tal su interés por el cine que ha sido productor, guionista, y según las últimas noticias, director de

---

<sup>156</sup> *Crónicas de Ron Livingston*. Aparece como extra en el DVD de la miniserie.

su primera película en 2015, por supuesto, de temática sobre la II Guerra Mundial<sup>157</sup>.

Así pues, Dale Dye fue el encargado de convertir a los actores elegidos para la miniserie en una unidad de combate, al igual que hiciera para el film *Salvar al soldado Ryan*. Para ello se realizó un campamento intensivo bajo el mando de Dye<sup>158</sup>, donde los hombres llevaban la ropa de la época, se llamaban por los nombres del personaje que iban a interpretar, y no podían utilizar al hablar modismos o lenguaje actual, y sí el argot de la época<sup>159</sup>.

El campamento consistía en diez días de entrenamiento físico cada mañana, maniobras militares, y entrenamiento militar incluyendo la simulación de saltos paracaidistas. El objetivo de Dye era claro: “cuando interpreten una escena en que el director les pida que estén agotados, o con miedo, tengan un punto de referencia”<sup>160</sup>.

En este campamento los actores se levantaban a las seis de la mañana y corrían ocho kilómetros cantando canciones de la época. También realizaban guardias nocturnas. Los primeros días debían aprender las órdenes generales, o montar y desmontar el armamento. En esos primeros días se castigó a Ron Livingston, y todos los hombres del campamento se unieron para no dejar solo al actor en el castigo. La hermandad comenzaba a forjarse<sup>161</sup>.

Según avanzaba el campamento se realizaban entrenamientos de orientación con planos y brújulas, tanto de día como de noche. El cansancio empezaba a ser fuerte al cabo de unas pocas jornadas, e incluso hubo heridos a los que se tuvo que sustituir. Algunos

---

<sup>157</sup> IMDb.com [en línea]. <http://www.imdb.com/title/tt2118600/>: [Consulta: 11 de junio de 2015.].

<sup>158</sup> Según las *Crónicas de Ron Livingston*, los miembros de *Salvar al soldado Ryan* se amotinaron contra Dale Dye por lo duro del entrenamiento.

<sup>159</sup> PARDO, A. *Hermanos de sangre...op. cit...*, pág. 151.

<sup>160</sup> *The Making of...op. cit.*

<sup>161</sup> *Crónicas de... op. cit.*

ejercicios físicos necesitaban de la organización de los líderes así como del trabajo en equipo<sup>162</sup>.

Durante los últimos tres días los actores realizaron maniobras militares, y tuvieron que acudir a Brize Norton, una base militar británica de paracaidismo, donde entrenaron los aterrizajes, maniobrar el paracaídas, y simular un salto desde una maqueta de 12 metros. Tras ello tuvieron una ceremonia de entrega de insignias, igual que los protagonistas reales<sup>163</sup>.

El resultado fue el esperado. Según palabras del actor Ross McCall “salí del campamento dispuesto a dar todo por esos tíos”<sup>164</sup>. Salvando las distancias, la hermandad se había forjado entre los actores en unas condiciones infernales al igual que había ocurrido con los soldados reales.

#### **4.2.6. Una cuestión de tiempo.**

Para la recreación del pasado, la producción contó con la ayuda de grandes especialistas en sus campos. Los encargados del vestuario y la armería, de los vehículos, de los efectos especiales, de las localizaciones, y de los efectos digitales, consiguieron revivir la época de la II Guerra Mundial con su excelente trabajo.

Anna B. Sheppard fue la directora de vestuario. Habiendo trabajado ya en películas como *La lista de Schindler* o *El ogro*, donde se representaba también la época de la II Guerra Mundial, la labor que llevó a término en *Hermanos de sangre* fue ingente. Pero antes se debe aclarar que además Sheppard ha conseguido el éxito en otros films posteriores como *El pianista* (*The Pianist*. Roman Polanski,

---

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *The Making of... op. cit.*

2002), *Malditos bastardos* y *La ladrona de libros* (*The Book Thief*: Brian Percival, 2013), todas ellas situadas en el mismo período histórico.

En la presente miniserie, Sheppard tuvo que vestir en algunas ocasiones a casi 1.000 personas entre actores y extras. Para ello reunió gran cantidad de ropa civil de la época revolviendo en tiendas de antigüedades y rastros. Pero el problema vino con la ropa militar. Para conseguir el equipo necesario acudió a la fabricación de réplicas, siendo originales los trajes de calle del ejército estadounidense. Incluso *Corcoran* fabricó quinientos pares de botas de paracaidistas<sup>165</sup>.

Otro de los grandes profesionales del equipo, el armero Simon Atherton, que había participado ya en *Salvar al soldado Ryan*, consiguió reunir 700 armas auténticas y 400 armas de goma, para disparar 14.000 rondas de munición al día<sup>166</sup>.

Para la utilización de estas armas se adiestró a unos cincuenta extras para ser utilizados como soldados que, dependiendo de la escena, luchaban en un bando u otro<sup>167</sup>.

Alam Tomkins, que había participado en *Un puente lejano o Memphis belle* fue otro de los colaboradores de *Salvar al soldado Ryan*. Igual que aquella vez, el director artístico de la sección de vehículos creó un parque móvil para la miniserie. Para ello utilizó el chasis de algunos tanques T-34 para reconvertirlos en tanques *Tiger*. También reconvirtió algunos vehículos blindados británicos

---

<sup>165</sup> HBO, nota de prensa (13 julio 2001), ‘Authentic Costumes and Weaponry Add to Realism of *Band of Brothers*’. En PARDO, A. *Hermanos de sangre... op. cit...*, págs. 155-156.

<sup>166</sup> *The Making... op. cit.*

<sup>167</sup> HBO, nota de prensa (13 julio 2001), ‘Authentic Costumes...*op. cit.* En PARDO, A. *Hermanos de...op. cit...*, pág. 156.



para el transporte de tropas en tanques *Panzerkampfwagen III*. De esta forma construyó seis tanques, y además se alquilaron cuatro<sup>168</sup>. Para que todos estos artilugios fueran más realistas fueron necesarios los efectos pirotécnicos. Este apartado fue puesto en manos del director de efectos especiales Joss Williams. Ganador de un Oscar en 2012, Williams ya había colaborado con Spielberg en la saga de Indiana Jones.

Al terminar el tercer episodio, se había utilizado más pirotecnia que en todo el film de *Salvar al soldado Ryan*. Y se vió completada con la utilización de aparatos de aire comprimido, tanto para la recepción de disparos en los soldados como utilizando morteros de gran tamaño para las explosiones de tierra o de árboles<sup>169</sup>.

Todo ello necesitaba un espacio en el que ejecutarse. Las localizaciones estuvieron a cargo de Nick Daubney que junto al diseñador de producción Anthony Pratt, visitaron los lugares históricos donde ocurrieron los acontecimientos que se recrean en la miniserie<sup>170</sup>.

El lugar escogido fue Inglaterra, cerca de Hertfordshire, donde se montó un decorado de 440 hectáreas, cuya capacidad para transformarse en once lugares diferentes de Europa se debió a Pratt, que ingenió un sistema de decorados móviles<sup>171</sup>. Según las palabras de Tom Hanks, “es cinco veces más grande que en ‘*Salvar al soldado Ryan*’<sup>172</sup>, tal fue la magnitud de la producción.

Pero esta magnitud crece al observar el decorado usado para recrear las duras condiciones de las Ardenas. Para ello se utilizó un hangar vacío de 400 metros cuadrados, el cual fue rellenado con dos metros

---

<sup>168</sup> *The Making... op. cit.*

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> PARDO, A. *Hermanos de... op. cit...*, pág. 153.

<sup>171</sup> *Ibid*, pág. 154.

<sup>172</sup> *The Making... op. cit.*

de tierra, y donde se recreó un bosque con cientos de árboles naturales y 250 artificiales.

Invirtieron cuatro semanas en decorarlo con nieve artificial. Para ello, según las palabras del director de efectos de nieve David Crownshaw, utilizaron 136 toneladas de papel, “la cantidad más grande jamás utilizada en un plató”. Esta nieve fue una mezcla de nieve con papel, mientras que la utilizada en los exteriores estaba mezclada con polímeros y otros compuestos para darle sensación de nieve medio derretida<sup>173</sup>.

Todo este trabajo manufacturado se consolidó gracias a los efectos digitales de la casa londinense *Cinesite*. Además del tratamiento de la imagen para envejecerla, cabe destacar los efectos de animación digital, con unos 700 planos retocados<sup>174</sup>.

Un ejemplo son sin duda los créditos iniciales de la miniserie, que ponen al espectador en situación de qué es lo que está a punto de visionar. Fotogramas de la miniserie convertidos en fotografías antiguas, desgastadas y dobladas, hacen retroceder en el tiempo al espectador antes de que comience el propio capítulo.

Todo este equipo consiguió recrear la II Guerra Mundial de manera brillante y verosímil. El realismo de la ropa, las armas, el parque móvil, y de los lugares con sus correspondientes condiciones climáticas, contribuyeron a abrir una ventana por la que mirar hacia un tiempo pasado.

---

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*

#### 4.3. SALVAR AL SOLDADO PARACAIDISTA.

La estructura argumental que sigue *Hermanos de sangre* es cronológica. Avanza con los acontecimientos históricos de la II Guerra Mundial en el llamado Frente Occidental, desde las primeras semanas de instrucción en EEUU hasta el desembarco del Día D, y llegando al final de la guerra en Alemania y Austria.

La miniserie posee dos líneas argumentales. Una superior o general, y varias inferiores o subtramas que se desarrollan en cada capítulo. La línea general sigue la fórmula clásica de introducción, desarrollo, nudo y desenlace<sup>175</sup>.

No cabe ninguna duda de que el tema principal de la miniserie es la hermandad que se produce durante la experiencia que viven los hombres de la Compañía *Easy* desde su formación hasta el final de la guerra.

Este es el verdadero personaje protagonista de la miniserie. La *Easy* es conocida desde su formación. Poco a poco aparece un sentimiento de grupo o hermandad. Esa sensación de unidad va forjándose cada vez más según avanzan los capítulos. Y aunque algunos de los hombres que constituyen esa hermandad son bajas a lo largo de la guerra, quienes los sustituyen reciben ese legado y aceptan esa unión, entrando en el grupo, aunque han de ganárselo.

El sentimiento de fraternidad no es un tema original de la miniserie, pues ya ha sido llevado ante el espectador en múltiples ocasiones. Cabe recordar películas como *Todos a una*, *También somos seres humanos*, o más recientemente *Memphis Belle*.

---

<sup>175</sup> FELDMAN, Simón. *La fascinación del movimiento*. Barcelona: Gedisa, 2002, págs. 103-104.

Estos films son una buena muestra del sentimiento que brota entre los hombres de una unidad durante su experiencia bélica, y de la que sin duda *Hermanos de sangre* recibe buena parte de su inspiración. Pero a diferencia de estos films, en la que la hermandad aparece ya desarrollada, la miniserie ahonda en el cómo se produce, el porqué aparece, y en cómo evoluciona. Es un viaje hacia lo más profundo de las almas de aquellos hombres, o mejor dicho, un viaje al alma de la *Easy*. Y es importante destacar que no ocurre lo mismo con los productos televisivos, pues prácticamente en ninguna realización de la pequeña pantalla de la II Guerra Mundial aparece tan notoriamente este sentimiento de hermandad, y mucho menos como tema central.

Esta unidad se empieza a forjar en los primeros capítulos, durante la instrucción. El comandante de la compañía hace que esa unión se vaya fraguando muy rápidamente debido a su mal comportamiento como jefe de la unidad. Así, en el momento de saltar sobre Normandía, la *Easy* es una unidad más que sólida, pues ya han luchado contra un enemigo antes de comenzar la batalla contra el auténtico adversario.

Pero es el combate, tanto en Normandía como en Holanda el que hace que esos hombres fortalezcan aun más sus lazos de unión. Y aumentan en el cerco de Bastogne, donde a las de por sí difíciles situaciones de combate se añaden las duras condiciones climáticas, materiales, y de falta de liderazgo del comandante. Todo ello provoca que la unión entre estos hombres pase de ser una gran amistad a una hermandad. Sienten que sus compañeros de armas son parte de su familia.

Incluso se llega al extremo de rechazar a aquellos que no han pasado por el mismo sufrimiento en el cerco de Bastogne, aunque

hayan luchado con anterioridad en la unidad. De hecho, la hermandad no termina con el fin de la contienda, sino que continúa tras el final de la guerra. Es un sentimiento que no muere, y que incluso perdura en la actualidad. Es la *Easy* quien te acepta si demuestras lo que vales. Es la *Easy* la que evoluciona y se transforma. Y esto el espectador lo puede captar, sentir, e incluso llegar a empatizar, traspasando los límites de la pantalla. Este es uno de los éxitos de la miniserie.

Si una frase resume claramente este sentimiento de hermandad, es la que recita el anciano Carwood Lipton en la escena final de la miniserie, cuando los soldados veteranos hablan para cerrar la producción. Estos versos, conocidos como “el discurso de Agincourt” son los siguientes:

“From this day to the ending of the world,  
But we in it shall be remembered-  
We few, we happy few, we band of brothers;  
For he to-day that sheds his blood with me,  
Shall be my brother;”<sup>176</sup>

#### 4.3.1. Todos a una.

Los capítulos introductorios de *Hermanos de sangre* son los dos primeros, titulados *Currahee* (“*Band of Brothers*” *Currahee*. Phil Alden Anderson, 9 Sep. 2001) y *El día D* (“*Band of Brothers*” *Day of Days*. Richard Loncraine, 9 Sep. 2001). En el primero se presenta a los integrantes de la Compañía *Easy* durante los años de duro entrenamiento en EEUU e Inglaterra, pero se hace a través de un *flashback*. Mientras, en el segundo se desarrolla el famoso Día D.

---

<sup>176</sup> SHAKESPEARE, William. *Enrique V*. Acto IV, escena III. Barcelona: Planeta, 1988, pág. 178.

Durmiendo con su enemigo.

Las primeras imágenes que aparecen de toda la miniserie son las de los soldados veteranos, ya ancianos, que explican de manera individual a través de una serie de entrevistas el porqué de su alistamiento tras el ataque de Pearl Harbor. La idea que se desarrolla en estas imágenes es clara: EEUU ha sido atacado, es una guerra distinta a las de Corea o Vietnam. Existe el sentimiento de que hay que defenderse del ataque. Es una guerra legítima.

En cuanto al alistamiento en los paracaidistas, algunos explican que se presentaron voluntarios porque simplemente les daban más dinero, sin saber muy bien dónde se metían, mientras que otros lo hacían porque querían luchar con los mejores. No es un grupo cohesionado desde el principio, los orígenes de estos hombres son diversos.

La acción arranca en Inglaterra el 5 de junio de 1944. Debido al aplazamiento de veinticuatro horas que sufre la invasión por el mal tiempo, los miembros de la Compañía *Easy*, preparados para saltar sobre el muro del Atlántico con todo su equipo, deben esperar a que mejore el clima sobre la costa de Normandía. Las miradas de estos hombres reflejan la voluntad, la ansiedad, y el miedo debido a la dura acción que van a llevar a cabo, sabiendo que muchos de ellos no volverán.

Durante esas veinticuatro horas, y a modo de *flashback*, los soldados de la *Easy* recuerdan los dos años de entrenamiento que les han llevado hasta allí. Así, la acción se retrotrae a 1942, a un campamento militar en Georgia. Los reclutas aun no son paracaidistas, y su comandante les procura una instrucción más difícil de lo que ya es de por sí.

Sin duda alguna, si un personaje destaca dentro de este primer episodio ese es el capitán **Herbert M. Sobel** (David Schwimmer), que es el primer comandante de la compañía. Su método de entrenamiento consigue que él mismo sea odiado por todos los soldados, pero también logra una preparación inmejorable de la unidad. Su papel representa al 'mal oficial' que tantas veces ha aparecido en el cine desde que se comienza a representar la guerra como algo negativo, sin gloria y honor. Algo que ocurre sobre todo a partir de mediados de los años cincuenta.

Buena culpa de ello tuvo el film *Ataque!* en la que un comandante de compañía miedoso (interpretado de manera magistral por Eddie Albert) y un comandante de batallón ambicioso y sin escrúpulos (interpretado por Lee Marvin) llevan a la muerte a una compañía entera, llegando el teniente de la compañía (representado por Jack Palance) a asesinar al primero por sus decisiones y su cobardía.

Esta crítica a la oficialidad no es exclusiva de los estadounidenses. Los británicos, cuyo sistema de elección de oficiales era más que arcaico, también tuvieron su dosis de crítica a la oficialidad con el film surrealista *Cómo gané la guerra*. En este film, las malas decisiones que toma un teniente (interpretado por Michael Crawford) que comanda un pelotón inglés hacen que el número de hombres vaya mermando (uno de sus soldados es interpretado por John Lennon), mientras que el susodicho comandante es capaz incluso de trabar amistad con el enemigo. Pero no solo este teniente es criticado, pues también surge la figura del oficial supercombativo (interpretado por Michael Hordern) que ridiculiza la figura del 'buen oficial'.

Aunque no hace falta irse muy lejos en el tiempo para encontrar esa figura del 'mal oficial'. Sin duda alguna la filmografía sobre la II Guerra Mundial está llena de ejemplos como *La delgada línea roja*,

donde el coronel al mando del batallón (interpretado por Nick Nolte) pone más en valor su carrera militar que la vida de sus hombres.

En la televisión también ha aparecido este papel tan característico, por ejemplo en el telefilm *Escuadrón de combate 332*, en el que un oficial de entrenamiento racista hace la vida imposible a los pilotos de color que protagonizan la película. Pero lo cierto es que en la pequeña pantalla este papel ha sido llevado en mucha menor medida e importancia hasta esta miniserie.

Para poder diferenciar el ‘buen oficial’ del ‘mal oficial’ se ha de tener un patrón, una guía, pues ambos papeles son las dos caras de una misma moneda. Sin duda el cine se ha basado en la máxima de que “el mando representa las cualidades de sabiduría, equidad, humanidad, coraje y disciplina”<sup>177</sup>, y claramente el capitán **Sobel** no cumple ninguna de estas cualidades.



Ilustración 25: El capitán Sobel es odiado y temido por sus hombres.

---

<sup>177</sup> TZU, Sun. *El arte de la guerra*. Barcelona: Plutón Ediciones X, 2010, pág. 16.



Así pues la figura del capitán **Sobel** cobra especial importancia, pues es un papel protagonista, y marca de manera profunda a los soldados que estuvieron bajo su mando. Pero tiene más valor porque es claramente el antagonista de **Richard Winters** (Damian Lewis). El primero es una figura siniestra y apocada y el segundo la representación del 'buen oficial' y del éxito.

Volviendo al campamento militar donde la 101 División lleva a cabo su entrenamiento, situado cerca de la ciudad de Toccoa, existe un monte llamado Currahee, que en lengua nativa significa "nos valemos solos", y que será el lema del batallón 506. En las rampas de esa montaña comienza a aparecer esa hermandad que será la compañía. Todos ellos son jóvenes voluntarios que quieren ayudar a su país, pero lo cierto es que el entrenamiento pasa factura a muchos de estos voluntarios que abandonan el campamento. Y es que las tropas paracaidistas fueron la élite de las fuerzas armadas estadounidenses, por lo que el entrenamiento era de los más arduos de soportar. Ese sufrimiento comienza a construir los lazos de unión entre estos hombres. La *Easy* comienza su evolución, su homogeneización.

Mientras que el teniente **Sobel** asciende a capitán debido a la magnífica preparación de los hombres de la *Easy*, el alférez<sup>178</sup> **Winters** es ascendido a teniente. Durante ese proceso, los reclutas pasan a ser paracaidistas, y comienzan a verse las dificultades del capitán **Sobel** para dirigir la unidad en momentos de tensión. Esto no pasa desapercibido para los soldados, que comienzan a desconfiar de su comandante, lo que les va uniendo cada vez más.

Tras el paso por otros campamentos donde se realizan maniobras y ejercicios, y en los que la incompetencia de **Sobel** se agudiza, llega

---

<sup>178</sup> Aunque en el doblaje a español se dice que el grado es de alférez, ese escalafón no existe en el ejército estadounidense, siendo en realidad subteniente.

un nuevo oficial a la compañía. El teniente **Harry F. Welsh** (Rick Warden) es uno de los mejores oficiales de la *Easy*. Representa al soldado enamorado de su mujer, en este caso prometida, y que no la olvida bajo ninguna situación, un papel que es muy constante en el cine bélico. Welsh, junto con el teniente **Lewis Nixon III** y **Winters** formarán el núcleo de oficiales de la compañía.

Durante el viaje a las islas británicas, los hombres ven pasar la Estatua de la Libertad, símbolo por el que van a luchar, pero que también significa que abandonan su hogar. Queda cada vez más claro como estos jóvenes no son especiales, sino que son personas normales que deciden dar un paso adelante contra la tiranía. Y a la vez comprenden el valor que tiene la libertad. Algo que ellos presuponen, pero que sus ancestros ganaron en una contienda, y cuya obtención refleja la estatua. Ahora, son ellos quienes van a luchar para llevar esa libertad a otros.

En este viaje el espectador observa como los recientes paracaidistas están llenos de arrogancia y confianza en sí mismos, aunque esto hace que surjan conflictos entre ellos debido a la tensión a la que están sometidos. Llegan incluso a aparecer problemas de racismo. Finalmente la compañía llega a Inglaterra, donde tras nuevos entrenamientos se ve la incapacidad de **Sobel** para comandar al grupo.

Mientras continúan con el entrenamiento para la invasión de Europa, un altercado entre el comandante de la compañía y **Winters** acaba en una corte militar. Los suboficiales, viendo que el capitán **Sobel** es incapaz de hacer su trabajo, deciden renunciar en masa a sus galones, jugándose la vida en el empeño, pues puede considerarse como un motín. Es otra muestra de la camaradería presente en esta unidad, y del carácter atípico y especial de estos hombres.

Después de todo los suboficiales no son fusilados, el coronel **Robert Sink** (Dale Dye), que es el oficial al mando del Regimiento 506 y un oficial querido por sus hombres, aunque es también criticado por algunas de sus actuaciones, con lo que representa la frialdad de la alta oficialidad hacia su tropa, decide destinar al capitán **Sobel** a los EEUU, y nombrar un nuevo comandante, justo días antes del Día D. El elegido es el teniente **Thomas Mehaan III** (Jason O'Mara), y llega a la compañía otro nuevo oficial, el teniente **Lynn "Buck" Compton** (Neal McDonough), que es otro gran oficial de la *Easy*, y que en esta ocasión representa el rol del oficial cercano a sus soldados. Además posee un gran sentido del humor.

Todo ello crea un vínculo especial entre los hombres de la *Easy*, pues no solo han soportado un duro entrenamiento, sino que además en unas condiciones muy difíciles debido a su antiguo comandante. Pero la contrapartida es que gracias a ello forman una de las compañías mejor preparadas para el combate.

Finalmente, los hombres suben a los aviones tras la prórroga de veinticuatro horas. Aunque no sin antes tener algunos problemas, como el de uno de los paracaidistas que recibe la noticia de la muerte de su hermano en Montecassino. La pérdida familiar es otro de los temas que toca esta serie, aunque sea muy de refilón, pero es una constante en la filmografía sobre la II Guerra Mundial. Muchos personajes suelen estar influidos por la pérdida de un ser querido en la misma guerra en la que ellos luchan. Un buen ejemplo de ello sería el film *Salvar al soldado Ryan*.

Estos hombres normales pero a la vez singulares se dirigen a una muerte segura con valentía y nervios (las estimaciones previas rondaban el 90% de bajas para los paracaidistas en el Día D). Al finalizar el capítulo aparece un texto escrito por el general

Eisenhower, en el que agradece y bendice a todos los hombres que van a participar en la invasión de Europa.

No cabe duda de que el entrenamiento que siguen estos hombres es utilizado en el argumento para conseguir tres objetivos. El primero es dar a conocer a los hombres que son los protagonistas, el segundo es presentar a la compañía *Easy* que protagoniza la miniserie, y el tercero, y no menos importante, es situar al espectador en el tiempo en que se representa la miniserie.

Pero no es la primera vez que el entrenamiento sirve como excusa para presentar a los protagonistas de un film sobre la II Guerra Mundial.

Además de algunas ya nombradas con anterioridad, se pueden recordar films como *Desventuras de un recluta inocente (Biloxi Blues*. Mike Nichols, 1988), en la que se muestra las dificultades de un joven y sus compañeros para adaptarse a la disciplina castrense. Otros ejemplos son *El infierno de los héroes*, en la que un grupo de infantes de marina de élite deben superar un entrenamiento rigurosísimo, o la muy destacable *Misión suicida*, en la que se muestra una compañía especial de hombres que va a realizar un sabotaje en la costa francesa. El severo entrenamiento al que son sometidos realza lo especial de este grupo de élite. Y si ambas películas tienen otra cosa en común es que reproducen sucesos reales de la II Guerra Mundial, al igual que en *Hermanos de sangre*.

Pero la gran diferencia entre *Hermanos de sangre* y otros films pretéritos, es que el espectador se sumerge en la época de la II Guerra Mundial gracias al entrenamiento al que son sometidos los paracaidistas. En una excelente escena, durante el entrenamiento en Inglaterra se pueden observar las diferentes armas que

utilizaran estos hombres, desde la famosa pistola M1911A1 al *Bazooka* pasando por fusiles y ametralladoras, además de sus equipos y estrategias de ataque y defensa, viéndose reflejado el excelente trabajo del equipo de producción que hizo posible la miniserie.



**Ilustración 26:** En una breve escena aparecen diferentes armas y tácticas de la II Guerra Mundial. La tecnología ayuda a situar al espectador en la época.

No se muestra sólo lo duros o valientes que son los protagonistas, como se venía haciendo en los otros films, o las capacidades

extraordinarias de algunos de sus hombres (como en los films de los grupos especiales), sino que el entrenamiento sirve de situación histórica para el espectador. Se muestran las armas de la época y las capacidades militares que pueden desarrollar. Se asienta al espectador en las tecnologías militares de la II Guerra Mundial.

A esto se añade la carta que escribió el capitán **Sobel** a los familiares de los paracaidistas y que es narrada en voz en *off*, exteriorizando el sentir y la importancia de la acción que iban a acometer los soldados de la *Easy*. La miniserie se desarrolla en un importante momento histórico.

#### El día de los días.

El siguiente capítulo de *Hermanos de sangre* comienza nuevamente con los ancianos soldados explicando sus sensaciones antes del salto en paracaídas que les lleva a luchar contra los alemanes. Mientras que queda claro que no hay una fórmula mágica para realizar el salto, sino que cada uno debe mentalizarse como puede, alguno de los longevos soldados aún se emociona recordando aquel difícil día. Queda patente el sufrimiento que vivieron estos hombres aquel 6 de junio de 1944.

Así comienza el segundo capítulo de *Hermanos de sangre*, que se centra en el Desembarco de Normandía<sup>179</sup>. Los paracaidistas aparecen sentados en el avión acercándose a la costa francesa,

---

<sup>179</sup> “Cinco divisiones norteamericanas, británicas y canadienses junto con tres brigadas blindadas británicas llevarían a cabo el asalto anfibia el Día D, 6 de junio. Tres divisiones aerotransportadas norteamericanas y británicas las precederían para lanzar paracaidistas detrás de las defensas alemanas en la playa. Para situar más de 150.000 soldados en el continente europeo en un solo día se necesitaba una vasta armada de barcos y aviones. Más de 7.000 barcos de la marina de guerra participaron en la invasión. (...)El número total de aviones militares que apoyaron la invasión fue de 11.590”. MURRAY, Williamson, y MILLET, Allan R. *La guerra que había que ganar. Historia de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Crítica, 2002, pág. 466.

cuando de repente escuchan las detonaciones de los cañones antiaéreos que protegen la zona. Tras unos minutos de terrible fuego antiaéreo, los soldados consiguen saltar. Aunque no todos. El miedo atenaza a algunos soldados y no se arrojan, y otros son heridos en el avión. Y otros tienen un destino fatal. El avión del comandante **Mehaan** estalla en el aire con todos los hombres dentro. Sin duda alguna, queda muy bien reflejado en la pantalla lo difícil que tuvo que ser realizar ese salto a la muerte.

El lanzamiento en sí es muy bajo, y a gran velocidad, con lo que muchos hombres llegan a tierra sin la bolsa de pierna donde llevan el armamento. Debido al fuego antiaéreo, caen fuera de la zona asignada. En una magnífica escena sin cortes se recrea el salto del teniente **Winters**, de unos cuarenta segundos de duración. Los hombres están en lugares equivocados y muchos sin armas. Las dificultades aumentaban.

De esta forma aterriza el teniente **Winters**, desarmado y desorientado, pero poco a poco va a ir encontrado a otros hombres de la Compañía *Easy*, y con otros soldados de otras compañías, e incluso de la 82ª División, crea un grupo que se dirige hacia su objetivo, entrando en acción por el camino. La cautela y miedo con que estos hombres siguen a un decidido **Winters** refleja la lucha interna de estos soldados entre la obligación de cumplir el deber y el miedo natural que les infunde la situación. Pero también queda claro que son soldados sin experiencia, soldados novatos ante un ejército alemán veterano.



**Ilustración 27: El teniente Winters aterriza desarmado en Normandía.**

**Richard Winters** es sin duda el personaje más importante de la miniserie. Protagoniza tres episodios. Comienza su papel como subteniente de la nueva compañía, siendo jefe de pelotón, y asciende en el escalafón hasta mayor, comandando el batallón. Es un auténtico líder en combate, que toma las decisiones correctas en el momento oportuno. Su relación con los soldados es amistosa e incluso paternal. Es un hombre recto y moral. Y está convencido de que el esfuerzo bélico es necesario para conseguir por fin una paz duradera en el mundo. Representa al ‘buen oficial’ estadounidense

Este personaje es analizado en este episodio desde la visión de su capacidad militar, siendo el arquetipo del gran soldado. Su habilidad y sangre fría para tomar el mando de la compañía en pleno Día D, para llevarla a la lucha y para salir victorioso a pesar de combatir en inferioridad dan una leve muestra de sus capacidades militares, que se desarrollan aun más en otro episodio posterior donde se le realiza un análisis psicológico.



La figura del 'buen oficial' ha sido llevada muchas veces con anterioridad ante el espectador. Films ya nombrados como *También somos seres humanos*, donde el teniente comandante de la compañía (interpretado por Robert Mitchum) es un hombre con grandes dotes de mando y querido por sus hombres, siendo similar en *El día más largo* al personaje de John Wayne, que interpreta al coronel Vandervoort.

El papel estereotipado de gran oficial también ha llegado a la televisión. Sin duda uno de los primeros fue en *Hazañas bélicas* en la que el teniente del pelotón que protagoniza la serie es un oficial muy capaz tanto en las dotes de mando como en combate. Es una figura que recuerda claramente al personaje de **Winters**.

Otro tanto ocurre con el gran Robert Mitchum, interpretando el papel de oficial de marina en la miniserie *Vientos de guerra* y su secuela *Recuerdos de guerra*, en la que realiza una magnífica interpretación del ideal oficial estadounidense, esta vez en la rama de la armada. Inquebrantable, inteligente, educado, y con una ética y moral a prueba de balas.

No cabe duda que el personaje de **Winters** recoge toda esa tradición actoral. Pero tiene un carácter más paternal hacia sus hombres. Es una figura más cercana, integrada dentro de la *Easy*.

Antes de llegar al punto de encuentro, se genera cierto incidente entre **Winters** y el suboficial **William "Wild Bill" Guarnere** (Frank John Hughes), que es conocido por su comportamiento salvaje. Representando al soldado rudo y duro, y que ha perdido a un hermano en Montecassino. El teniente **Winters** toma el mando de la compañía ya que el comandante sigue desaparecido, sin saber que este en realidad ha muerto. Tras unos minutos en los que se

rencuentran con algunos hombres más de la *Easy* y con el teniente **Compton**, **Winters** es llamado al puesto de mando.

Allí le explican que cerca de su posición hay unas baterías de artillería que están atacando la salida de la playa Utah, con lo que están causando dificultades en el desembarco en ese sector. Al teniente **Winters** se le ordena destruir esos cañones.

Con una táctica operacional exquisita, y con solo un puñado de hombres, la Compañía *Easy* logra destruir la mayoría de los cañones. A pesar de lo bien llevado de la operación, algunos hombres mueren, quedando afectado **Winters** por ello.



Ilustración 28: Winters da instrucciones a otro oficial, el teniente Compton durante el asalto a los cañones.

En este bautismo de fuego varios paracaidistas son mostrados como grandes luchadores, como **Compton** o **Guarnere**<sup>180</sup>, mientras que

---

<sup>180</sup> En un momento del ataque el soldado Gerald Lorreine (Simon Fenton), que es el chófer del coronel Sink, falla un tiro fácil contra un soldado alemán que huye, teniendo que ser Guarnere quien le abata, creándose la idea de lo buen soldado que era el sargento, pero esta acción es falsa, pues en realidad fue el sargento Guarnere quien falló el tiro y Lorreine quien

también se muestra cómo juega el destino con estos soldados, como con el sargento **Joseph Toye** (Kirk Acevedo) que es otro gran suboficial de la *Easy* y gran amigo de **Guarnere**. Es muy parecido a este en la dureza, pero no tiene ese comportamiento salvaje, sino más calmado. Sin duda alguna, la relación entre **Toye** y **Guarnere** es uno de los máximos exponentes de amistad entre soldados.

En el ataque a la posición defendida por los alemanes, a **Toye** le explotan sendas granadas muy cerca sin herirle, una detrás de otra. Otro ejemplo ocurre cuando el sargento **Lipton** se arrastra por el suelo hacia la batalla, bajo fuego enemigo, y un soldado desconocido le pide información sobre la situación del puesto de mando. Cuando le dice la ubicación del mismo, este soldado levanta un poco la cabeza para reconocer el lugar, y sin llegar a terminar la frase que pronuncia, recibe un tiro en la cabeza, muriendo en el acto. La muerte juega con ellos.

El carácter excepcional de estos hombres voluntarios queda también reflejado en el momento en que al soldado **Robert “Popeye” Wynn** (Nicholas Aaron) es herido durante la ejecución de esta acción, conocida como asalto a *Brécourt Manor*. Al ser alcanzado, el soldado en cuestión le grita al teniente **Winters** que siente haber estropeado el asalto. Por este combate, los participantes de la Compañía *Easy* recibieron varias medallas.

Por otro lado, el teniente **Ronald Speirs** (Matthew Settle) también protagoniza otra parte del capítulo, pues al parecer, y aunque no queda muy claro, puede haber ejecutado a varios prisioneros de guerra alemanes. Uno de estos prisioneros es un joven estadounidense de ascendencia alemana. El diálogo que se muestra

---

lo abatió. GUARNERE, William. HEFFRON, Edward. Y POST, Robyn. *Brothers in Battle, Best of Friends*. EEUU: Penguin Group, 2007. Capítulo 3: *D-Day: Wild Bill's Revenge*.

entre él y el sargento **Donald Malarkey** (Scott Grimes) deja claro la locura que es la guerra. **Malarkey** encarna al soldado de raíces irlandesas y que es uno de los mejores suboficiales y a la vez de los que más sufre en la guerra, pues pierde a muchos amigos íntimos. La matanza posterior de los prisioneros llevada a cabo supuestamente por el teniente **Speirs** refleja que no existe un bando bueno ni malo, sino que son las personas quienes con sus decisiones hacen el bien o el mal, mostrándose en estas escenas una clara intención ‘desnazificadora’<sup>181</sup>.

El capítulo finaliza con una conversación sincera entre **Winters** y **Nixon**, en la que el primero le explica que la pérdida de sus hombres le afecta, y a pesar de que es un gran oficial y comandante, cuando acabe la guerra se olvidará de todo para poder vivir tranquilo y en paz. Este pensamiento es el de muchos de aquellos soldados que lucharon y sufrieron en conflicto. Como queda claro, las personalidades de los protagonistas evolucionan.

Posteriormente aparece un texto en el que se explica el valor que tuvo y que tiene hoy día la incursión de *Brécourt Manor*, y las medallas que obtuvieron los soldados que participaron en ella, siendo un enlace entre el pasado representado y el presente.

A pesar de la idealización actual del Desembarco de Normandía, la miniserie muestra como aquellos hombres que lucharon en esa batalla no la recuerdan con gloria, sino como un suceso terrible en el que sufrieron y perdieron a muchos compañeros. Este episodio es una dosis de realidad ante la mitificación de esa operación.

---

<sup>181</sup> Se hace necesario recordar que el término ‘desnazificación’ hace referencia al intento de no culpar a toda la sociedad alemana de la guerra, sino solo a los fanáticos seguidores de la ideología nazi.

El tema del Desembarco de Normandía ha sido llevado multitud de veces a la gran pantalla, desde *Día D, Hora H* y *Día D, 6 de junio*, o *El día más largo* hasta *Salvar al soldado Ryan*. Mientras que en la pequeña pantalla también ha sido llevado a los hogares en varias ocasiones.

Desde el principio, la televisión se interesa por este tema en series como *Hazañas Bélicas*, que se desarrolla íntegramente durante la operación *Overlord*, y que llega a realizar un episodio exclusivo sobre este tema titulado *Un día de junio* (“*Combat!*” *A Day in June*. Boris Sagal, 18 Dic. 1962). Este episodio es muy parecido tanto en estética como en su representación del Desembarco a los films cinematográficos anteriormente nombrados.

Otro buen ejemplo aparece en la serie *Cuentos asombrosos*, en la que el episodio *Ningún día en la playa* (“*Amazing Stories*” *No Day at the Beach*. Lesli Linka Glatter, 12 Ene. 1986) retrata las dificultades que tuvieron los infantes para tomar las playas durante el desembarco, y de nuevo recuerda claramente a las realizaciones pretéritas.

Ambas series muestran el sacrificio de los hombres que lucharon durante aquellos días de junio, pero lo hacen desde la ficción y no desde la reconstrucción del pasado como hace *Hermanos de sangre*. Además, el espectador observa los acontecimientos desde un punto de vista exterior, fuera del argumento, mientras que la miniserie de Spielberg y Hanks tiene la intención completamente contraria de introducir al espectador dentro de la acción.

A pesar de ello, sí tienen algo en común estos productos televisivos. Están muy alejados de la grandilocuencia y magnificencia con que el cine ha tratado el Día D, con la excepción de *Salvar al soldado Ryan*. Esto no quiere decir que el tema no haya sido llevado con esas

características a la televisión, pues sin duda el telefilm *Ike: Desembarco en Normandía* es buena muestra de ello.

Lo que sí queda claro es que nunca hasta entonces en la historia de la televisión se había mostrado el Desembarco de Normandía y a los soldados estadounidenses que participaron en el Día D de una manera tan directa y cercana.

Aunque el protagonista de este capítulo sea **Richard Winters**, es también un capítulo que homenajea a los soldados paracaidistas de la 101 División. La **101** cobra vida en este episodio a través de las hazañas de los hombres que formaban parte de ella, y no solo de la *Easy*.

No es la primera vez que el cine hace un homenaje a una unidad militar en concreto. Uno de los primeros films es *A por todas*, que homenajea al 442 Regimiento de Infantería, compuesto por estadounidenses de ascendencia japonesa, y que luchó en la Campaña de Italia y de Francia, siendo el regimiento más condecorado de la historia de los EEUU.

Otro film de idénticas características, pero esta vez como homenaje a los soldados paracaidistas es *Sesenta segundos de vida (The Red Beret (AKA Paratrooper))*. Terence Young, 1953). Y es que en los primeros años de la Guerra Fría se dan multitud de películas homenaje de grupos y unidades que lucharon en la II Guerra Mundial. En esta ocasión se rinde homenaje a los primeros soldados de infantería paracaidista del Imperio Británico, llegándose a mostrar al inicio del film un texto introductorio en el que se explica que no se han incluido todos los actos de estos hombres porque resultaría increíble para el espectador.

Un film que rinde homenaje a una división entera es *Uno Rojo. División de choque*, que a través de las campañas de África, Sicilia, Italia, y finalmente Francia, muestra las dificultades que vivieron los hombres que participaron en casi todas las campañas del teatro europeo occidental, incluyendo el Desembarco de Normandía. Su director, Samuel Fuller, participó como soldado en la II Guerra Mundial con la 1 División de Infantería. El film es un homenaje a sus compañeros y a su unidad.

Pero sin duda alguna la película que más homenajea a una división, y que además corresponde a la misma división que *Hermanos de sangre*, es *Fuego en la nieve*, en la que se hace un sincero recuerdo a los hombres de la 101 División durante el sitio de Bastogne. Este film, en el que aparecen personajes reales que participaron en la lucha, no hace otra cosa que mostrar la valentía y la capacidad de sufrimiento de los hombres de la 101.

Mientras, en la pequeña pantalla pocas veces se ha realizado tal homenaje, a excepción de los pilotos afroamericanos de la II Guerra Mundial en la ya mencionada *Escuadrón de combate 332*. También se homenajea a los hombres que participaron en la batalla del Bosque de Hürtgen en el telefilm *Cuando callan las trompetas*. En esta ocasión no se reconoce a las unidades porque fueron muchas, aunque sí forman todas ellas una gran unidad, pues eran parte de un ejército.

De esta forma, la presentación de *Hermanos de sangre* en los dos primeros episodios muestra a los hombres que participaron en la II Guerra Mundial, sus orígenes, sus capacidades militares, físicas, morales, y de sacrificio. Pero no solo se describe a estos hombres, sino que a través de ellos se reflejan sus unidades militares, y cómo se relacionan los hombres con dichas unidades. Y también como

poco a poco van evolucionando sus personalidades a través de las vivencias en la contienda.

#### 4.3.2. La II Guerra Mundial ante sus ojos.

El desarrollo del argumento de *Hermanos de sangre* se presenta en los tres siguientes capítulos. En *Carentan* (*Band of Brothers* “*Carentan*”. Mikael Salomon, 16 Sep. 2001) *Reemplazos* (*Band of Brothers* “*Replacements*”. David Nutter, 23 Sep. 2001), y *La encrucijada* (*Band of Brothers* “*Crossroads*”. Tom Hanks, 30 Sep. 2001), se van desarrollando los acontecimientos de la guerra.

#### Todos tenemos miedo.

En *Carentan* el episodio se centra en el miedo en combate mientras se conquista y defiende esta ciudad tan importante en los primeros días de la operación *Overlord*. El pueblo de Carentan era un lugar estratégico para el despliegue de los tanques, tanto para los aliados como para los nazis, por lo que era de vital importancia poseer dicha zona para ambos ejércitos. Por eso los combates fueron muy duros. Las luchas que se dieron en aquel lugar son el pretexto ideal para desarrollar el tema del miedo en combate.

El episodio comienza con las correspondientes entrevistas a los soldados veteranos, que explican con una claridad meridiana que todos los soldados que lucharon en ese lugar, y en general en aquella guerra, estaban muertos de miedo. La única diferencia es que algunos podían luchar y no se dejaban atenazar por el miedo, mientras que otros no lo conseguían.



La acción empieza algunos días después del inicio de la invasión. Con muchos hombres de la Compañía *Easy* aún dispersos por Normandía, se presenta al soldado **Albert Blithe** (Marc Warren), que por fin se reúne con algunos hombres de la Compañía E. y finalmente con toda la compañía, justo antes del ataque a Carentan.

Mientras el resto de hombres disfrutaban con los trofeos que han obtenido de los saqueos a los alemanes (como relojes, banderas y equipamiento militar nazi) y saborean los momentos de paz en medio del caos, la personalidad de **Blithe** se muestra distinta a la del resto de sus compañeros.

El soldado **Blithe** representa al soldado con miedo, pero que consigue superarlo. Es la figura del ‘soldado rectificador’, es decir, aquel que comienza con miedo, o con una personalidad difícil o diferente, para rectificar su comportamiento durante el film dándose cuenta de que está equivocado. Este papel del soldado rectificador es una constante en la filmografía de la II Guerra Mundial.

Uno de los primeros personajes ‘rectificadores’ que más destacan en la filmografía de la II Guerra Mundial aparece en el film *La patrulla del coronel Jackson*, interpretado por Anthony Quinn. Este personaje comienza el film renegando de sus responsabilidades como líder de la nación filipina, para luego rectificar y luchar contra los japoneses como jefe de la guerrilla.

Otra producción que muestra de forma importante al ‘soldado rectificador’ es *Arenas sangrientas*, tanto es así que aparecen dos ‘soldados rectificadores’. El primero y más importante es interpretado por John Agar, que es un infante de marina hijo de un oficial héroe de guerra, al que detesta y del que reniega, hasta que comprende su error. Otro es el interpretado por Forrest Tucker, que

desarrolla un personaje que odia al sargento del pelotón (John Wayne) y que también ve finalmente su error.

Pero con el paso del tiempo el soldado rectificador ha ido desapareciendo de la gran pantalla, pues obedecía más a consignas propagandísticas que a las exigencias narrativas. Aun así siguen apareciendo personajes muy secundarios a los que les afecta el miedo en combate y lo superan. Un ejemplo es a aquel soldado tembloroso al que el general Patton (interpretado por George C. Scott) castiga en el film homónimo *Patton*.

Mientras, en la pequeña pantalla ocurre un tanto de lo mismo. En los primeros productos televisivos sí aparece esta figura, como en episodios ya mencionados de *Hazañas bélicas*, pero poco a poco van perdiendo protagonismo.

Volviendo a la miniserie, los hombres son destinados a tomar Carentan. Durante el camino que les lleva hasta dicho pueblo, y no sin algunas críticas a la oficialidad por cómo están llevando algunas cuestiones en la guerra, el soldado **Blithe** se muestra temeroso y asustado. Su encuentro con el cadáver de un *Fallschirmjager* desvela su estado de nervios, en contraposición con el teniente **Winters**, que es pura calma ante el peligro.

Esta forma de enfrentarse ante la muerte por parte de **Winters** vuelve a manifestarse en la toma de Carentan. Mientras los soldados de la *Easy* se esconden en las cunetas del camino que les lleva al pueblo porque son disparados por la infantería nazi, estando entre ellos **Blithe**, **Winters** se dirige hasta donde están, exponiéndose al fuego, y sacando a los hombres de las cunetas a patadas y empujones.



**Ilustración 29: Winters saca a los hombres de la cuneta exponiéndose al fuego.**

La contraposición de caracteres entre **Winters** y **Blithe** deja al descubierto la diferencia que existe entre los hombres a la hora de enfrentarse a la muerte. Pero para que el espectador no se haga la idea de que **Winters** es un héroe de ficción indestructible, y sí un ser humano como cualquier otro, tras la toma de la ciudad por parte de la compañía, y con el lugar asegurado, **Winters** es herido en una pierna por una bala rebotada.

Esta escena sirve para que el espectador entienda que **Winters** es un soldado más, que no es invulnerable, ya que la suerte juega con todos, pero ello da más valor aun a sus arriesgadas acciones ante la muerte. Además, dicha escena sirve para volver a unir a **Winters** y a **Blithe**, esta vez en la enfermería.

Mientras curan su pierna malherida, el teniente **Winters** observa que el soldado **Blithe** está acurrucado en un rincón. Al empezar la toma de la ciudad, **Blithe** sufre un episodio de ceguera nerviosa. Cuando **Winters** se acerca para hablar con él, **Blithe** rompe a llorar y le explica a su comandante que no quiere defraudar a nadie. Esa

es la gran tragedia de estos hombres que no pueden controlar su miedo pero que tampoco quieren decepcionar a sus compañeros.

Tras unas palabras tranquilizadoras de **Winters**, desaparece la ceguera del soldado en cuestión, con lo que se recupera y vuelve con sus compañeros. El problema de **Blithe** es que no es capaz de enfrentarse a la muerte.

La compañía es puesta en marcha de nuevo, sus hombres son enviados a las afueras de Carentan, donde se topan con fuerzas enemigas al atardecer. Tras estabilizarse un frente, pasan la noche en sus posiciones, con la bayoneta calada. Durante esa noche, mientras algunos soldados como el sargento **John Martin** (Dexter Fletcher) son capaces de dormirse en el barro, **Blithe** no consigue conciliar el sueño.

Las conversaciones de los tenientes **Welsh** y **Speirs** con **Blithe** durante esa noche desvelan como estos hombres calmados se enfrentan a la muerte. Frases como “es solo un juego” o “usted ya es un cadáver” dan la idea de que la banalización de los acontecimientos, o la admisión de que uno ya está muerto porque nunca va a salir de esa locura, hacen que puedan enfrentarse a la muerte cara a cara y realizar su trabajo.

Esta muerte no tiene porque llegar a manos del enemigo, sino que también ocurren accidentes como el fuego amigo, presentado en la escena en la que el sargento **Floyd Talbert** (Matthew Leitch) es herido por uno de sus hombres.

Al amanecer los alemanes lanzan un ataque contra el frente creado la noche anterior, en el que utilizan tanques. Debido a ello las unidades aliadas situadas en el flanco izquierdo huyen, quedándose sola Compañía *Easy* para mantener el frente. Las acciones valientes

de estos hombres que no retrocedieron consiguen mantener el combate hasta la llegada de los *Shermans* estadounidenses y vencer, incluido el soldado **Blithe**, que con la ayuda de **Winters** supera sus miedos e incluso mata a un paracaidista alemán. Así, el soldado **Blithe** por fin se transforma en un auténtico infante, despojándose de sus temores.



**Ilustración 30: El soldado Blithe consigue sobreponerse al miedo. Es un claro ejemplo del 'soldado rectificador'.**

Pero a pesar de esta transformación, unos días más tarde **Blithe** es herido de consideración por un francotirador, en una operación en la que solo él se presenta voluntario. Los rostros valientes y llenos de orgullo de los hombres que forman la compañía antes de entrar en combate se han cambiado por caras llenas de miedo que solo buscan sobrevivir, sin arriesgarse ni cometer locuras innecesarias. La transformación de la compañía es evidente, pues ahora son un grupo de veteranos que conoce la guerra.

Uno de los temas principales que toca este capítulo es la operación *Overlord*. Esta operación incluye el Desembarco de Normandía, y los siguientes días, hasta la invasión efectiva de la península francesa.

Durante el capítulo se observan las dificultades que pasaron los hombres de las fuerzas aerotransportadas en su lucha contra las fuerzas alemanas. Pero no solo por la dureza del enemigo, sino por las condiciones del terreno, en su mayoría inundado, y por el cansancio tras varios días de lucha sin descanso.

Pero lo cierto es que pocos films se adentran en el desarrollo de la operación *Overlord*, pues en su gran mayoría las producciones cinematográficas han puesto sus ojos en el Desembarco de Normandía, dejando a un lado los difíciles días siguientes a la invasión. Uno de los films más notorios que se desarrolla en esos días es *Los violentos de Kelly*, aunque su trama sea completamente ficticia. Otro ejemplo, pero esta vez desde el punto de vista del ejército alemán, y claramente ‘desnazificadora’, es *Cerco roto*. O claro está, *Salvar al soldado Ryan*. En cambio, en la televisión, prácticamente es inexistente esta temática, a excepción de *Hazañas Bélicas*, aunque de manera totalmente irreal. Es *Hermanos de sangre* la primera representación de hechos reales de la operación *Overlord*.

El capítulo termina con los hombres de la compañía en Inglaterra, bien sea en el hospital porque han sido heridos, bien sea disfrutando de la vida sin reservas, como el sargento **Malarkey** en una escena en la que es llevado en moto a toda velocidad.

Finalmente, la compañía se reúne. Aparecen algunas caras nuevas, junto con los heridos ya aptos y los que aun no lo están, disfrutando de su amistad y divirtiéndose, pero mientras ocurre esto llega a la

oficialidad la noticia de que vuelven a entrar en acción. Las caras de los miembros de la *Easy* que van conociendo la noticia no dejan lugar a dudas. La muerte vuelve a acecharles.

En una magnífica escena final, el ahora sargento **Malarkey** recoge su ropa de una lavandería inglesa, en la que aún quedan muchos paquetes por recoger. La mujer de la lavandería nombra a aquellos hombres que no superaron los días de *Overlord*, mientras el rostro de **Malarkey** se ensombrece con cada nombre. Un último texto explica que la *Easy* perdió 65 hombres en la operación<sup>182</sup>.

### Sangre nueva.

El siguiente capítulo, titulado *Reemplazos*, centra su mirada en las nuevas incorporaciones a la Compañía *Easy*. Como de costumbre, los ancianos veteranos comienzan el capítulo explicando las sensaciones que tenían hacia los reemplazos. La mayoría no quería conocerlos ni trabar amistad con ellos, pues eran los primeros en morir. Mientras, los reemplazos veían a los veteranos como héroes, y querían ser como ellos. Esto conllevaba algunos conflictos.

La acción comienza con una escena en que los reemplazos son sometidos a varias novatadas, dejando claro su sitio en la unidad. Aunque pronto algunos cogen confianza como el soldado **Edward “Babe” Heffron** (Robin Laing), que encarna al soldado capaz de sobrevivir e integrarse en la unidad, el soldado **Antonio García** (Douglas Spain), que representa el papel del soldado

---

<sup>182</sup> Aunque al final de episodio también se explica que el soldado **Blithe** murió por sus heridas en 1948, esto no es cierto. Sobrevivió a la guerra y, de hecho se convirtió en un gran soldado y llegó a ser enterrado en el cementerio de Arlington. *Arlington Cemetery*. [en línea]. <http://www.arlingtoncemetery.net/albert-blithe.htm>. [Consulta: 5 de agosto de 2014.].

latinoamericano, y el soldado **James W. Miller** (James McAvoy), que no es capaz de sobrevivir a su primer contacto con el enemigo.



**Ilustración 31: Los soldados novatos escuchan a un sargento veterano.**

La compañía es llamada a luchar en una nueva operación, llamada *Market-Garden*, y que comienza el 17 de septiembre de 1944<sup>183</sup>. La operación ha sido llevada a la gran pantalla en varias ocasiones, destacando sin ninguna duda el film *Un puente lejano*, que abarca la operación en casi su totalidad, y en la que aparecen sucesos ocurridos a la compañía *Easy*, aunque esta no se nombre.

---

<sup>183</sup> Para entender mejor *Market-Garden*:

“El plan consistía esencialmente en tender una ‘alfombra’ de fuerzas aerotransportadas a través de los cinco principales obstáculos acuáticos existentes en el eje de la carretera principal que atravesaba Eindhoven y se dirigían a Uden, Grave, Nimega y de allí a Arnhem.

El XXX Cuerpo (Horrocks) debía operar a lo largo de esta ‘alfombra’, enlazar con la 1ª División Aerotransportada británica en los alrededores de Arnhem y establecer una cabeza de puente sobre el *Neder Rijn* al norte de dicha localidad”.

MONTGOMERY, Mariscal Bernard L. *Memorias de guerra*. Tempus: Barcelona, 2010. Original de 1958. Pág. 326.



Otros films sobre *Market-Garden* son el ya mencionado *Cómo gané la guerra*, y *El último asalto* (*The Last Drop*. Colin Teague, 2006), ambas centradas en sucesos ficticios con protagonistas británicos.

Sin duda alguna, *Hermanos de sangre* es un excelente complemento al film de Attenborough para conocer los hechos ocurridos durante la operación, pero es además la primera visión exclusivamente norteamericana de dicho momento histórico. Quizá es por ello que la crítica hacia la forma en que los británicos llevaron la operación sea tan clara y contundente.

A través de los ojos de los reemplazos se muestra el despliegue y el salto de *Market-Garden*, y cómo la 101 libera Eindhoven. También se presentan las dificultades por las que pasa la población civil, en especial los niños y las mujeres que han realizado el llamado ‘colaboracionismo sentimental’.

Tras las primeras horas de felicidad en el inicio de la batalla, pronto las tornas cambian y comienzan los duros enfrentamientos contra los alemanes, con la escasa ayuda de las fuerzas británicas. La retirada es inevitable, y en ella fallece el soldado **Miller**, al intentar cubrir al resto de la compañía en la retirada. Un efecto claro de las ganas que estos jóvenes reemplazos tienen de demostrar que son capaces de formar parte de la compañía. La *Easy*, como buen personaje, tiene su lado oscuro.

Los reemplazos siempre han estado presentes en la filmografía bélica, en especial en la de la II Guerra Mundial. Son ejemplos claros de ello films ya mencionados como *También somos seres humanos* o *Arenas sangrientas*, o *Uno Rojo. División de choque*. Y otros aun por desarrollar como *La batalla de las Ardenas*. Es por tanto un tema constante en esta filmografía, que también se desarrolla en la televisión con *Cuando callan las trompetas*. Este

telefilme muestra lo duro que es para estos soldados adaptarse a las condiciones del frente, y cómo su instrucción realmente no ha servido para mucho. Menospreciados por los veteranos, muchos de estos reemplazos mueren solos, o no son capaces de adaptarse a la guerra. Sin duda, *Hermanos de sangre* coge esa herencia, y la amplía.

Y es que el drama que vivieron estos jóvenes fue tan duro, o incluso mayor, que el resto de los soldados, pues llegaban a unidades ya constituidas a sustituir a hombres que habían sido amigos de sus compañeros veteranos, y muchas veces lo hacían en solitario y sin ninguna experiencia bélica previa.

En la retirada de la compañía durante *Market-Garden* queda aislado el sargento **Denver 'Bull' Randleman** (Michael Cudlitz), uno de los varios sargentos de pelotón, que destaca por ser uno de los mejores soldados de la compañía y un excelente suboficial. Gracias a la ayuda de la población holandesa, y a pesar de tener que matar con sus propias manos a un soldado alemán, **Randleman** consigue salir del entuerto e intenta volver con sus compañeros.



Ilustración 32: La amistad entre los hombres de la *Easy* se afianza día tras día.

Mientras tanto, y dando una muestra de la unión presente en la compañía, algunos hombres deciden crear un grupo de rescate y volver a buscar al sargento. Finalmente el suboficial encuentra a su grupo de rescate. La conexión sentimental entre los soldados de esta compañía es enorme, siendo la amistad existente entre **Randleman** y el sargento **Martin**, otro gran suboficial de la *Easy*, una buena muestra.

La amistad o compañerismo nuevamente vuelve a ser un tema que ya ha aparecido en films anteriores a la miniserie. Desde la casi pionera *Capitanes de las nubes* en la que se desarrolla la amistad entre los pilotos canadienses en las fuerzas aéreas británicas, (uno de ellos interpretado por el gran James Cagney), a películas como *Llanura roja*, donde el jefe de escuadrón (interpretado por Gregory Peck), ha de caminar incontables kilómetros para salvar a sus compañeros tras accidentar su avión.

Es curioso cuando menos que muchos de los films sobre la amistad tengan su contextualización en las fuerzas aéreas, destacando otros films como *Memphis Belle*, *Pearl Harbor* o *Un mundo azul oscuro*.

En la infantería también aparecen algunos títulos, aunque en menor medida, como por ejemplo *Banderas de nuestros padres* o *Kokoda: Batallón 39* o la reciente *Corazones de acero* (*Fury*. David Ayer, 2014) en lo referente a la caballería acorazada.

Pero donde sí aparecen muchos títulos sobre la amistad y el compañerismo en infantería es en aquellos países perdedores de la guerra. La magnífica *El arpa birmana*, donde un soldado nipón se convierte en monje budista para enterrar a sus compatriotas caídos, o *Stalingrado*, en la que los soldados alemanes sólo pueden valerse de la amistad que les une en tan terrible cerco son buenos ejemplos.

E incluso en la televisión, con la reciente *Hijos del III Reich*, nombrada por algunos como la *Hermanos de sangre* alemana.

Pero sin duda, *Hermanos de sangre* es una producción que desarrolla mucho más este tema de la amistad y el sacrificio, pues es la base para la creación de la hermandad.

Finalmente, el episodio acaba con un texto que muestra las bajas sufridas por las distintas divisiones que lucharon durante la operación *Market-Garden*. Estas cifras son utilizadas para que el espectador se haga una idea de la magnitud de la derrota aliada, pero también sirve para dotar al capítulo de credibilidad histórica.

#### El gran jefe.

El siguiente episodio y último del desarrollo argumental de la miniserie, titulado *La encrucijada*, expone el tema del retrato biográfico, desde la vertiente psicológica, con un análisis profundo de la personalidad del líder.

El capítulo comienza con los veteranos ancianos hablando sobre Richard Winters, pues en él se centra el episodio. Explican cómo un líder en combate ha de estar siempre al frente de sus hombres, pero además debe tomar las decisiones correctas en el momento correcto. Y eso es lo que hacía Richard Winters, y por eso lo alaban como un excelente oficial, llegando incluso a no entender cómo logró sobrevivir a la guerra.

Tras ello aparece **Winters** corriendo a través de un campo en solitario, para subir una elevación a la carrera, y una vez allí disparar a un soldado de la *SS*. Con un cambio en la línea temporal, nos situamos unos días más tarde. **Winters** ya no manda la compañía, sino que comanda todo el batallón.

**Winters** y su gran amigo, el capitán **Nixon**, junto con el nuevo comandante de la compañía, el teniente **Frederick 'Moose' Heyliger** (Stephen McCole), se dirigen al cuartel general del batallón. Allí, el coronel **Sink** les presenta al coronel **Dobie** (John Light), miembro de los paracaidistas británicos.

Mientras todos ellos se reúnen para llevar a cabo una operación para rescatar a varios soldados paracaidistas a través del Rhin, **Winters** es reprendido por no haber terminado su informe sobre los acontecimientos ocurridos unos días atrás.

Así, mientras la *Easy* lleva a buen término una nueva misión, **Winters** ha de escribir un informe. De esta forma, y a modo de *flashback*, la acción se sitúa unos días antes, cuando los hombres de la compañía descansan en un establo. De repente aparecen algunos compañeros heridos, entre ellos el soldado **Joseph Liebgott** (Ross McCall), un soldado conflictivo de religión judía cuyo odio hacia los nazis es evidente y aumenta según pasa la miniserie, personalizando al soldado hebreo, que tiene poderosas razones morales para luchar contra los nazis.

El pelotón rápidamente se dirige hacia el lugar donde han tenido el enfrentamiento, y tras un primer contacto, se retiran a una zanja. Tras sopesar sus posibilidades, obtener refuerzos del resto de pelotones, y tras perder a un hombre, **Winters** decide atacar al amanecer.

El ataque debe ser iniciado con una señal de humo. **Winters** lanza el bote pero es defectuoso y tarda más de lo normal en aparecer. Es por ello que **Winters** corre solo contra el enemigo. Finalmente sus hombres le siguen. Entonces sube corriendo una cuesta, enlazando con la primera escena del episodio.

Cuando la sube, dispara a varios soldados de la *SS*, a los que ha pillado por sorpresa. Y cuando llegan el resto de sus hombres, son varias compañías nazis las que son eliminadas. A pesar de ello, sufren fuego de artillería, teniendo algunas bajas por herida.



**Ilustración 33: Winters deja solo una bala a Lieb Gott para que custodie a los soldados alemanes.**

Tras el combate, **Winters** decide que **Lieb Gott** lleve a los prisioneros al batallón, pero solo le deja una bala. Estas escenas explican claramente que **Winters** es un excelente comandante en el campo de batalla, pero que además es profesional y justo, no quiere masacres ni revanchas personales. Es una persona recta y justa. Y tiene su recompensa, pues **Sink** le asciende.

De nuevo la acción vuelve a varios días después, cuando la *Easy* lleva a cabo la operación de rescate con éxito. Pero a los pocos días, mientras **Winters** y **Heyliger** pasean hablando sobre la compañía, un soldado novato dispara hiriendo gravemente al segundo.

Ya en diciembre, en Francia, un nuevo comandante se hace cargo de la *Easy*, el teniente **Norman Dike** (Peter O'Meara). La mayoría de los hombres de la compañía son novatos, y nadie piensa que se vaya

a entrar en acción hasta que pase el invierno. Es por eso que **Winters** es enviado de permiso a París. En la ciudad de la luz tiene dificultades para adaptarse a la vida civil, pues los recuerdos de la guerra están presentes. Las dificultades de los soldados para adaptarse a la vida civil y los recuerdos de guerra son analizados más adelante<sup>184</sup>.

Tras el permiso, la compañía vuelve a ser llamada. Los alemanes han comenzado la batalla de las Ardenas, y los hombres de la *Easy*, con **Winters** al frente, se encaminan hacia Bastogne, donde lucharán por mantener la ciudad fuera de alcance de los nazis, aunque serán rodeados. Y todo ello sin armamento ni equipo adecuado.

El retrato psicológico o el análisis de la personalidad del líder ha sido llevado en muchas ocasiones a la gran pantalla. Desde aquellos primeros films ‘desnazificadores’ que desarrollaban la vida de algunos héroes alemanes en los años cincuenta como *Rommel, el zorro del desierto*, *Almirante Canaris*, *La estrella de África* o *U-47 Comandante Prien*, y los nipones en los sesenta como *Almirante Yamamoto*, hasta los films hollywoodienses que desarrollaron la vida de algunos hombres destacados de la II Guerra Mundial.

Entre estos últimos caben destacar *Regreso al infierno*, que difunde con claros fines propagandísticos la vida de Audie L. Murphy, el soldado más condecorado en la historia de los EEUU, y en la que incluso el general Walter B. Smith hace aparición realizando una leve introducción al principio. Otro film que vale la pena destacar es *MacArthur, el general rebelde*, que es un análisis con demasiados claroscuros sobre la vida del general norteamericano.

Pero si una película de esta temática destaca es *Patton*, gracias sobre todo a la gran actuación de George C Scott, pero también al

---

<sup>184</sup> En el capítulo 5.

profundo estudio y documentación sobre su personalidad. Tal fue el éxito de este film que, además de llevarse varios premios de la academia, tuvo en la pequeña pantalla su secuela, titulada *Los últimos días de Patton*, en la que de nuevo el mismo actor afronta el personaje sin fisuras en su interpretación, aunque no con el carisma de años atrás, representando al general Patton en sus últimos días. Y es que la televisión siempre se ha interesado por las biografías de personajes destacados de la II Guerra Mundial. Tanto de personajes principales aliados en la contienda, con producciones como la miniserie *Stalin*, interpretado por Robert Duvall, o el telefilm *Cuando los leones rugieron*, donde aparecen Stalin, Roosevelt, y Churchill interpretados por Michael Caine, John Lithgow y Bob Hoskins. El telefilm *Truman*, donde Gary Sinise da vida al segundo presidente de los EEUU en dirigir la confrontación. Y las más recientes *Amenaza de tormenta* y *Dentro de la tormenta*, que tratan magníficamente la vida de Winston Churchill.

También se han llevado las vidas de los enemigos. Desde los múltiples films sobre Hitler como *El bunker. Los últimos días de Hitler* o *Hitler: el reinado del mal*, hasta las producciones sobre el dictador italiano como *Mussolini y yo* o *La historia secreta de Mussolini*. Pasando como no por la reciente *Rommel*, donde se retratan los últimos meses del general.

Pero también se han llevado personajes menos populares, y aquí es donde se encuadraría el episodio sobre Richard Winters, como la serie *Baa Baa Black Sheep* basada en la vida del mayor Gregory "Pappy" Boyington, interpretado por Robert Conrad, o *Enola Gay*, centrada en el coronel Paul Tibbets (interpretado por Patrick Duffy). Mientras el primero es plasmado como un juerguista pero capaz de llevar sus misiones a término de forma brillante, el segundo es una muy buena representación psicológica del líder. Sus



dilemas morales, tanto en la ejecución de su misión como al comandar a sus hombres, y la dificultad de coaligar la vida castrense con la vida familiar, hacen de este telefilme un claro ejemplo de las dificultades del liderazgo en guerra.

Todo ello deja claro que el interés por las biografías es una constante en la filmografía sobre la II Guerra Mundial, siendo un paso más este episodio centrado en la figura de Richard Winters, donde igual que en las otras producciones, las dudas morales entre el deber y lo que conlleva realizar dicho deber, como la pérdida de hombres, o la aniquilación del enemigo, pasa factura en mayor o menor medida, y de formas distintas, a los responsables de dichas acciones.

Estos tres episodios que desarrollan el tema de la miniserie no dejan lugar a dudas de cómo los integrantes de la *Easy* han ido forjando una hermandad a través de sus combates en Francia y Holanda. Aquellos que no consiguieron continuar en la hermandad es porque murieron. Pero la prueba más dura para estos hombres aun está por llegar.

#### **4.3.3. Ser o no ser.**

No cabe duda alguna de que los episodios centrales, en donde el tema principal de la hermandad por fin se consolida del todo, son los titulados *Bastogne* (*Band of Brothers* “*Bastogne*”. David Leland, 7 Oct. 2001) y *El punto límite* (*Band of Brothers* “*The Breaking Point*”. David Frankel, 14 Oct. 2001).

Women on War.

En *Bastogne*, el capítulo comienza como de costumbre con los veteranos explicando las condiciones del asedio. Sin armamento, sin comida, sin equipo de invierno, comentan como los sanitarios del ejército se exponían al fuego, y con gran valentía, les salvaban las vidas. Y otros recuerdan el terrible frío que vivieron en esos días.

La ficción comienza con **Eugene Roe** (Shane Taylor), que es el sanitario de mayor grado de la compañía, caminando por un bosque nevado. De repente encuentra a unos soldados alemanes congelados, y decide volver sobre sus pasos. La metáfora es simple, se encuentran perdidos.

Al regresar se reúne con **Winters**, y cuando va a hablar con él hacen un prisionero alemán. La niebla hace que las líneas del frente sean difusas. Entonces aparece el general **McAuliffe** (William Armstrong), comandante en funciones de la 101, pidiendo un resumen de la situación.

El informe es desalentador, no hay enfermería, ni víveres, ni munición, ni siquiera suficientes hombres para cubrir todo el frente. Y la niebla hace que sea imposible recibir suministros por aire. Pero las cosas se van a poner peor, pues como explica **McAuliffe**, los alemanes van a atacar el lugar pronto, por lo que tienen que aguantar la línea como sea.

Mientras **Roe** comparte los pocos suministros que tiene con un compañero sanitario, aparece el teniente **Dike**, que ya da muestras de su incompetencia como comandante de la compañía.

Entonces, mientras **Roe** pregunta a los hombres de la *Easy* por inyectables de morfina, comienza un bombardeo de artillería. **Roe** recorre el frente ayudando a los heridos. La búsqueda de **Roe** es

agónica. Necesita unas tijeras. Un artículo que se puede encontrar en cualquier hogar, es imposible de encontrar en Bastogne.

Pero incluso en tiempos tan duros los hombres mantienen el sentido del humor. Cuando se reúnen, se ríen sobre temas como los oficiales, imitándoles, aunque sea a los que no les caen bien. La fuerza del grupo y la amistad hacen que los malos momentos pasen más rápido.

Las enfermedades pronto aparecen en los hombres, **Toye** padece pies de trinchera, mientras **Guarnere** sufre una infección de orina. Aun así, la valentía y voluntad de estos hombres sigue intacta. Por ejemplo cuando un soldado cae herido y le dice a **Roe** que guarde la morfina para otro porque puede aguantar.

**Roe** acompaña al herido al mismo Bastogne, donde las noticias no son mejores. Están rodeados y sin suministros. En el hospital situado en la iglesia del pueblo **Roe** conoce a la enfermera **Rene** (Lucie Jeanne), y entre ambos se forja una relación de interés mutuo.

Mientras que la figura de sanitario siempre ha estado en un segundo plano en las producciones audiovisuales sobre la II Guerra Mundial, a excepción del papel interpretado por Ryan Phillippe en *Banderas de nuestros padres*, el papel femenino de enfermera es uno de los más importantes en la gran pantalla.

Y esto es algo muy curioso, pues los sanitarios han sido siempre muy bien considerados por las tropas, pero quizás su posición no activa en los enfrentamientos hacen de ellos una figura no adecuada para el medio cinematográfico.

Ya en los primeros años de la guerra se estrena *Women in War* (John H. Auer, 1940), en la que una mujer decide hacerse enfermera para ayudar en el esfuerzo de guerra, o *Sangre en Filipinas*, que trata el tema de las mujeres enfermeras de Batán y Corregidor.

Pero este rol de enfermera quedará relegado a papeles muy secundarios en los años siguientes, hasta el film *El paciente inglés* o *Pearl Harbor*.

Tras la guerra la mujer casi desaparece como protagonista, aunque de vez en cuando aparece algún film destacando el padecimiento y la fortaleza de la mujer frente a lo bélico. En los cincuenta se estrenan por ejemplo *Regresaron tres*, que desarrolla la historia real de una mujer en un campo de prisioneros japonés. También aparece la visión de la mujer de nacionalidad enemiga, como *Noche de angustia*, que trata los movimientos migratorios de la población civil, en especial mujeres, tras el avance ruso hacia Alemania, o *Dos Mujeres*, con la gran Sofía Loren interpretando el papel de madre y mujer italiana de carácter que intenta eludir la guerra.

Pero será sobre todo en los años noventa cuando aparezcan varias películas sobre la mujer en la guerra, y no ya como un papel pasivo, sino muy activo, como el espionaje en *Resplandor en la oscuridad*, *Charlotte Gray*, o la resistencia con *El libro negro*.

Aunque también aparecen films de corte clásico sobre la mujer como *Camino al paraíso* o *Té con Mussolini*, que tratan el tema de la mujer prisionera de guerra.

En la televisión la mujer también ha sido protagonista. Y al igual que en el cine, uno de los temas más destacables es el de la mujer prisionera de guerra, con series como *A Town Like Alice*, *Tenko* y *Valor de mujer* por nombrar algunas.

Otro tema destacado es el de la mujer perteneciente a la resistencia, como *Contra el viento: la historia de Mary Lindell*, o realizando el esfuerzo de guerra en el frente doméstico, como *Land Girls* o *Bomb Girls*. Aparte por supuesto del tema de las mujeres y el holocausto, que se analizará más adelante.



**Ilustración 34: La enfermera y el sanitario. Dos vidas distintas unidas en tiempos caóticos.**

Todas estas producciones no dejan de mostrar que la mujer también sufrió las consecuencias directas e indirectas de la guerra. El personaje de **Rene** en *Hermanos de sangre* es otra figura trágica en un mundo en el que no se pueden controlar los destinos de las personas. Los acontecimientos superan la voluntad, y lo que en un principio eran ganas de ayudar, se ha convertido en una lucha por continuar con el deber contraído, viendo cara a cara la realidad trágica de la guerra.

Tras este primer encuentro entre **René** y **Roe** es evidente que existe una atracción entre ellos. Pero el sanitario ha de volver al frente. Allí realizan una patrulla en la que la compañía pierde a un soldado novato, quedando muy afectado **Heffron**. Gracias a la ayuda de **Roe**, que le da un poco de chocolate, se recupera un poco. El sanitario no solo cuida de las heridas, sino también de los problemas psicológicos que puedan tener.

Por fin la niebla se despeja y los suministros llegan. De nuevo se da un encuentro entre **René** y **Roe**. Ambos intentan salvar a un soldado malherido, pero no lo consiguen. En una conversación sincera entre

ambos, se nota que las circunstancias les están superando, y comienzan a estar psicológicamente afectados.

Después de unos combates en los que **Roe** cada vez está más afligido, aparece el coronel **Sink** para narrarles los acontecimientos, hoy en día míticos, sobre la respuesta del general McAuliffe a la petición de rendición honrosa de los alemanes, a la cual respondió: *Nuts!*<sup>185</sup> Algo que alegra a todos los soldados, pero que deja indiferente a **Roe**.

A todo ello hay que sumar que son fechas navideñas, con lo que la nostalgia se añade a las dificultades de los soldados. Y más al teniente **Compton**, que recibe la noticia de que su novia le abandona. Este tipo de noticia es también algo muy común en la filmografía sobre la II Guerra Mundial. Es casi una constante que mientras los hombres luchan en el frente (y disfrutando de compañía femenina en cuanto pueden) sus mujeres se relacionan con otros hombres. Esto, que fue muy dado a que ocurriera en esta guerra, fue consecuencia sin duda de los momentos tan duros que se padecían, queriendo vivir al máximo el tiempo que se pudiera.

Cuando el teniente **Welsh** es herido por un mortero, **Roe** es incapaz de moverse de su pozo de tirador donde está escondido, aunque finalmente lo hace con la ayuda de **Heffron**, pero cuando llega hasta **Welsh** se queda parado. En el último momento consigue reaccionar, y salva al teniente. Claramente el sanitario ya no puede más, y por eso **Winters** le aleja del frente un tiempo.

Pero cuando llegan a Bastogne la ciudad está siendo bombardeada, cae un proyectil en la iglesia-hospital, y mata a **René**. A pesar de la tristeza, no hay tiempo para lamentaciones, pues necesitan del sanitario nuevamente. Ha de seguir en la brecha, pues la batalla de las Ardenas aun no ha acabado.

---

<sup>185</sup> Traducido en la serie por ¡Narices!

La batalla de las Ardenas ha sido llevada multitud de veces a la gran pantalla. Ya en 1949 aparece el ya mencionado film *Fuego en la nieve*. El carácter respetuoso y también propagandístico de este film, propio de los años primeros de la Guerra Fría, es continuado con la producción *La batalla de las Ardenas*, que es una pieza característica de los años de la reconstrucción de las grandes batallas de la II Guerra Mundial. Aunque en esta película no aparece mucho sobre los sucesos de Bastogne, sí que se muestra el momento clave de la legendaria frase del general McAuliffe, que también aparece en *Patton*. Y es que se centra mucho más en la propia batalla, tanto desde el punto de vista alemán, como del punto de vista estadounidense, haciendo un gran desarrollo de la batalla, pero con grandes dosis de ficción.

Pocos años después, aparece el film *La fortaleza (Castle Keep*. Sydney Pollack, 1969). Esta película también se caracteriza por su estilo narrativo, muy cercano al surrealismo, y con grandes dosis de 'crítica bélica'. Pero que no aporta nada nuevo a la batalla desarrollada en Bélgica.

Hasta el siglo XXI no vuelve a ser tocado este campo de batalla, y lo es gracias al film *Saints and Soldiers*, y en el que se desarrolla un hecho real protagonizado por algunos hombres de la 101 División, y donde el compañerismo y la nostalgia están presentes durante todo el film. Incluso se hizo una secuela, llamada *Saint and Soldiers 2: Objetivo Berlín (Saint and Soldier: Airborne Creed*. Ryan Little, 2012), aunque no tiene que ver con las Ardenas.

Otro film destacable, o cuando menos curioso, es *Días de gloria (Indigènes)*, en la que se homenajea, y de una manera un tanto edulcorada, a las tropas norteafricanas que lucharon con la Francia libre. Su lucha en las Ardenas, y en otros tantos lugares, les llevó a

ser distinguidos por Francia en el S. XXI, tras más de cincuenta años en el olvido.

Finalmente, se estrena *Los héroes de las Ardenas*. Este film, de baja calidad, retoma un hecho real acaecido durante la batalla de las Ardenas para hacer un homenaje a la 94ª División estadounidense, compuesta por ciudadanos de Texas.

Junto con el presente episodio de *Hermanos de sangre*, y el siguiente, se puede decir que el tema de la Batalla de las Ardenas ha sido más que analizado en la pantalla, desde muchos y distintos puntos de vista. Pero con la profundidad y veracidad de la presente miniserie, pocas veces, y aun menos en la televisión, pues apenas si ha aparecido esta batalla en la pequeña pantalla.

### Sargento inmortal

El siguiente capítulo, *El punto límite*, es el auténtico nudo de la miniserie. En él se produce el cambio de la compañía *Easy* de ser una unidad de combate con fuertes lazos a ser una hermandad. Todo el sufrimiento padecido hasta ahora, más los sucesos que ocurren en el episodio, hacen que ya los hombres se consideren un grupo con unos lazos de unión muy especiales.

El episodio comienza con los personajes veteranos hablando sobre el miedo y el sufrimiento que padecieron tras Bastogne, y de la cantidad de hombres que perdieron tras el asedio, llegándose a emocionar muchos de ellos al recordar a sus amigos perdidos.

Este capítulo es diferente a los demás, pues es narrado con voz en *off*, con la figura de **Carwood Lipton** (Donnie Wahlberg) como personaje central. **Lipton** es el sargento mayor de la compañía, y comienza explicando que tras las duras condiciones de Bastogne, a los hombres de la 101ª no se les ha dado descanso, sino que



continúan en el frente para realizar la contraofensiva al ataque nazi durante la batalla de las Ardenas. Por lo tanto, los hombres están al límite del agotamiento físico y mental.



**Ilustración 35:** El sargento mayor Lipton reprende a su capitán por sus decisiones pues quiere salvar a sus hombres.

Mientras la compañía *Easy* limpia un bosque cercano a la ciudad de Foy, las desgracias aumentan. El cabo **Donald Hoobler** (Peter McCabe) muere al dispararse su propia arma. La muerte acecha a todos de distintas formas.

A este tipo de desgracias hay que añadir la mala capacidad en la comandancia del teniente **Norman Dike**. Su incapacidad para dirigir la compañía hace que la situación empeore pues sus hombres desconfían de él. Incluso **Winters** quiere sustituirle, pero no puede. **Dike** no es una mala persona, no es la figura del ‘mal oficial’ que representaba el capitán **Sobel** al principio de la serie. Es una figura trágica, de una buena persona que no está a la altura de las circunstancias.

Tras despejar la zona boscosa, la compañía *E.* toma posiciones cerca de la linde del bosque cercano a Foy. Allí, sufren una serie de

ataques con artillería que diezman la compañía. Hombres como **Toye** y **Guarnere** padecen heridas de consideración por las que causan baja definitiva en la guerra. Otros como **Alex Penkala** (Tim Matthews) y **Warren 'Skip' Muck** (Richard Speight Jr.) tienen un destino fatal.

A estas bajas por la artillería se ha de añadir la del teniente **Compton**, que tras ver a sus amigos destrozados experimenta un episodio de neurosis de guerra, algo que viene arrastrando desde que fuera herido en Holanda.

Incluso el sargento **Lipton** tiene que retirar a uno de sus hombres del frente pues está cavando una trinchera con las manos. El miedo, el agotamiento, y el sufrimiento son máximos, pero gracias a las palabras, las acciones, y el comportamiento del sargento mayor la compañía no se deshace.

Aun así, viendo que el teniente **Dike** cada vez va a peor en sus obligaciones como comandante, y que huye a la mínima ocasión, **Lipton** decide explicarle a **Winters** la situación, pero **Winters** tiene las manos atadas.

Cuando por fin llega el asalto a Foy, el teniente **Dike** se bloquea, teniendo que ser relevado por el capitán **Ronald Speirs** (Matthew Settle), que a partir de entonces se convierte en el otro gran comandante de la compañía tras **Winters**. **Speirs** es un soldado cargado de leyenda, tanto positiva por sus heroicidades en el campo de batalla, como negativa por sus supuestas acciones contra prisioneros. Pero como dice Lipton, a los hombres les agrada por fin tener un comandante que sabe lo que hace.

A este comentario de **Lipton**, **Speirs** le responde que ya tienen a una persona que los ha mantenido unidos y los ha dirigido con sensatez y disciplina. Ese hombre es el sargento mayor **Lipton**, que además pronto será ascendido a teniente.

No cabe ninguna duda que una de las figuras más importantes en la filmografía bélica en general es la del sargento mayor. Films anteriores a la II Guerra Mundial ya muestran este rol como uno de los más trascendentales, pudiendo destacar la película *El sargento York* (*Sergeant York*. Howard Hawks, 1941) en la que Gary Cooper realiza el papel de soldado en la I Guerra Mundial hasta ascender a sargento mayor. Un hombre lleno de coraje, honor, y disciplina. Un hombre duro pero paternal.

Esta figura la retoman films propios de la II Guerra Mundial como *El sargento inmortal*, o *Batán*. Grandes sargentos mayores son John Wayne en *Arenas sangrientas* (es un sargento mayor degradado), o Burt Lancaster en *De aquí a la eternidad*.

Incluso aparecen grandes sargentos en el bando enemigo, como el interpretado magníficamente por James Coburn en *La cruz de hierro*. Y otros que han sido capaces de estar en los dos conflictos mundiales, como Lee Marvin en *Uno Rojo. División de choque*.

Aunque también aparece en el cine el sargento que ha estado en la II Guerra Mundial, en Corea, y en Vietnam, como el interpretado por Sam Elliot en *Cuando éramos soldados* (*We Were Soldiers*. Randall Wallace, 2002), película sobre la guerra en el país asiático.

Además se ha de destacar los dos magníficos sargentos mayores interpretados por Sean Pean y Tom Sizemore en *La delgada línea roja* y *Salvar al soldado Ryan* respectivamente. E incluso el papel de Nicolas Cage en *Windtalkers*.

Mientras que en las producciones televisivas sí ha aparecido este personaje, también es cierto que en menor medida. Sin duda uno de los que más destacó fue Vic Morrow en *Hazañas Bélicas*, y otro puede ser James Belushi en *Sahara. La última misión*, o Ron Eldard en *Cuando callan las trompetas*. Y por supuesto el sargento Haney (Gary Sweet) en *The Pacific*, que recuerda también a otro

gran sargento de los marines llevado a la gran pantalla, el de Clint Eastwood en *El sargento de hierro* (*Heartbrake Ridge*. Clint Eastwood, 1986).

Todos ellos tienen en común, junto con el analizado aquí en *Hermanos de sangre*, su doble condición: durísimos y grandes soldados por un lado, y paternales por otro, pues cuidan de sus hombres como un cabeza de familia. Son sin duda hombres excepcionales dentro de un grupo de hombres únicos, o mejor definido, como un *primus inter pares*.

El capítulo termina con un texto en el que se explica cómo la compañía *Easy* ha quedado reducida, y cómo las cicatrices de la batalla van a estar siempre en los corazones de todos los hombres que han luchado en la batalla de las Ardenas.

Es por ello que todos los hombres que luchan en la compañía pasan por el tamiz del miedo. Ser miembro de la compañía o sucumbir al miedo y la desesperación. Luchar unidos para sobrevivir o perecer. Formar parte de la hermandad o morir.

#### 4.3.4. El final de la cuenta atrás.

Los tres últimos episodios de la miniserie pertenecen al desenlace o final. A pesar de ello, el sufrimiento y las pérdidas padecidas por la compañía hacen que los hombres continúen sintiéndose cadáveres andantes, pero con una gran diferencia.

La guerra ha terminado.

El octavo episodio, titulado *La última patrulla* (*Band of Brothers* “*The Last Patrol*”. Tony To, 21 Oct. 2001) comienza con los ancianos veteranos explicando esa diferencia, que es una pequeña sensación, una chispa que se enciende en el interior de los soldados. Empiezan a pensar que pueden salir de la contienda con vida.

Tras ello, se inicia la acción en el pueblo de Haguenau, ciudad cercana a Estrasburgo. Allí, la *Easy* continúa luchando en el frente. El episodio lo protagoniza **David Webster** (Eion Bailey), que es un soldado con estudios graduado en una prestigiosa universidad, y es de los pocos, y a veces el único que comprende el nazismo y lo que implica. Representa al soldado intelectual. **Webster** era un veterano de Normandía y de Holanda, donde resultó herido.

Pero a su vuelta los hombres de la *Easy* no le reconocen como veterano, y le tratan como un novato. Es un mensaje claro: si no has sufrido tanto como nosotros en las Ardenas, no te puedes considerar parte de nuestra hermandad. Así, el capítulo trata de los esfuerzos de **Webster** por encajar de nuevo.

Tras unos duros comienzos donde es cambiado de pelotón, **Webster** comprende lo destrozados que están sus antiguos compañeros, y no los ve ya como héroes pertenecientes a la “división de los apaleados de Bastogne” como les había llamado la prensa.

A estos intentos de encajar se le suma la ayuda que presta al nuevo teniente del pelotón, de nombre **Henry James** (Colin Hanks, hijo de Tom Hanks<sup>186</sup>), deseoso de entrar en combate, pues es un recién licenciado de West Point.

**Webster** es continuamente dejado de lado por sus compañeros, pero llegan las órdenes para realizar una patrulla y capturar prisioneros,

---

<sup>186</sup> No es la primera vez que actúa a las órdenes de su padre. Ya lo hizo en *The Wonders* y lo hará más adelante en *Parkland*.

y **Webster** consigue que el teniente **Jones** participe en ella. Pero la contrapartida es que el sargento **Martin** entre en la patrulla. Las decisiones que toma para ayudar se vuelven en su contra.

La patrulla se desarrolla de manera exitosa, pero muere un joven soldado en la misma, llenando de tristeza los ya muy dañados corazones de los soldados. Aunque la guerra está próxima a su fin, aun siguen muriendo soldados.

Pero por fin **Webster** es readmitido en la hermandad después de entrar en acción. Aun así su visión de la guerra, que se basa en la ética y la moral, choca con algunos miembros de la compañía.



Ilustración 36: El soldado Webster vuelve a ser aceptado en la compañía.

Tras el éxito de la patrulla, la oficialidad manda que se realice otra misión idéntica. **Winters** decide entonces que no se realice dicha patrulla, y que **Nixon** haga un informe falso. Por fin al día siguiente la compañía es sacada del frente.

La crítica a la oficialidad es evidente en este episodio. Aunque **Winters** no es uno de los damnificados, e incluso es ascendido a mayor, otros como el coronel **Sink** sí que lo son.

Por fin la guerra, al menos en lo que a batallas y combates a gran escala se refiere, ha terminado para la *Easy*. Por ello este episodio es el final de lo realmente bélico, y en el que se desarrolla la ‘crítica bélica’.

Como ha quedado claro la ‘crítica bélica’ es un tema que ha dominado la filmografía castrense en general desde los años cincuenta. Muy probablemente, de los primeros filmes que toca el tema fue *Ataque!*, al que le siguieron otros films como *Amarga victoria*, o *Todos eran valientes* por parte de los estudios hollywoodienses, o *Cómo gané la guerra* por parte británica.

Pero también las naciones derrotadas llevaron este tema al cine, como las niponas *El arpa birmana*, o la trilogía de *La condición humana*, o las alemanas *El puente*, o *Noche de angustia*.

Estos films son solo algunos de los que han criticado la II Guerra Mundial. El cine luego pasaría a centrarse en la crítica a la guerra de Vietnam, y más tarde en la guerra de Irak.

En cuanto a los productos televisivos, las primeras producciones son ya de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, con lo que la ‘crítica bélica’ está integrada en sus argumentos de una manera más o menos evidente. Aunque lo cierto es que ninguna ha tocado mucho el tema directamente, exceptuando a las recientes *Cuando callan las trompetas*, *The Pacific* e *Hijos del III Reich*.

Mientras todas estas producciones muestran una reprobación fuerte, descarnada, en la que no solo lo bélico es criticado, sino también todo lo relacionado con ello como el honor, la amistad, el enemigo, etc. en este capítulo de *Hermanos de sangre* se hace una crítica a lo bélico, pero no a la condición humana que se ve atrapada en la guerra, pues exalta valores como la amistad y el sacrificio.

El final del enemigo.

El siguiente episodio, de nombre *¿Por qué combatimos?* (*Band of Brothers "Why We Fight"*, David Frankel, 28 Oct. 2001), se centra en la figura del capitán **Richard Nixon**, y en varios temas bastante interesantes de la II Guerra Mundial.

El primero de ellos lo introducen ya los ancianos veteranos al comienzo del capítulo. La visión que tenían de los soldados alemanes, y en general del pueblo alemán, es que eran una nación de malvados. Pero al entrar en Alemania, pronto descubrieron que no eran tales demonios. Y que incluso si las circunstancias hubieran sido diferentes, podrían haber sido amigos.

Este es un claro ejemplo del tema de la 'desnazificación'. Este proceso seguramente comienza con el film *Rommel, el zorro del desierto*, sobre la figura del general alemán, mostrándolo como un antinazi que lucha en su interior entre el cumplimiento del deber como militar y su alma como cristiano. Aunque es bien sabido que Rommel era un nazi convencido hasta finales de la guerra.

Tras este film aparecen una serie de películas alemanas sobre héroes de la II Guerra Mundial, que supuestamente no eran nazis, como *Almirante Canaris*, centrada en la figura del comandante de inteligencia del III Reich que fue ejecutado tras la fallida operación Valkiria. A esta realización le siguen otras que presentan héroes de guerra que no sobrevivieron a la contienda, como *La estrella de África*, o *El único evadido*.

Siguiendo esta temática aparecen films hollywoodienses como *Duelo en el Atlántico* o *Tiempo de amar, tiempo de morir*. Así, la visión sobre los alemanes ya no será igual, siempre diferenciando entre el pueblo alemán y los seguidores nazis, y entre la *Wehrmacht* y las *SS*.



En los años ochenta vuelve a tomar fuerzas, con films como *Das Boot. El submarino*, *Los panzers de la muerte*, y que se prorroga en los noventa con *Rebeldes del Swing*, *Stalingrado* y *La lista de Schindler*.

Este proceso continúa y aumenta en el S. XXI, con algunos ejemplos como *Hasta donde los pies me lleven*, *Amén*, *U-Boat*, o *Napola*.

Mientras, en la televisión no ocurre lo mismo. En los sesenta se da el proceso ‘desnazificador’, como se aprecia en algunos episodios de *Hazañas Bélicas* como *La capilla de Punta Able* (“*Combat!*” *The Chapel at Able-Five*. Michael Caffey, 11 Oct. 1966) o *Un juego de niños* (“*Combat!*” *A Child’s Game*. Bernard McEveety, 18 Oct. 1966) el proceso es clarísimo. Tanto en el primer episodio, donde un oficial religioso alemán intenta que un sargento estadounidense y un capitán alemán heridos colaboren, como en el segundo, donde unos soldados adolescentes alemanes intentan ser convencidos para que abandonen las armas.

Otra serie con claras líneas desnazificadoras es *La fuga de Colditz* en la que a pesar de existir un conflicto entre los alemanes e ingleses, la caballerosidad entre ambos bandos está siempre presente, excepto en la figura del fanático nazi mayor Horst Mohn, mientras que el resto de los alemanes simplemente cumplen con su deber.

Otro film, *Summer of My German Soldier*, muestra aun más ese proceso al narrar la historia de amistad entre una niña y un prisionero de guerra alemán en EEUU.

En los ochenta la televisión mantiene esta forma de representación. Un ejemplo es la miniserie *El bunker*, en el que se muestran los hechos acaecidos en los últimos días de Hitler a través de la visión de Albert Speer, Johannes Hentschel, y Rochus Misch. Tres hombres muy cercanos a Hitler pero que aparecen desvinculados del

mundo nazi, incluso Speer, que es mostrado claramente como un alemán ‘desnazificado’.

Siguiendo esta línea, en los años siguientes aparecen series y telefilmes como *Vientos de guerra*, en la que el general Armin Von Roon es un personaje completamente refractario a la ideología nazi, o en *Die Wannseekonferenz*, en la que la Solución Final quedan en manos exclusivas de la *SS*. Otro ejemplo es *Hitler SS. El retrato del mal* en la que dos hermanos son atraídos por el nazismo, pero mientras uno se da cuenta de la maldad del mismo, el otro sube en el escalafón de la *SS*. Como colofón a esta década aparece también el film *Complot para matar a Hitler* que desarrolla la operación Valkiria.

En los noventa el ‘proceso desnazificador’ pierde fuerza en la televisión, pero en la primera década del S. XXI vuelve a haber producciones destacables como *Valkiria*, *Laconia*, *El hundimiento*, *Rommel*, e *Hijos del III Reich*.

Todo ello deja una clara conclusión, pues los intentos del mundo audiovisual por centrar el nazismo no en la nación alemana, sino en unos pocos hombres malos, han sido constantes y evidentes, siendo *Hermanos de sangre* un paso más en esa línea.

El capítulo presente comienza con la visión de la población civil alemana organizada para recoger los escombros debidos a los bombardeos aliados. El capitán **Nixon** se reúne con sus hombres y observa la estampa.

Entonces, a través de un *flashback*, la acción se lleva a unos meses antes. Tras haber participado con la 17ª División Aerotransportada en la operación *Varsity* para que el 21º grupo de ejército de Montgomery cruce el Rin, **Nixon** vuelve a la Compañía *Easy*. El

salto ha sido terrible y solo han sobrevivido tres personas de su avión.

**Nixon**, con claros problemas de alcoholemia, es degradado en sus labores de inteligencia. Pero a él esto no le importa. Se nota que tanto el capitán **Nixon**, como algunos hombres de la Compañía *Easy* no entienden por qué están en la guerra.

Tras recibir la noticia de la rendición del Ruhr, la compañía es enviada a la zona de Baviera. Al quedarse sin su marca preferida de whisky, el capitán **Nixon** entra en una casa buscando alcohol, pero la dueña, una mujer alemana viuda de guerra, y con una actitud soberbia, le obliga a salir simplemente con una mirada.



**Ilustración 37:** Los problemas con el alcohol pasan factura al capitán Nixon.

Mientras algunos hombres de la *Easy* realizan una patrulla y descubren el campo de concentración de Landsberg. La situación de los judíos allí presos hace que todos los soldados entiendan el porqué de tanto sacrificio. El capitán **Nixon** encuentra al día

siguiente en el campo a la mujer que le había echado de su casa, siendo ella la que no puede aguantar la mirada del capitán.

Uno de los temas más importantes sobre la II Guerra Mundial es el Holocausto. Películas cinematográficas como *El viaje de los malditos*, *La caja de música* y *Europa, Europa* forman un bloque de films sobre el Holocausto con una mirada crítica y turbadora.

Será a partir del film *La lista de Schindler* cuando se realice un análisis del Holocausto descarnado, estremecedor, e impactante. Así, al film de Spielberg le siguen muchas producciones de muchas nacionalidades en la primera década del S. XXI como *La zona gris*, la húngara *Canción de esperanza*, la lituana *Ghetto*, la alemana *El último tren a Auschwitz*, la austríaca *Los falsificadores*, la hollywoodiense *Resistencia*, la británica *El niño con el pijama de rayas* o la francesa *La llave de Sarah*. Incluso aparece el Holocausto en forma de comedia, con el grandísimo film *La vida es bella*, o *El tren de la vida*. Multitud de países se interesaron por dar su visión del Holocausto, y todo ellos muestran los campos de exterminio de una manera muy similar tras el film de Spielberg.

En cambio, la televisión se había interesado mucho antes que el cine por realizar un análisis profundo sobre el exterminio judío. Producciones como *Holocausto*, *Hitler SS. El retrato del mal*, *Recuerdos de guerra*, *Música para sobrevivir* o *La escapada de Sobibor* son un claro ejemplo de la visión que tiene la televisión sobre el Holocausto, muy distinta a la del cine en la misma época.

*La lista de Schindler* es un reflejo de la visión televisiva del Holocausto, asimilando su estética. Es Spielberg el que se acerca a la televisión para representar el Holocausto, aunque la mano del maestro aumenta exponencialmente la calidad artística. Después de este film, la visión del exterminio judío no será diferente en la

televisión y el cine. *En presencia de mis enemigos*, o *La aritmética del diablo* son un ejemplo de esta continuación a finales de los noventa. Y este capítulo de *Hermanos de sangre* es un claro ejemplo en el siglo XXI.

Aunque durante la década del 2000 la televisión no mira tanto hacia el interior de los campos, sino que centra más su mirada hacia las causas, las consecuencias, y los héroes que intentaron salvar a cuantos pudieron del Holocausto. Producciones como *Los juicios de Nuremberg*, *Rebelión en Polonia*, *La solución final*, *El cónsul Perlasca*, *The Courageous Heart of Irena Sendler*, o la española *El ángel de Budapest*.

Así pues, estamos ante un capítulo que, al igual que la filmografía sobre la II Guerra Mundial, se confronta la visión ‘desnazificadora’ con la visión de responsabilidad del pueblo alemán con los hechos ocurridos en el Holocausto. Aunque en el capítulo los alemanes nunca reconocen ser nazis, y mucho menos conocer los terribles sucesos de los campos, y a pesar de que en general los soldados creen en sus palabras, otros como **Webster** se niegan a creer que no conocieran nada sobre ese terrible acontecimiento.

Incluso el mismo **Webster**, antes de encontrar el campo de concentración, es capaz de abrir los ojos a **Nixon** y **Winters** cuando les pregunta a gritos a los soldados alemanes rendidos del Ruhr el porqué han tenido que sufrir tanto y para qué ha servido ese esfuerzo y romper sus vidas, mientras les insulta llamándoles chusma servil e ignorante. Sin duda, se culpabiliza a la población alemana, pero como un cómplice silencioso, y no un responsable directo del Holocausto.



Ilustración 38: El Holocausto visto por los soldados de la *Easy*.

Finalmente, y volviendo a la escena del inicio del episodio tras el *flashback*, el capitán **Nixon** les comunica a los hombres de la *Easy* que Hitler ha muerto. Tras ello, un texto expone los números de muertos por la maquinaria alemana de la Solución Final.

#### El final de la Compañía *Easy*.

El último episodio de *Hermanos de sangre*, titulado *Puntos* (*Band of Brothers* “*Points*”. Mikael Salomon, 4 Nov. 2001), se centra en los postreros meses de la compañía. Y a diferencia de todos los anteriores, el capítulo no comienza con los ancianos veteranos.

Así, la ficción comienza con el mayor **Winters** en Austria. A través de un *flashback* rememora los últimos meses con la *Easy* tomando el Nido del Águila de Hitler, en los Alpes alemanes. Y cómo allí celebran la rendición alemana en el famoso Día V. E. (Victoria en Europa) con los licores de la bodega de Hermann Göring.

Tras esta celebración, la compañía se dirige a Austria, donde la nostalgia y la añoranza se mezclan con el miedo a volver a la

guerra, esta vez en el frente del Pacífico. Algunos consiguen volver a casa, como el sargento **Darrel “Shifty” Powers** (Peter Youngblood Hills). Aunque en una conversación entre dicho sargento y **Winters**, deja claro que no sabe cómo va a explicar allá en su casa la experiencia bélica que ha sufrido. Las dificultades de los soldados para volver a la vida civil son notorias en la sociedad americana de postguerra.

Mientras, en la *Easy*, otros soldados eran destinados a diferentes lugares. Algunos de forma voluntaria, como el intento de **Winters** por ser destinado al Pacífico, que sirve para hacer un resumen de la carrera y los méritos realizados por este gran soldado y por la compañía. Otros reciben los destinos de forma obligada, pero siempre a puestos mejores.

Pero también se producen algunos sucesos lamentables. El primero de ellos son las venganzas personales que algunos soldados llevan a cabo contra la población, como el que se describe entre el sargento **Liebgoth** y un hombre al que le acusa de ser comandante de un campo de concentración sin ninguna prueba, y al que terminan ejecutando a sangre fría. Otro suceso se da por un accidente en la carretera, donde un soldado de la compañía muere. La muerte continúa acechando a los hombres mientras siguen alejados de sus hogares.

Tras todo ello, aparecen dos escenas claramente ‘desnazificadoras’. El primero ocurre cuando uno de los sargentos veteranos de la compañía, de nombre **Charles “Chuck” Grant** (Nolan Hemmings) recibe un disparo en la cabeza de un soldado americano borracho en un control de carreteras. Pero es salvado por un pacífico cirujano alemán.

El otro momento ocurre cuando el ahora teniente **Lipton** acude a la rendición de un grupo de soldados alemanes. Su general comandante, antes de realizar el acto oficial de rendición, les dirige unas palabras. Para hacer más honorable la figura del general alemán, entra en escena en ese momento el capitán **Sobel**, que es incapaz de saludar marcialmente a **Winters**, quien presencia la rendición. **Winters** increpa a **Sobel**, dejando claro lo mal militar que es. Entonces comienza el discurso del general germano. En tal disertación, el oficial les explica que a pesar de haber perdido la guerra han cumplido con su deber, que han forjado unos vínculos entre ellos que solo ocurren en combate, y que se merecen una larga vida en paz. Mientras estas palabras vuelan por la explanada, se contraponen una serie de planos de los alemanes y algunos hombres de la *Easy*, dejando claro que esas mismas palabras sirven para los estadounidenses. La igualdad entre el ejército americano y la *Wehrmacht* está hecha.



Ilustración 39: Un general alemán realiza un discurso a sus tropas con el que se identifican los soldados de la *Easy*.



Finalmente, tras ser reunidos por el mayor **Winters**, la compañía es disuelta, volviendo los hombres a casa. A modo de final se hace un resumen sobre la vida posterior de aquellos hombres voluntarios que lucharon y sufrieron a lo largo de dos años desde Normandía hasta los Alpes bávaros. Uno por uno, se describe como consiguieron desenvolverse en la vida civil.

Tras ello, aparecen los auténticos soldados veteranos entrevistados. Pero esta vez, mientras hablan, asoman los nombres de cada uno de ellos. Winters, Malarkey, Guarneri, Lipton, etc. explican cómo la guerra les hizo construir una unión tan fuerte entre ellos que son una hermandad. Pero también revelan como a día de hoy aun consideran a sus amigos valientes figuras de la guerra en las que reflejarse. Que ellos forman una minúscula parte de la II Guerra Mundial, y que eso les llena de orgullo. Y que los auténticos héroes son los que no consiguieron volver a casa.

Para finalizar la serie, Carwood Lipton recita el poema sobre la hermandad de Enrique V, y Richard Winters muy emocionado, habla sobre una carta de un compañero de la *Easy*. En ella le explica que su nieto le preguntó hacía poco si había sido un héroe en la guerra, a lo que el anciano veterano le respondió que no, pero que había servido en la compañía de los héroes.

Ese es el mensaje que deja la serie al espectador. El homenaje de esta sufrida generación.



Ilustración 40: Los veteranos aparecen al final de la serie como un claro homenaje.

#### 4.4. *MUCHO MÁS DE LO QUE PARECE. ANÁLISIS DE “HERMANOS DE SANGRE”.*

Como es bien sabido, todo producto audiovisual esconde mucho más de lo que se aprecia a simple vista. Y *Hermanos de sangre* no es una excepción.

##### El ejército de las sombras.

Lo cierto es que existen varios personajes colectivos relevantes, como la **compañía *Easy***, y otros que son presentados efímeramente durante el metraje de la miniserie. Sin duda, se inspiran en la filmografía de la II Guerra Mundial, pues los personajes colectivos de estas películas son los mismos que se muestran de manera circunstancial en *Hermanos de sangre*.

El primero de estos personajes son las fuerzas armadas alemanas, la ***Wehrmacht***. Es el enemigo de la **compañía *Easy***. Son pocas las veces en que aparecen las fuerzas militares alemanas, pero son

importantes, y en estas apariciones existe una evolución. En Normandía es un enemigo fantasmal, que aparece muerto, o desaparece después de recibir un disparo como el del soldado **Blithe**, o peor aún, resulta que el enemigo ha nacido en EEUU, como se muestra en la conversación que mantiene **Malarkey** con un *POW*.

En Holanda se le comienza a poner cara, siendo imposible olvidar ese rostro angelical del soldado que mata **Winters** durante el ataque en el dique. En las Ardenas se puede ver su miedo cuando apresan a un soldado alemán que iba a hacer sus necesidades y se pierde en la niebla, o su estupefacción cuando ven al capitán **Speirs** cruzar ante ellos corriendo. Y, en el último capítulo son unos seres humanos que han padecido las mismas tribulaciones que los estadounidenses, cuando un general realiza un discurso de despedida a sus hombres tras rendirse. Incluso un médico alemán salva la vida al sargento **Grant** cuando los propios médicos estadounidenses le habían desahuciado.

Así pues, la evolución de la **Wehrmacht** es evidente, de un enemigo misterioso y terrible se pasa a unos seres humanos que solo cumplen con su deber, igual que el soldado estadounidense. Por lo tanto, estamos ante un proceso en el que el enemigo pasa de ser un ente que no tiene forma, y del que no se conoce nada más que su maldad, a ser un enemigo que, como expresa el anciano veterano Darrel “Sifty” Powers “solo cumplían con su deber y en otras circunstancias quizás hubieramos sido amigos”<sup>187</sup>.

El ejército alemán ha sido llevado en multitud de ocasiones a la gran pantalla. Aunque desde el inicio de la guerra hasta los años cincuenta siempre se le vio como un enemigo atroz, casi demoniaco, es a partir de esos años cuando comienza a llevarse a la **Wehrmacht** como un enemigo con alma. Primero se presentaron en la gran

---

<sup>187</sup> Entrevista en el episodio 9 *¿Por qué combatimos?*

pantalla personajes alemanes ‘desnazificados’, y luego grupos enteros de hombres. Así, aparecen films como *Stalingrado, batalla en el infierno*, donde se critica abiertamente el nazismo, dejando a un lado de la política a los hombres de armas. Otra producción que sigue estas líneas, pero ya desde el punto de vista hollywoodiense es *Ha llegado el águila*, en la que los soldados alemanes no solo son seres humanos, sino que son héroes que salvan niños arriesgando su misión. Otros films de este tipo ya han sido nombrados con anterioridad, como *La cruz de hierro*, *Los panzers de la muerte*, o *Stalingrado*.

Pero mientras que en la gran pantalla sí han aparecido films sobre el ejército alemán, en la televisión pocas producciones se han llevado a cabo, destacando la reciente *Hijos del III Reich*.

Otro personaje colectivo es la **población civil alemana**. Aunque los alemanes sean el enemigo, y los responsables directos de lo sucedido en la Alemania nazi, en la miniserie se les muestra como personas corrientes, sin ninguna pertenencia al partido Nazi. Y aunque esto se expresa en la propia miniserie a través del sargento **Perconte** (James Madio), que llega a decir irónicamente que no ha conocido ningún nazi en Alemania, lo cierto es que se muestra una población claramente no vinculada al nazismo. Incluso cuando se descubre el campo de concentración, las imágenes muestran a una población desconocedora de los hechos ocurridos en el Holocausto.

Tanto la mujer viuda de guerra, tan altiva que es capaz de sacar de la habitación al capitán **Nixon** con una sola mirada, como el panadero alemán gordo y sudoroso, que grita a los soldados americanos para que no se lleven su pan al campo de concentración, son una muestra de que ninguno de los estratos sociales de la Alemania nazi conocía la máquina asesina de la Solución Final, al menos, en la miniserie.

De hecho, es tal la ‘desnazificación’ de la sociedad germana que cuando la *Easy* llega al pueblo de Berchtesgaden, no aparece ningún civil. Solo se muestra de manera lejana al sirviente del hotel de la ciudad. Es decir, donde el nazismo no se puede esconder, la población civil no aparece.

La población alemana también ha sido llevada a la gran pantalla, como víctima del nazismo en films como *Alemania, año cero*, *Tiempo de amar*, *tiempo de morir*, *El puente*, *Noche de angustia*, *Europa*, *Rebeldes del Swing*, o *Anonyma - Una mujer en Berlín*<sup>188</sup>. Todas ellas muestran a una **población alemana** no responsable de los actos de sus políticos electos, sino más bien una sociedad sufridora debido a las políticas nazis.

Mientras, los productos televisivos han sido más críticos con la sociedad alemana. En ellos se muestra como el pueblo germano se deja embaucar por el nazismo. Personas normales que se transforman en auténticos monstruos, como en *Hitler SS. El retrato del mal*. E incluso personas no nacidas en Alemania se ven influidas por el partido, como en *Hitler: el reinado del mal*, donde una mujer estadounidense se hace devota del *Führer*, tanto que abandona a su marido.

Ningún estrato social está a salvo. Ni el género ni la condición. Hombres, mujeres, e incluso niños, como en *Marcados por el III Reich*, en la que un niño judío y su madre se esconden en Alemania durante la guerra, realizando un retrato social de la Alemania nazi bastante interesante. Una última producción, cuya intención es precisamente hacer un retrato de la Alemania nazi, es la ya mencionada *Hijos del III Reich*.

---

<sup>188</sup> Para conocer más de este film: BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor y BRAVO DÍAZ, David. *La Batalla de Berlín a través del cine: visiones de la antigua URSS frente a la nueva Alemania*. RHUM, N°1, 2012. [Consulta: 5 de agosto de 2014.]. Disponible en <http://www.revista-historiamilitar.org/2012/06/revista-universitaria-de-historia.html>.

Por tanto, es posible que la televisión haya sido más crítica con la **población civil alemana** que el mundo cinematográfico, en términos generales.

En contraposición a este personaje colectivo, se debe destacar el de la **población civil aliada**. Esta se divide en la población de dos países, los ingleses y los holandeses. Los ingleses aparecen muy brevemente al inicio de la miniserie. En el primer episodio, mientras los paracaidistas realizan ejercicios militares, un anciano ciclista inglés intenta llegar a su destino, pero es interceptado por las tropas estadounidenses constantemente, dando igual el camino que tome, con lo que finalmente, y con mucha flema británica, decide “rendirse”. Es una forma de mostrar los trastornos que causaba la guerra a la población británica, pero que se lleva con humor pues es necesaria la presencia militar.

La mujer inglesa aparece como un complemento de aquel anciano británico de la bicicleta para mostrar los padecimientos de la guerra por parte del Reino Unido. Es una mujer trabajadora, y que sufre carencias económicas, que aparece al final del tercer episodio. El nuevo rol de la mujer trabajadora, debido a la movilización de la sociedad queda mostrado, asociado a lo que se denominó el frente doméstico.

Sin duda, muchos buenos films se han basado en el frente doméstico inglés, comenzando con la gran *La señora Miniver*, y que no volverá a ser un tema de interés hasta los años ochenta, con películas como *Esperanza y gloria*, o *Amores en tiempos de guerra*, que se centra en las mujeres del llamado “ejército de la tierra”, voluntarias británicas enviadas a trabajar al campo. En la televisión también existen títulos como *The Night Watch* sobre las mujeres voluntarias en el servicio de bombardeos.

Pero no solo la mujer fue parte del frente doméstico, muchos ancianos decidieron ayudar y refugiar a los niños de Londres, un tema con múltiples producciones, pero en el ámbito televisivo, como *Carrie's War* y su *remake* de 2004, o el telefilm *Buenas noches, señor Tom*. Curiosamente el cine no se ha interesado mucho por este tema, excepto posiblemente la producción nórdica *Adiós mamá*, que aborda el mismo tema pero en el territorio sueco con los niños fineses. También se puede recordar la película fantástica de Walt Disney *La bruja novata* (*Bedknobs & Broomsticks*. Robert Stevenson, 1971), o incluso las pertenecientes a la saga de Narnia. Mientras, la población holandesa se muestra de una manera muy distinta debido a la ocupación nazi. Los hombres se muestran afables con los aliados, tanto los que pertenecen a la resistencia o los que son meros granjeros. En cambio a los infantes holandeses se les utiliza para describir lo trágico de la guerra, como los niños que colaboran con la resistencia, o las carencias sufridas por estos, que ni conocen el chocolate. Es sin duda el mensaje de la 'infancia robada'.

El personaje del niño sufridor de la guerra es una constante en la filmografía bélica sobre la II Guerra Mundial. Desde los films *La infancia de Iván*, y *Nido de avispa* donde los niños luchan como soldados, a *Masacre, ven y mira*, o *Adiós, muchachos*, donde los niños son meras víctimas de una guerra que no entienden.

En la televisión también aparecen producciones sobre la infancia en la guerra, como *The Machine Gunners*, un drama sobre unos niños británicos que encuentran un avión alemán estrellado y juegan a soldados, consiguiendo capturar a un piloto alemán.

En cambio, la mujer holandesa, que aparece en el cuarto episodio, se utiliza en este caso desde el punto de vista del colaboracionismo sentimental, del que se hablará más adelante. Las relaciones entre

los alemanes y sus ocupantes fueron un hecho destacado durante la guerra, así como las vejaciones que soportaron tras la derrota germana.

El último de los personajes colectivos que cabe destacar es la **población judía**. Aunque al hacer referencia a esta se piense en las víctimas del Holocausto, también se debe tener en cuenta a los soldados estadounidenses judíos. Mientras los primeros aparecen en un sólo episodio, y dejan claro que el esfuerzo realizado por los combatientes para derrotar el nazismo fue un sacrificio digno y meritorio, los soldados judeoamericanos muestran una doble cara.

Estos soldados, como **Liebgott**, sufren las dificultades de la guerra al igual que todos sus compañeros, pero a los que se añade un componente racial que les puede llevar tanto a ser magníficos soldados como a perpetrar venganzas personales. No cabe duda de que este personaje recuerda mucho al interpretado por Adam Goldberg en *Salvar al soldado Ryan*.

La **población judía** ha sido llevada ante el espectador en diferentes momentos. Primero mostrando la abolición de sus derechos, segundo desde la persecución que sufrieron y tercero durante el Holocausto. El primer ejemplo de ello sería la obra maestra *El gran dictador*, o *Tormenta mortal*, ambas producidas en el mismo año. Pero como ya se ha dicho el tema del judaísmo no destaca hasta el siglo XXI, con films como *Good*. Curiosamente el cine se ha fijado más en el proceso final del Holocausto que en los primeros pasos de la persecución judía. Mientras que la televisión apenas ha tocado la persecución judía, a excepción de obras que analizan todo el proceso de exterminio judío.



Cruzando la oscuridad.

Además de los personajes colectivos, algunos temas subyacentes han de ser rescatados de la oscuridad y acercados a la luz del análisis. Un ejemplo de estos temas subyacentes es el ya mencionado del colaboracionismo sentimental.

Este tipo de colaboración aparece en la miniserie tanto desde el punto de vista germano cuando las mujeres holandesas sufren el escarnio público, como desde el punto de vista aliado, cuando son las mujeres alemanas las que se relacionan con los soldados americanos. Otro paso más en la igualación de las tropas aliadas con las alemanas, en el claro proceso de ‘desnazificación’ de la miniserie.

Pero este colaboracionismo sentimental no es un tema que haya sido llevado mucho al cine o a la televisión como eje principal, quizás a excepción de *La mandolina del Capitán Corelli*. Pero sí secundario, destacando en producciones como *Hiroshima, mon amour*, y las más recientes *Adiós mamá*, *El libro negro*, y *Joanna*. Esta última película es una magnífica representación de cómo muchas mujeres fueron culpadas sin ninguna prueba.

Mientras, en la televisión, ya en *Hazañas bélicas* aparece un capítulo con una colaboradora sentimental, aunque es un ‘personaje rectificador’. Dicho capítulo, fue titulado *Todo por un disco* (“*Combat*” *Just for the Record*. Laslo Benedek, 15 Ene. 1963). Otra producción televisiva en que aparece es *Contra el viento: la historia de Mary Lindell*.

De la mano del colaboracionismo sentimental aparece también el tema de la infidelidad. Tanto los soldados aliados, en este caso representados en el capitán **Nixon**, como las mujeres de los soldados

desplegados en Europa, pueden mantener idilios con otras personas fuera de la relación matrimonial.

Así, en varias ocasiones el capitán **Nixon** habla de la relación que establece con una mujer inglesa cerca de Aldbourne fuera de su matrimonio, lo que ocasiona la ruptura de este, algo que le afecta bastante, a pesar de sus continuas infidelidades y su forma de ver la vida despreocupada.

Otro tanto ocurre con el teniente **Compton**, que mientras sufre la dureza de la guerra en Bastogne, el día de Navidad recibe la noticia de que su novia ha decidido separarse de él. En esta ocasión es el caso contrario de **Nixon**.

Aunque no se expone claramente una infidelidad en esta segunda ocasión, el diálogo que mantiene con **Guarnere** deja entrever lo ocurrido. Lo que sí queda claro es que a ambos, tanto a **Compton** como **Nixon**, les afecta mucho esta ruptura, pues no es sólo el final de la relación, sino un mayor alejamiento con la vida que dejaron en sus casas.

Uno de los primeros films donde aparece este tema es en la película *El infierno de los héroes*, donde uno de los *royal marines* vuelve a casa después de un tiempo de entrenamiento y encuentra a su mujer con otro hombre. El que un soldado luche por una causa justa mientras su mujer acaba en brazos de otro hombre muestra que además del sufrimiento directo derivado de la guerra en el campo de batalla también existen efectos indirectos, que afectan al soldado.

Un film que tiene su base en la infidelidad es *Día D, 6 de junio*, en la que un oficial americano y una mujer inglesa mantienen un idilio, mientras la mujer tiene una relación formal con un oficial inglés. Ambos hombres llegan a conocerse y trabajar juntos, siendo ambos dos caballeros que han llegado a esa situación por el fatal destino.

Otra película que se centra en el mismo tema es *Los desnudos y los muertos*, pero esta vez con una mirada crítica, sin caballeridad, donde un sargento intenta matar al marido de la mujer que ama.

En el film *Noche de angustia*, la infidelidad viene desde el lado alemán, pues un soldado germano lucha en la guerra, mientras su mujer mantiene una relación con su sirviente, un francés prisionero de guerra.

Está claro que en la época de la 'crítica bélica' de los cincuenta se ataca a la guerra en todos sus frentes, y que años más tarde decae para volver con fuerza a partir de los ochenta. Un film de esa década es *El ojo de la aguja*, en el que una mujer inglesa casada mantiene una relación con un espía alemán, aunque ella no sabe de su auténtica identidad.

Un film en el que se muestra la infidelidad del soldado alemán es *Stalingrado*, tanto con las mujeres italianas y su consentimiento, como con las violaciones a las mujeres rusas, mientras sus esposas les esperan en casa. Aunque el soldado que más infidelidades comete (interpretado por Jochen Nickel) acaba siendo abandonado por su mujer.

A partir de aquí, muchísimas producciones tendrán el tema de la infidelidad en sus guiones, siendo una de las más destacadas *Aimee y Jaguar*. Centrada en el tema de la homosexualidad lésbica, una mujer casada con un soldado alemán mantiene una relación con otra mujer, mostrando la dificultad añadida de la homosexualidad en el III Reich.

Finalmente, el film *Un mundo azul oscuro* centra su mirada en un piloto checo prometido que se enamora de una mujer inglesa, de la cual está enamorado su mejor amigo. Cuando el piloto vuelve a su hogar descubre a su prometida casada con otro hombre. La guerra

cambia las vidas de quienes la sufren, tanto en el frente como en casa.

En la televisión los patrones fueron los mismos que en el cine. A partir de los ochenta, series como *'Allo 'Allo!*, lleva a los hogares el tema de la infidelidad. De forma más seria, *Vientos de guerra* también muestra el tema. Por no hablar de las reconstrucciones sobre el dictador italiano, como *Mussolini y yo*, y *La historia secreta de Mussolini* o sobre el dictador soviético en *Stalin*. Finalmente, el tema se incluye tanto en el siglo XXI, que se crea una constante, al igual que el cine, pudiendo observarlo en producciones recientes como *Hijos del III Reich*.

Otro de los temas subyacentes de la miniserie es la relación de los soldados con el alcohol. Aunque a primera vista no parezca un tema importante, el alcohol siempre está presente en *Hermanos de sangre*.

El primer ejemplo lo podemos encontrar ya en el episodio inicial, pues los paracaidistas al obtener sus alas realizan una fiesta donde aparece el soldado **Toye** claramente bebido. Pero además aparece el capitán **Nixon** desde ese primer episodio acompañado de una petaca llena de whisky, una bebida que le acompaña toda la serie y que le perjudica en su carrera militar.

Pero existen otros momentos en que el alcohol está presente. Cuando los soldados vuelven de Normandía, también celebran sus reuniones en bares bebiendo, e incluso en la misma Holanda el cabo **Hoobler** se las apaña para robar unas cervezas. Y al finalizar la guerra, tanto los oficiales con el *champagne* en el Nido del Águila, como los hombres de la compañía E. en la bodega personal de Göring, celebraron el día de la Victoria en Europa con una borrachera.

Aunque lo que más destaca es la relación del alcohol con el tormento de la guerra. Y esta relación se escenifica claramente en el capitán **Nixon** a lo largo de todo el conflicto, aunque su adicción ha nacido antes de comenzar la lucha, la conflagración hace que la adicción aumente, pues le ayuda a superar los momentos difíciles. Esto también ocurre en una escena protagonizada por el soldado **Roy Cobb** (Craig Henay), en la que está bebiendo licor tras haber caído a un río helado en el episodio de *La última patrulla*. El alcohol hace que su lengua se desate, y comienza a quejarse de la guerra, de las patrullas, y de los oficiales.

Así, la relación entre los soldados y el alcohol es mostrada tanto como para manifestar alegría por salir del frente o el final de la guerra, como para mostrar el sufrimiento de los hombres que viven la batalla.

Los primeros films que tratan del alcoholismo en mayor o menor grado son nuevamente de los años cincuenta. Una de las primeras películas en abordar el tema fue *Escala en Hawái*, en la que un barco de la marina americana hace una escala en la isla, volviendo todos los marineros terriblemente borrachos de un permiso. Pero se ha de regresar nuevamente al film *Ataque!*, en el que el capitán de una compañía se emborracha para poder olvidar sus terribles decisiones y su miedo.

Uno de los films que más trata el tema es *Operación Whisky*, en el que el protagonista (interpretado por Cary Grant), un profesor de historia retirado, se oculta en el alcohol para no cumplir con su deber, hasta que tiene que hacerse cargo de una mujer y unas niñas abandonadas en una isla del Pacífico, mientras los japoneses tienen puestos los ojos en dicha isla.

Otro film sobre el tema fue *¿Qué hiciste en la guerra, papi?*, en la que una compañía americana se emborracha con la ayuda de una

unidad italiana y los habitantes de un pueblo. La borrachera descomunal tendrá sus consecuencias, que intentan ser evitadas de maneras ingeniosas y desleales.

Una escena memorable sobre el alcoholismo es el comienzo de *Das Boot. El submarino*, en la que los marineros y oficiales de los sumergibles se cogen unas melopeas considerables, debido sin duda al miedo a la muerte y la urgencia por el disfrute total de la vida.

También aparece el alcohol como vía de escape a la hora de cumplir una misión difícil, como le ocurre al sargento de policía (interpretado por Marius Weyers) en el film *El cuarto Reich*. Esta historia basada en un hecho real, se centra en el nazismo en Sudáfrica, y de cómo este policía se infiltró en el movimiento y acabó con él, pero paga el precio de ser abandonado por su familia y convertirse en un alcohólico para el resto de sus días.

También se puede encontrar el mismo personaje, pero del bando contrario, como en el film *La zona gris*, en la que el sargento mayor de la *SS* de Auschwitz (interpretado por Harvey Keitel) bebe cantidades ingentes de alcohol para superar lo que ve cada día en el campo de exterminio.

Un personaje que no es capaz de superar las vivencias de la guerra y se refugia en el alcohol es el interpretado por Adam Beach en *Banderas de nuestros padres*, que encarna el papel del marine nativo americano Ira Hayes. Parecido caso sufrió el resistente noruego Max Manus, que es llevado a la pantalla en el film homónimo *Max Manus*.

Sin embargo, la televisión no ha utilizado tanto el tema del alcohol hasta producciones muy recientes, destacando *Fuga de Colditz*, en la que un soldado escocés (interpretado precisamente por Damian Lewis) es capaz de usar el alcohol y las drogas para cortejar a la mujer que ama. Mientras, en *Marcados por el Tercer Reich*, aparece

un civil alemán (interpretado por Axel Prah) que bebe para olvidar la pérdida de su hijo y en qué se ha convertido Alemania. Otra producción que muestra el uso abusivo del alcohol es *The Pacific*.

Es pues notorio el uso del alcohol por parte de las personas que sufren la guerra, y esto ha sido claramente reflejado en el mundo de la imagen. Su utilización se puede deber a la presión a la que son sometidos las personas por la guerra, o como una simple vía de escape. Pero lo cierto es que el alcohol está a menudo presente en las películas sobre la II Guerra Mundial.

Como último tema destacable aparece la cuestión del expolio. El robo o botín de guerra por parte de los soldados es ampliamente mostrado en la miniserie. Aunque curiosamente es siempre un botín robado a los alemanes. En los primeros episodios, el expolio proviene de los soldados germanos, pudiendo recordar al sargento **Perconte** y su brazo lleno de relojes de pulsera, o el poncho del sargento **Talbert**, que provocó una confusión con un compañero resultando herido.

Pero es en Alemania donde el expolio va a ser más que importante. Desde el robo de huevos para alimentarse, a cuberterías y menaje de plata, pasando por banderas nazis. Cualquier objeto que mereciera la pena es saqueado y llevado a los EEUU a través del mercado negro. Incluso el álbum de fotos personal de Adolf Hitler es robado por el sargento **Alton More** (Doug Allen).

Este botín deja clara la situación mental del soldado americano, que se siente un invasor en un país que ha provocado un gran sufrimiento y que busca un rendimiento económico a tanta amargura vislumbrando que el final de la guerra está próximo. Es la hora de los beneficios.

El expolio en el cine siempre ha estado vinculado al bando alemán, especialmente en las obras de arte, con ejemplos como *El tren*, o *Aquel maldito día*, cuyo eje principal es el del expolio de los nazis. Más recientemente sobre el mismo tema aparece *El último asalto* o la aun más próxima *Monuments Men* (George Clooney, 2014). También aparecen films como *La noche de los generales*, en el que una parte de la película se centra en este expolio. Aparte de que es casi inevitable que cada vez que aparece el personaje de Herman Göring en una película se muestre el expolio que realizó en gran parte de Europa. En cuanto al bando aliado, también aparecen films sobre cómo los estadounidenses se llevaron botines de guerra, pero siempre son grandes cantidades de oro, como los films *Los violentos de Kelly* y *Objetivo Patton*.

Curiosamente, la televisión apenas se ha interesado por este tema, siendo pioneras en este sentido *Hermanos de sangre* y *The Pacific*.

Así pues, la miniserie es capaz de llevar sutilmente ante los ojos del espectador temas que son una constante en la filmografía del período, con lo que redondea el marco histórico. Esa cantidad de matices, de personajes, de temas, hace que esta serie reconstruya la historia de una forma muy completa.

#### 4.5. LAS MEJORES ARMAS DE “HERMANOS DE SANGRE”.

Como ya se ha dicho con anterioridad, esta miniserie intenta manifestar los fuertes lazos de unión que se producen en combate. Pero no en cualquier combate, sino durante la II Guerra Mundial. Un conflicto que tiene sus propias características. Por lo que la importancia de representar este conflicto de manera muy realista es también uno de los objetivos principales de los productores.



Para conseguir que el espectador pudiera conocer la historia de la compañía *Easy* durante la II Guerra Mundial, el equipo técnico de *Hermanos de sangre* trabajó duramente durante tres años con un apoyo económico de 120 millones de dólares<sup>189</sup>.

Citando a Tom Hanks “es un estudio de producción de primera para recrear el pasado, además de estar a la última en efectos especiales y los generados por ordenador”<sup>190</sup>.

#### 4.5.1. La ventana indiscreta.

El siguiente paso es analizar las imágenes de *Hermanos de sangre*. Como ya se ha dicho, *Hermanos de sangre* emana de *Salvar al soldado Ryan*. Pero al ser un producto televisivo, la miniserie tiene su propio formato de imagen.

##### El fotograma.

Aunque *Hermanos de sangre* es muy parecida estéticamente a *Salvar al soldado Ryan*, aparecen múltiples diferencias a la hora de plasmar la imagen en el formato físico. Aparte de las distintas cámaras usadas, o los laboratorios, y de que el formato en negativo sea el mismo (ambos son de 35 mm aunque de distintas marcas), lo que destaca es el ratio del fotograma.

Mientras en *Salvar al soldado Ryan* se utiliza el 1.85:1, típico en el celuloide hollywoodiense, en *Hermanos de sangre* se utiliza el 1.78:1, que es el estándar para las producciones televisivas en *High Definition*, es decir, el formato televisivo elegido es el de la máxima

---

<sup>189</sup>*The Making... op. cit.*

<sup>190</sup>*Ibid.*

calidad de imagen. En el proceso de dirección fotográfica de *Hermanos de sangre* se utilizó la *HDTV* para la emisión, siendo este el formato físico de la película digital, y el de *Salvar al soldado Ryan* fue en 35 mm. Así pues estamos ante una imagen televisiva en la miniserie, pero que recuerda el formato cinematográfico en calidad.

### La función de la imagen.

Según Ernst Gombrich una imagen nunca puede representarlo todo.<sup>191</sup> Pero sí es capaz de plasmar muchísimas cosas. Entonces, ¿qué representan las imágenes de *Hermanos de sangre*? Si se adoptan las enseñanzas de Jacques Aumont, la imagen tiene una función simbólica, una función epistémica, y una función estética<sup>192</sup>.

La función simbólica se refiere a aquellas imágenes que son un símbolo “pudiendo transmitir nuevos valores como la Democracia, el Progreso, la Libertad, etc.”<sup>193</sup>. Mientras, la función epistémica alude a aquella que aporta información visual sobre el mundo, y finalmente, la función estética señala la capacidad de la imagen para complacer al espectador y proporcionarle sensaciones específicas.

No cabe duda de que las imágenes de *Hermanos de sangre* poseen estas tres funciones en muchas ocasiones. Como un ejemplo claro se podría fijar la vista en aquellas imágenes en que la silueta de los soldados aparece en los planos figura. El característico uniforme y casco de estos soldados, consigue informar sobre el período en que se desarrolla la miniserie (función epistémica), pero además representan a unos héroes que lucharon por defender la democracia

---

<sup>191</sup>AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992, pág. 92.

<sup>192</sup>*Ibid*, pág. 84.

<sup>193</sup>*Ibid*.

y la libertad de los pueblos (simbólica), y además posee un fuerte carácter placentero gracias al esmero en la representación (estética).



**Ilustración 41: Ejemplo de imagen con función simbólica, epistémica y estética. Fuente: Blog.antena3.com**

La utilización de estas tres funciones en la miniserie está muy lograda, consiguiendo una buena representación de la II Guerra Mundial, y que la unidad creada entre los hombres de la *Easy* quede muy bien reflejada.

Otro aspecto importante de la imagen es la utilización de los planos. Sin duda alguna, el plano que más destaca en la producción analizada es el primer plano. Y es muy utilizado debido a una serie de razones. El lenguaje visual de *Hermanos de sangre* sigue las pautas de *Salvar al soldado Ryan* buscando reflejar el punto de vista del soldado, por lo que se utiliza mucho la cámara al hombro, las tomas subjetivas, etc.<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup>HBO, nota de prensa (13 julio 2001), 'Executive Producers Tom Hanks and Steven Spielberg...*op. cit.*...', pág. 146.

Es dentro de este lenguaje donde el primer plano tiene suma importancia. Este plano “transforma el sentido de la distancia, conduciendo al espectador a una proximidad psíquica, a una intimidad”<sup>195</sup> según Jean Epstein, pero además,

“materializa casi literalmente la metáfora del ‘tacto visual’, acentuando a la vez, y contradictoriamente, la superficie de la imagen (porque el grano es en ella más perceptible) y el volumen imaginario del objeto filmado (que está como extraído del espacio ambiente, cuya profundidad queda abolida)”<sup>196</sup>.

Es decir, que el primer plano consigue unir al espectador con los personajes de manera íntima, y además permite crear un volumen en la imagen que le da sensación de realidad, a lo que hay que sumarle la posible visibilidad del grano de la imagen, algo buscado por los especialistas de efectos especiales para dotar a la imagen de sensación de antigüedad<sup>197</sup>.

De hecho, no solo se persigue ese granulado, sino que también se van a utilizar efectos digitales como la desaturación del color para recrear la imagen de los años cuarenta como comenta Ken Dailey, supervisor de efectos especiales de *Cinesite*<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup>AUMONT, J. *op. cit.*, pág. 151.

<sup>196</sup>*Ibid.*

<sup>197</sup>Según José María Caparrós Lera al tratar el tema de la estética de *Salvar al soldado Ryan* explica que “rodada con la técnica del documental -cámara al hombro y con un cromatismo próximo al blanco y negro, que incluye el granulado de la imagen-, (...) posee una fuerza estética y humana pocas veces vista y sentida en la pantalla”, En CAPARRÓS LERA, José M<sup>a</sup>. *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Madrid: Rialp, 2001, pág. 269.

<sup>198</sup>*The Making of 'Band ...op.cit.*

#### 4.5.2. La noche más oscura.

Uno de los aspectos técnicos más importantes en un film es el de la iluminación, ya que “la luz de una película no es al azar, es una elección de la que participan todas las articulaciones posibles entre percepción, emoción, y conocimiento”<sup>199</sup>.

Es decir, la luz tiene varios significados en un film. El técnico, que se refiere a la cantidad y calidad de la luz natural o artificial. El psicológico, que representa las variaciones emocionales. Y el cultural, refiriéndose a la cultura estética y artística de quien realiza la iluminación. Y otros, como la arquitecturadora o la cronográfica.

El primero y tercero de estos tres significados engloban el trabajo de los directores de fotografía Remi Adefarasin y Joel Ramson, que siguen los pasos del director de fotografía de *Salvar al soldado Ryan*, Janusz Kaminski<sup>200</sup>.

Pero además Adefarasin y Ramson utilizan la luz de manera brillante en el segundo significado (psicológico), pues se concibe la luz como el bien y la oscuridad como el mal, es decir, “el arte lumínico clásico se apoya en un efecto fundacional del día y la noche”<sup>201</sup>. La miniserie siempre presenta a los personajes y las acciones de la Compañía *Easy* con mucha luz, durante el día, mientras que los combates, los soldados alemanes, los aviones germanos, etc. por lo general aparecen sumidos entre tinieblas. Esta función simbólica de la oscuridad relacionada con el enemigo termina cuando se rinde. En ese momento el enemigo misterioso

---

<sup>199</sup>LOISELEUX, Jacques. *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras, cómo se escribe con luz*. Barcelona: Paidós, 2005, pág. 8.

<sup>200</sup>Kaminski tiene en su haber títulos como *La lista de Schidler*, *El mundo perdido (Jurassic Park)*, *Minority Report*, etc. siendo un colaborador habitual de Steven Spielberg.

<sup>201</sup>REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *La luz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2003, pág. 89.

que sale a la luz es igual que cualquier otro ser humano. La función simbólica en esta ocasión va de la mano de una función desfiguradora.

Otra de las funciones lumínicas es la arquitecturadora. Esta ocupación de la luz hace referencia a la creación del espacio por parte de la luz. En *Hermanos de sangre*, la luz natural frente a la luz artificial va a conseguir una importante construcción del espacio. Mientras que en casi toda la miniserie se utiliza luz natural, es en los capítulos concernientes a Bastogne, y por tanto a los momentos más críticos, cuando se utilice la luz artificial. La reclusión de los personajes en la nieve y el miedo se hace más patente gracias a esta luz simulada. Se crea una sensación de prisión a pesar de que la acción se representa en campo abierto.



**Ilustración 42:** El capitán Speirs salta a través del humo para tomar el mando de la *Easy*. La compañía vuelve a ver la luz tras las tinieblas del bosque de las Ardenas.

Pero si una función destaca más que ninguna es la función cronográfica. A través de la iluminación se observa el paso del

tiempo. En la miniserie se pasa de la gran luz cálida de Georgia, a una oscuridad cada vez mayor hasta Bastogne, para de nuevo salir de su bosque a la luz (con la llegada además del capitán Speirs como nuevo comandante de la compañía, saltando a través del humo de una explosión, siendo una clara metáfora de la salida a la luz). Así, mientras que el siguiente capítulo se mueve entre grises o de noche en Haguenau, la luz vuelve a iluminarlo todo en los dos últimos capítulos<sup>202</sup>.

#### 4.5.3. Dentro del laberinto.

En el apartado técnico del sonido, si alguien destaca en esta miniserie son el editor de sonido de la serie completa, James Boyle, y el editor de los efectos sonoros (*foley*), Derek Trigg. Mientras, musicalmente, la partitura original corresponde a Michael Kamen.

La música de Kamen es una composición original de viento y cuerda, al que en algunas piezas se le incluye un coro de voces. La música es utilizada, por supuesto además de en la introducción, para crear una atmosfera precursora de tensión. El sentido y la función de los elementos musicales es fácilmente reconocible. Durante los combates y luchas no es utilizada, pues se busca el mayor realismo posible. Este realismo se acrecienta con el trabajo de la edición de sonido<sup>203</sup>.

Tanto Boyle como Trigg realizan una gran sonorización de toda la miniserie, integrando tanto los efectos sonoros como los diálogos.

---

<sup>202</sup>Para conocer más sobre las funciones de la luz: REVAULT D'ALLONNES, F. *op. cit.*, págs. 89-139.

<sup>203</sup>Para conocer más sobre la música cinematográfica: CHION, Michel. *Le son au cinema*. París: Etoile, 1985. En AUMONT, Jacques y MARE, Michel. *Análisis de un film*. Barcelona: Paidós, 1990, pág. 290. El libro de Chion ha sido publicado en español con el título *La música en el cine*, publicado en 1997 por Paidós.

Siguiendo nuevamente los pasos de *Salvar al soldado Ryan*, el sonido durante los combates sigue a la imagen cámara al hombro. Como dice Alejandro Pardo “el silbido de las balas cruzando de un lado al otro la pantalla, las continuas explosiones, el martilleo de las ametralladoras o el sonido sordo de los impactos logran crear una atmosfera envolvente y aterradora”<sup>204</sup>.

Pero no sólo son los sonidos de las armas. El viento, las pisadas en la nieve, los movimientos de los trajes al caminar, todo ello hace que el espectador sienta la cercanía de los personajes, el ser uno más de la Compañía.

#### 4.5.4. La máquina del tiempo.

Sin duda alguna, la manera que tiene el cine de hacer que el espectador viaje en el tiempo es a través del montaje.

Mientras que Pedro del Rey define el montaje cinematográfico como

“la ordenación, enlace, articulación y ajuste de unas imágenes con otras, en tiempo, movimiento y duración, para el logro de una composición homogénea, que refleje la escena descrita por el guionista, e impresa por la cámara, desde diferentes ángulos y tamaños de cuadro, según las directrices marcadas por el director”<sup>205</sup>.

Para David Borwell y Kristin Thompson el montaje se puede definir más fácilmente como “la coordinación de un plano con el

---

<sup>204</sup>PARDO, A. *Hermanos de... op. cit.*, pág. 147.

<sup>205</sup>REY del VAL, PEDRO del. *Montaje: una profesión de cine*. Barcelona: Ariel, 2002, pág. 21.



siguiente”<sup>206</sup>. Sin duda ambas definiciones son correctas y muestran los distintos puntos de vista sobre la profundidad del montaje.

El montaje en *Hermanos de sangre* fue obra de Oral Norrie Ottey, Frances Parker, Pete DeStefano, Billy Fox y John Richards. Utilizando con frecuencia el recurso de la elipsis, es decir, el montaje en el que se suprimen las acciones accesorias<sup>207</sup>, debido a la gran cantidad de tiempo cronológico que abarca la serie, y en algunos capítulos usando los *flashbacks* y la narración en *off*, el montaje de *Hermanos de sangre* se puede clasificar como lineal. O dicho de otro modo, la función del montaje en esta serie es puramente narrativa.

La característica fundamental que tiene el montaje de la miniserie en su fase final es que es un “montaje trepidante y fraccionado”<sup>208</sup>, siguiendo los pasos de Michael Kahn en *Salvar al soldado Ryan*.

Los episodios en los que el recurso del *flashback* es utilizado, ayudan al espectador a comprender un período de tiempo anterior a la acción presente del capítulo. En el primer episodio este recurso se utiliza para entender todo por lo que han pasado los hombres de la *Easy* hasta llegar al Día D, pero sin hacer desaparecer la tensión existente anterior a la invasión. Y en el capítulo quinto, centrado en el retrato psicológico del líder, en este caso de **Winters**, el *flashback* es utilizado para analizar el estado mental del protagonista, en un viaje interior en el que solo el espectador puede ver los pensamientos del personaje.

En cuanto a la voz en *off*, tres episodios utilizan esta forma narrativa. El primero de ellos corresponde al centrado en la figura del sargento mayor, y a través de su palabra el espectador conoce

---

<sup>206</sup>BORDWELL, DAVID y THOMPSON, KRISTIN. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002, pág. 246.

<sup>207</sup>REY del Val, P. *op. cit*, pág. 69.

<sup>208</sup>PARDO, A. *op. cit*, pág. 147.

sus sentimientos, pensamientos, miedos, y dificultades a las que debe enfrentarse.

Lo mismo ocurre en el capítulo octavo, donde el soldado **Webster** muestra todas las tribulaciones que siente y padece en su vuelta a la compañía. En el último episodio, centrado en **Winters**, ocurre otro tanto, pero además gracias a esa voz en *off* se realiza un resumen de la vida posterior de aquellos hombres que combatieron en la *Easy*, algo que sería imposible de otra manera.

Todos estos elementos técnicos construyen otro pilar en el que se sustenta la miniserie, y que capacita esa reconstrucción del pasado de gran calidad.

Por lo tanto, *Hermanos de sangre* es una miniserie que cumple su objetivo. Consigue homenajear a un grupo de hombres que lucharon durante el mayor conflicto visto por la humanidad, y lo hace con una reconstrucción de gran calidad que se apoya en la producción cinematográfica y televisiva anterior sobre la II Guerra Mundial. No es un producto extremadamente rompedor en su estética o su narrativa sobre muchos aspectos de la guerra, pero sí es una obra que consigue coger lo mejor de esa tradición fílmica y realizar un producto más que notable.



## **5. THE PACIFIC**



*El soldado es quien primero quiere la paz, ya que es el que debe sufrir y soportar las más profundas heridas y cicatrices de la guerra.*

General Douglas MacArthur.

Esta miniserie, heredera de *Hermanos de sangre*, reconstruye la experiencia de los Infantes de Marina de la 1ª División de Marines de los Estados Unidos, perteneciente a la I Fuerza Expedicionaria de Marines, durante la II Guerra Mundial, en el escenario del Pacífico, entre 1941 y 1945.

El porqué de esta nueva incursión para representar la II Guerra Mundial en la pequeña pantalla es explicado por Steven Spielberg en *Cómo se hizo The Pacific*<sup>209</sup>, pues según sus palabras, “tras el éxito de *Hermanos de sangre* muchos veteranos decían: ¿y nosotros qué? Nosotros también contribuimos”. Así pues, *The Pacific* responde a una necesidad por parte de sus creadores de llevar la Historia ante el espectador, pero también de una parte de la sociedad que demanda un reconocimiento.

*The Pacific* reconstruye la historia de tres marines. El primero es el héroe de guerra John Basilone. Los otros dos son Robert Leckie y Eugene Sledge. A través de sus ojos se presentan las batallas de Guadalcanal, Cabo Gloucester, Peleliu, Iwo Jima, y Okinawa. Para ello, la miniserie se divide en diez episodios, comenzando tras el ataque de Pearl Harbor y finalizando tras la derrota de Japón en 1945.

---

<sup>209</sup> *Cómo se hizo The Pacific (Making of The Pacific*. HBO, 2010).

Mientras John Basilone fue un héroe famoso durante el conflicto, por lo que gracias a ello existe una gran documentación sobre este marine, Robert Leckie y Eugene Sledge fueron dos marines sin gloria durante la conflagración, pero que escribieron sendos diarios sobre su experiencia en la guerra. Todo ello hace que sean personajes a través de los cuales sea posible reconstruir el conflicto y la época.

El tema principal en *Hermanos de sangre* era la hermandad creada durante los difíciles momentos del conflicto, pero *The Pacific* centra su mirada en el ‘proceso deshumanizador’ que es la guerra. El sufrimiento, la locura, y la lucha por la supervivencia en la campaña del Pacífico. Es, sin duda, la otra cara de la moneda, más íntima y personal, y que complementa la parte heroica del conflicto expuesta en *Hermanos de sangre*.

Para representar este horror, y al igual que en *Hermanos de sangre*, la miniserie centra cada capítulo en un tema distinto dentro de una línea argumental general, cuya suma consigue una fiel representación de la guerra en las islas del Pacífico.

### 5.1. LA DÉCADA MÁS TRISTE.

Aunque *The Pacific* se estrena en el año 2010, y aunque comienza a rodarse en 2007 en Australia<sup>210</sup>, lo cierto es que esta miniserie empieza a idearse varios años antes, realizándose una gran tarea de información.

---

<sup>210</sup> SCHNEIDER, Michael. More directors take ‘Pacific’ plunge. *Variety* [en línea]. 15 agosto 2007. <http://variety.com/2007/scene/news/more-directors-take-pacific-plunge-1117970323/> [consulta: 1 octubre 2014].

Como asegura Tony To “investigamos mucho para poder llegar a la verdad”<sup>211</sup>. Por tanto la producción se gesta tiempo antes, posiblemente al poco de ver el éxito cosechado por Hermanos de sangre.

No cabe duda de que los años de la primera década del siglo XXI han estado caracterizados por los acontecimientos posteriores al 11-S y a la crisis financiera de 2008. Pero esta década va mucho más allá.

Según Eric Hobsbawn existe en ella una “ruptura súbita y drástica en la historia universal”, que se caracteriza por unas profundas transformaciones tecnológicas y productivas, sobre todo en telecomunicaciones, y unos vastos cambios sociales, sintetizados en cuatro puntos clave: el fin del campesinado como base económica, la sociedad urbanita, la sustitución de la comunicación verbal frente a la escrita, y el cambio en la situación de la mujer<sup>212</sup>.

A estas transformaciones se ha de añadir el miedo creado por el terrorismo en la sociedad actual. Los atentados del 11-S han marcado el inicio de una guerra que ha tenido como campos de batalla Afganistán e Irak, pero también Madrid, Londres, Bombay o París.

Según Hobsbawn la guerra típica del siglo XX ha dado paso a conflictos interestatales que se magnifican por la injerencia de potencias extranjeras en su mayoría. Pero eso no quita para que siga existiendo el riesgo, aunque no sea inmediato, de una gran guerra global<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> *Cómo se hizo... Op. cit.*

<sup>212</sup> HOBBSAWN, Eric. *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Crítica, 2007, pág. 20.

<sup>213</sup> *Ibid*, pág. 30-31.



Los atentados del 11-S han cambiado el mundo. Para Isidro Sepúlveda “los efectos más importantes del 11-S se produjeron en Estados Unidos, pero su repercusión ha llegado a todo el mundo”<sup>214</sup>.

Aunque en un primer momento el balance humano y económico de estos atentados fueran terribles, lo cierto es que “la reacción de las autoridades financieras, la solidez del mercado global y la capacidad de sustitución en sistemas de economías abiertas permitieron una rápida recuperación en los años siguientes”<sup>215</sup>.

Así pues, la economía no es quien más sufre los atentados, sino la geopolítica. Sepúlveda aclara que:

“Los planes de acción de G. W. Bush dieron un giro de 180 grados. La anunciada y prevista línea ‘realista’ de actuación en política exterior (C. Rice) fue rápidamente sustituida por la de ‘unipolaristas’ (R. Cheney, D. Rumsfeld) y ‘neoconservadores’ (P. Wolfowitz, E. Abrams) lo que aumentó el intervencionismo militar estadounidense en todo el mundo, con su manifestación más dramática en las guerras de Afganistán e Irak<sup>216</sup>”.

Este cambio a marchas forzadas provocó que tras la intervención militar de Afganistán, se continuara con una política de ataque, definida en el llamado “Eje del mal” durante el Discurso del Estado de la Unión del 29 de enero de 2002<sup>217</sup>. Los nuevos enemigos eran Iraq, Irán y Corea del Norte.

---

<sup>214</sup> SEPÚLVEDA, I. “Las relaciones internacionales tras el 11-S”. En AVILÉS, Juan y SEPÚLVEDA, Isidro. *Historia del mundo actual. De la caída del Muro a la Gran Recesión*. Madrid: Síntesis, 2010, págs. 123-138.

<sup>215</sup> *Ibid*, pág. 125.

<sup>216</sup> *Ibid*, pág. 128.

<sup>217</sup> The White House (*President George W. Bush*). President Delivers State of the Union Address [en línea]: <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> [consulta: 1 octubre 2014].

El primer objetivo elegido fue Irak a pesar de la ausencia de pruebas. Según Sepúlveda:

“Estados Unidos estaba dispuesto a atacar a Irak por encima de cualquier evidencia, en contra de la opinión de la mayor parte de sus aliados y haciendo oídos sordos a la mayor movilización social de la historia”<sup>218</sup>.

En un acto público conocido como la Reunión de las Azores el 16 de marzo de 2003, los líderes de Estados Unidos, Reino Unido, España y Portugal aprobaron un ultimátum a Saddam Hussein<sup>219</sup>.

Las consecuencias militares de la intervención militar en Iraq son desobra conocidas. Tras la rápida victoria en la guerra que duró poco más de un mes, le siguieron unos años de dura ocupación, hasta que finalmente en 2011 finalizó la contienda<sup>220</sup>.

Esta difícil conquista propició profundos cambios en la política exterior de la administración Bush. Siguiendo las ideas de Sepúlveda:

“el segundo mandato de Bush se caracteriza por un ‘giro realista’: nombramiento de Rice como secretaria de Estado, salida de Rumsfeld y Wolfowitz del Departamento de Defensa (...) Fueron las consecuencias de la intervención en Irak las que marcaron, por encima de cualquier actuación, la política exterior durante sus segundos cuatro años de gobierno”<sup>221</sup>.

En cuanto a la política interior en Estados Unidos, el acto terrorista del 11-S también produjo una gran transformación en la misma.

---

<sup>218</sup> SEPÚLVEDA. Las relaciones...*op. cit*, pág. 133.

<sup>219</sup> *Ibid*, pág. 134.

<sup>220</sup> Al menos por el momento, pues los más recientes acontecimientos sobre el Estado Islámico pueden variar esta situación.

<sup>221</sup> SEPÚLVEDA. Las relaciones...*op. cit*... pág. 130.

Tanto la administración como el cuerpo legislativo vivió un profundo cambio. En la administración apareció el Departamento de Seguridad Nacional (entre otras reformas), mientras que en el campo legal “se introdujeron nuevas leyes que permitían la actuación de los organismo federales con una amplitud y profundidad que motivaron las protestas de los grupos defensores de los derechos civiles”<sup>222</sup>.

Esta política interior y exterior produjo un desequilibrio en la economía de Estados Unidos. El gasto ingente de la Guerra Global contra el Terror liquidó la bonanza económica heredada de la anterior administración en el primer mandato de Bush. Mientras que, según Sepúlveda:

“El segundo mandato presidencial resultó una prolongación crecientemente desfavorable del primero. La economía estadounidense sufrió una dislexia pronunciada: mientras las cuentas públicas sumaban rendimientos negativos, empresas y particulares se beneficiaban de la mejora de la situación y del incremento del consumo, todo ello favorecido por un precio del dinero históricamente bajo que permitía endeudamientos prácticamente gratuitos”<sup>223</sup>.

Aunque los primeros síntomas de la crisis económica se observaron en 2007, año en que comenzaba a filmarse *The Pacific*, no se evidenciaron hasta unos cuantos meses más tarde, ya en el siguiente año<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> SEPÚLVEDA, I. “Estados Unidos y Canadá”. En AVILÉS, Juan y SEPÚLVEDA, Isidro. *Historia del mundo actual. De la caída del Muro a la Gran Recesión*. Madrid: Síntesis, 2010., págs. 139-172.

<sup>223</sup> *Ibid*, pág. 162.

<sup>224</sup> La subida del interés bancario y la bajada del precio de la vivienda hicieron estallar la burbuja financiera, a lo que se sumó los efectos especulativos de las ahora famosa ‘subprime’ y los bonos de alto riesgo. Esta aglomeración de cuestiones hizo tambalear el sistema financiero estadounidense y mundial. Se estaba ante la primera crisis global. *Ibid*, pág. 163.

A pesar de los esfuerzos y el nuevo giro político del gobierno de Bush en contra de su tradición ‘neoconservadora’, el nuevo presidente de los Estados Unidos fue elegido por una gran mayoría, y fue del partido contrario. En palabras de Sepúlveda “Obama obtuvo una mayoría de votos que evidenciaba el deseo y la voluntad de un país agobiado por la crisis económica, cansado de campañas bélicas y anhelante de un ‘nuevo comienzo’”<sup>225</sup>.

No cabe ninguna duda de que estos acontecimientos finales de la administración Bush empapan la miniserie *The Pacific*. Según Gary Goetzman “era muy importante para nosotros enseñar cómo afectó a estos hombres la guerra durante la misma y tras ella”<sup>226</sup>.

Este cambio de interés en realizar un homenaje a unos héroes como es *Hermanos de sangre*, a conocer las interioridades de un soldado como en *The Pacific* es debido, sin duda y entre otras cosas, al cansancio de la sociedad estadounidense, y por qué no, al de la sociedad global por las campañas bélicas reseñado por Isidro Sepúlveda. Se dejan de ver las contiendas como algo honorable y se busca una realidad más cercana al soldado y sus sentimientos.

#### Desde el punto de vista cinematográfico.

Si algo ha caracterizado esta década en lo referente al cine es sin duda la digitalización. Esta técnica ha cambiado el cine, y lo ha llevado a una nueva dimensión. Esteve Rimbau explica que “desde que las imágenes surgen de un dispositivo informático que las diseña *ex novo* (...) cualquier imagen resulta posible, independientemente de su relación con la realidad”<sup>227</sup>.

Aunque este cambio comienza en la década de los 90, no es hasta estos años cuando su uso se generaliza. Esta transformación no es

---

<sup>225</sup> *Ibid*, pág. 166.

<sup>226</sup> *Cómo se hizo...op. cit.*

<sup>227</sup> RIAMBAU, Esteve. *Hollywood...op. cit...*, pág. 8.

nimia, pues existe una “hibridación entre la realidad y la ficción con la que las cámaras digitales alejan el cine de la dramaturgia clásica para devolverlo al ámbito de las sensaciones”<sup>228</sup>.

Pero este cambio no tiene por qué ser negativo, pues “las llamadas nuevas tecnologías han insuflado una nueva vida al invento de los Lumière con la que este aborda el siglo XXI provisto de renovadas esperanzas no exentas de interrogantes”<sup>229</sup>. Uno de esos interrogantes es sin duda el cine 3D que en la actualidad se está abriendo paso en el mercado.

En cuanto a las tendencias cinematográficas de esta década, cabe destacar el uso de estas nuevas tecnologías digitales en films de corte aventurero, cine para adolescentes, y cine infantil. Así, en estos años las pantallas de cine se llenaron de sagas, con *Harry Potter*, *El señor de los anillos*, *Shrek*, *Ice Age*, *Star Wars*, *Piratas del Caribe*, *Matrix*, *Las crónicas de Narnia*, *Crepúsculo*, etc.

Otro de los grandes géneros explotados en esta década es el del superhéroe, con sagas centradas en Spiderman, Batman, Superman, X-Men, Ironman, Transformers, e incluso rescatando a un casi anciano Indiana Jones. Esta tendencia continúa hasta la fecha actual.

La televisión se separa un tanto de esta tendencia digital, ya que tiene un gran costo. Pero el corte de los personajes de las grandes series es también característico. Casi superhéroes, personajes con dotes especiales como los protagonistas de *24* (20 Century Fox Television, 2001-2010) o *Alias* (ABC, 2001-2006), o sin el casi, como los protagonistas de *Héroes* (*Heroes*. NBC, 2006-2010), van a marcar las nuevas tendencias.

---

<sup>228</sup> *Ibid*, pág. 14.

<sup>229</sup> *Ibid*, pág. 16.

Las nuevas tramas relacionadas con la ciencia ficción, el misterio o el antihéroe son los éxitos de estos años. Series como *Perdidos* (*Lost*, ABC, 2004-2010), *Dexter* (Showtime Networks, 2006-2013), *Medium* (NBC-CBS, 2005-2011), o *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC, 2004-2012) son un buen ejemplo. Mientras, las miniseries se centran más en la reconstrucción histórica, con títulos como *Elizabeth I* (Tom Hooper, 2005) o *John Adams* (Tom Hooper, 2008).

Estas producciones históricas se convierten más tarde en series de larga duración, como *Los tudor* (*The Tudors*, Showtime Networks, 2007-2010), *Los Borgia* (*The Borgias*, Showtime Networks, 2011-2013) o la reciente *Isabel*.

Este ‘renovado interés’, como se ha reseñado en páginas anteriores, va a utilizar los nuevos medios digitales para reescribir la historia de la II Guerra Mundial, y teniendo dos fases claras. Una primera fase de recuerdo y homenaje a los soldados y a los civiles que lucharon o padecieron el conflicto con films como *Pearl Harbor*, *Hasta donde los pies me lleven*, *Windtalkers*, *El pianista*, *Saint and Soldiers*, *El gran rescate*, etc. y una segunda fase en el que se pasa a una crítica ácida a la guerra, centrada en los padecimientos y sentimientos de los protagonistas de la misma, sin glorificación ninguna. Algunos de estos films son *Banderas de nuestros padres*, *Cartas desde Iwo Jima*, *Resistencia*, *Flame y Citron*, *Kokoda: Batallón 39*, *Días de gloria* (*Indigènes*), etc. Sin duda alguna *The Pacific* entraría dentro de esta subcategoría.

## 5.2. EL PRECIO DE LA GRANDEZA ES LA RESPONSABILIDAD.

No cabe duda de que tanto Steven Spielberg como Tom Hanks quisieron realizar un producto mejor al conseguido con *Hermanos de sangre*, por lo que contaron con un presupuesto mayor, de 150 millones de dólares<sup>230</sup>, siendo la producción televisiva más cara de la historia, y superando en 25 millones a *Hermanos de sangre*, que es la segunda más cara.

Gracias a este presupuesto, se pudieron contratar equipos más numerosos en cuanto a personal, y sobre todo en calidad. Por ello, *The Pacific* es una producción gigantesca pero que a su vez tiene la presión y el objetivo de mejorar a *Hermanos de sangre*, y la responsabilidad de representar la historia, centrada en los marines de la 1ª División, de la forma más fiel posible.

### 5.2.1. La primera experiencia en el Pacífico.

Tras las producciones sobre el frente occidental (*Salvar al soldado Ryan*, *Hermanos de sangre*, y *Medal of Honor*<sup>231</sup>), el equipo de productores encabezado por Spielberg fijó su mirada en el otro gran frente de los EEUU durante el conflicto: el Pacífico.

---

<sup>230</sup>LLANOS MARTÍNEZ, Héctor. “‘The Pacific’, la serie más cara de la historia de la televisión” [en línea]. *La voz de Galicia*. 26 febrero 2010. <http://www.lavozdeg Galicia.es/genteytelevision/2010/02/26/00031267199158152265506.htm> [consulta 1 octubre 2014].

<sup>231</sup> Del que se hace un análisis en el capítulo 6.

El primero de los productos que muestran este interés fue el documental *Price of Peace*<sup>232</sup>, del año 2002. Y pareció que hasta ahí había llegado el incentivo por representar el frente por parte del equipo. Pero unos años después, Clint Eastwood se puso en contacto con Steven Spielberg para llevar a cabo la realización de un film sobre la batalla de Iwo Jima, y que finalmente derivaría en una doble producción, una desde la óptica de los marines estadounidenses, y la otra desde el punto de mira de los soldados nipones.

Es muy posible que esta idea emánese del documental citado en líneas anteriores, pues presentaba a ambos bandos a través de entrevistas a los soldados americanos y japoneses para mostrar las dos visiones de la guerra.

De esta forma surgieron *Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima*. Ambos films se centran en la experiencia bélica de quienes lucharon en la famosa isla, y lo hacen desde el presente. Mientras la primera lo consigue a través de la muerte de un soldado (un enfermero) y la investigación que realiza su hijo para conocer mejor ese período desconocido de la vida de su progenitor, la segunda se presenta gracias al hallazgo de unas cartas de soldados japoneses encontradas por unos investigadores nipones.

*Banderas de nuestros padres* representa la lucha de los marines que levantaron la bandera estadounidense en el monte Suribachi, inmortalizado por la foto de Joe Rosenthal, y que ya había sido llevado al cine en otros films como *Arenas sangrientas*. En cambio, *Cartas desde Iwo Jima* muestra la experiencia de la batalla de un soldado nipón, uno de los pocos supervivientes de la isla tras la

---

<sup>232</sup> También se realiza un análisis en el siguiente capítulo.



batalla, así como la del comandante de la isla, el general Kuribayashi, y que está rodada en japonés, algo inédito hasta la fecha.

Aunque la producción fue realizada por Spielberg e Eastwood, la mano del primero apenas quedó reflejada en el proyecto. De hecho, el guionista Paul Haggis reescribió el guión que iba a dirigir Spielberg y se ajustó más al gusto del segundo. La estética tampoco fue la misma que solía usar el equipo de Spielberg. La utilización de grises u ocres (en el primer film o en el segundo), el montaje (con muchos menos planos detalle) y las escasas escenas de acción (a excepción del desembarco) mostraban esa diferencia.

Pero lo importante es que se intentó realizar una reproducción del pasado sobre el frente del Pacífico desde las visiones de los dos bandos, y que ambas estaban impregnadas con una fuerte 'crítica bélica', con un argumento centrado en la horrible experiencia de los soldados en la guerra, en conexión con el momento de representación del año 2006.

### **5.2.2. Los otros.**

En la miniserie anterior fueron considerados Steven Spielberg, Tom Hanks, Stephen Ambrose, y Tony To como el alma del proyecto. En esta ocasión, y tras el fallecimiento de Ambrose, un nuevo y más amplio grupo de productores se puso al mando de la miniserie. A los ya nombrados Spielberg, Hanks y To se unieron Gary Goetzman, Gene Kelly, Bruce C. McKenna y Graham Yost.

A parte de este grupo, que son los productores y coproductores ejecutivos, un gran número de productores asociados, productores y coproductores participaron en *The Pacific*. Queda claro que la magnitud de este proyecto es mayor que la de *Hermanos de sangre*. Como los líderes del proyecto, Spielberg y Hanks, ya han sido analizados, este punto se centrará en analizar estas nuevas figuras, a la que se suma Tony To, el único productor junto a Tom Hanks que ha estado en las miniseries *De la Tierra a la Luna*, *Hermanos de sangre*, y *The Pacific*. Su importancia es tan grande que es necesario un epígrafe en exclusiva para analizar su figura.

#### El desconocido Tony To.

Tony To comienza trabajando en 1992 con la producción del film *Un paso en falso* (*One False Move*. Carl Franklin, 1992), y un año más tarde empieza su relación con la HBO por el telefilm *Laurel Avenue* (Carl Franklin, 1993). Esta continúa con la producción de una de las primeras miniseries de la cadena estadounidense, llamada *Grand Avenue* (Daniel Sackheim, 1996).

Sin duda, uno de sus primeros éxitos es la serie *Tierra 2* (*Earth 2*. NBC, 1994-1995) donde trabaja con la empresa de Steven Spielberg *Amblin Entertainment*, y donde es el coproductor ejecutivo de cinco episodios.

En 1998 es el coproductor ejecutivo de la ya mencionada *De la Tierra a la Luna*, comenzando su relación con Tom Hanks. Tras este gran éxito, produce *Harsh Realm* (20 Century Fox Television, 1999-2000) en la que dirige un capítulo, el número siete de la primera temporada, titulado *Manus Domini*.

En 2001 encabeza el equipo de la miniserie *Hermanos de sangre*, en la que ejerce de coproductor ejecutivo y director, así como

coproductor ejecutivo del documental *We Stand Along Together* (Mark Cowen, 2001)<sup>233</sup>.

Después de esta miniserie, no vuelve a trabajar como realizador salvo en dos excepciones. Dirige un capítulo de la serie *House* (*House M.D.* Fox Network, 2004-2012) correspondiente a la tercera temporada, el décimo capítulo titulado *Merry Little Christmas*. La otra excepción es para volver al equipo de Hanks y Spielberg y ser el coproductor ejecutivo de *The Pacific*, así como director del episodio *Parte seis*.

Gracias a su trabajo, Tony To ha sido galardonado con multitud de premios, entre los que destacan los *Emmy*, *Peabody*, *Producers Guild*, y Globos de oro, pero siempre se ha mantenido en un segundo plano tras la sombra de Spielberg y Hanks.

### Un productor de éxito.

Nacido en Los Angeles en 1952, Gary Goetzman empieza su carrera en el cine como actor, aunque de escaso éxito. Comienza como productor en 1986 con el film *Modern Girls* (Jerry Kramer, 1986), pero es la producción de *Miami Blues* (George Armitage, 1990) la que le otorga cierta notoriedad, para conseguir un espaldarazo definitivo en su carrera al ser el productor ejecutivo de *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*. Jonathan Demme, 1991).

Tras este éxito, Gary Goetzman vuelve a trabajar con Jonathan Demme en *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), donde comienza una colaboración con Tom Hanks que durará años. Otros éxitos de Goetzman son *Mi gran boda griega* (*My Big Fat Greek Wedding*. Joel Zwick, 2002), *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008), o *Donde*

---

<sup>233</sup> Documental que muestra a los auténticos protagonistas de la Compañía *Easy*: los veteranos. Este documental se analiza en el capítulo 6.

*viven los monstruos* (*Where the Wild Things Are*. Spike Jonze, 2009).

La colaboración con Hanks es notoria y exitosa. Es el productor de los dos primeros films dirigido por Hanks, *The Wonders* y *Larry Crowne, nunca es tarde*. También produce *Polar Express* (*The Polar Express*. Robert Zemeckis, 2004) y *La guerra de Charlie Wilson* (*Charlie Wilson's War*. Mike Nichols, 2007), ambas películas protagonizadas por Hanks. Y además es coproductor ejecutivo de *We Stand Alone Together* y de dos episodios de *Hermanos de sangre*.

Conjuntamente a todo ello, Gary Goetzman fue el productor ejecutivo de las realizaciones exitosas de la HBO *John Adams*, *Big Love* (HBO, 2006-2011) y *Game Change* (Jay Roach, 2012). Es por tanto uno de los productores de más calidad de Estados Unidos.

### Trío de ases.

Eugene Kelly es un productor norteamericano fuertemente vinculado a la cadena HBO. Coproductor ejecutivo de ocho episodios de *Hermanos de sangre*, comienza con esta miniserie su relación con la pequeña pantalla. Tras ella, encabeza el equipo de la serie *Roma*, siendo el coproductor ejecutivo en catorce episodios.

Tras coproducir los diez capítulos de *The Pacific*, Kelly ha realizado la misma labor para veinte episodios de *Boardwalk Empire*, una de las series más exitosas de los últimos años de la HBO.

El guionista y productor estadounidense Graham Yost comienza su labor de guionista en 1989 para la serie *Hey Dude* (Nickelodeon Network, 1989-1991), aunque pronto le llega el éxito con trabajos como *Speed-Máxima potencia* (*Speed*. Jan de Bont, 1994), *Broken*

*Arrow: Alarma nuclear* (*Broken Arrow*. John Woo, 1996), o *Hard Rain*.

En 1998 se une al equipo de *De la Tierra a la Luna*, en la que además de escribir dos episodios (*Mare Tranquilitatis* y *Apolo Uno*), dirige el episodio cinco (*Spider*). Pero no acaba aquí su papel, pues también es el jefe de producción de toda la miniserie, siendo su primera experiencia en dicha faceta.

En *Hermanos de sangre* es guionista de dos episodios (*El punto límite* y *Remplazos*). En este momento su carrera tiene más éxito en la producción, formando parte del equipo de realizaciones como *Metrópolis* (*Boomtown*. NBC, 2002-2003) o *Raines* (NBC, 2007), de la que fue creador. También participa en *John Adams* como productor, y como coproductor ejecutivo en *The Pacific*. En esta última también dirige el cuarto episodio.

Tras estos trabajos, produce otras series de éxito como *Falling Skies* (TNT, 2011-Actualidad) o *The Americans* (FX Network, 2013-Actualidad).

Bruce C. McKenna comienza su carrera como guionista formando parte del equipo de *Hermanos de sangre*, donde se le acreditan tres capítulos como guionista. No vuelve a coger la pluma hasta *The Pacific*, en la que escribe siete episodios, el mayor autor de la miniserie, y de la que además es coproductor ejecutivo. Tras estas producciones, McKenna no se ha prodigado mucho en el mundo audiovisual, centrándose en el mundo teatral y literario.

### 5.2.3. Viajeros en el tiempo. La elaboración del guión.

Para la elaboración del guión se contó con un grupo de guionistas encabezados por Bruce C. McKenna, y entre los que destacaron nombres como George Pelecanos o Robert Schenkkan.

Desde el primer momento el objetivo de la miniserie estaba muy claro. Según Gary Goetzman “era muy importante para nosotros enseñar cómo afectó a estos hombres la guerra, durante la misma y tras ella”<sup>234</sup>. Mientras, en la comparación con su predecesora, Graham Yost expone que “se trata de una historia más personal e íntima que *Hermanos de sangre*”<sup>235</sup>.

Para realizar el guión, el equipo se basó en dos libros escritos por Robert Leckie y Eugene Sledge. El primero escribió *Mi casco por almohada* y el segundo *Diario de un marine*. Pero además se apoyaron en una gran investigación sobre el sargento John Basilone. En palabras de Tom Hanks “Sledge escribió las mejores crónicas en *Diario de un marine*, Basilone ganó la Medalla de Honor y estamos muy bien documentados sobre su vida y hazañas, así que podíamos seguirlas, y Robert Leckie escribió *Mi casco por almohada*”<sup>236</sup>.

Por lo tanto, el espectador se encuentra ante un producto bien documentado, que busca representar el pasado. A este parecer Steven Spielberg manifestó que “queríamos que se basara en gente real y situaciones reales, porque los marines también lucharon contra la malaria y toda clase de adversidades”<sup>237</sup>.

---

<sup>234</sup> *Cómo se hizo The Pacific... op. cit.*

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.*

Es por todo ello que el guión debía ser lo más cercano a la realidad, pero desde un punto de vista sobre la guerra muy íntimo y personal. Incluso se quiso integrar en el guión partes no concernientes a la guerra, como aseguraba Tom Hanks “queríamos incorporar la vida familiar, antes y después de la guerra”<sup>238</sup>.

Pero lo cierto es que no es oro todo lo que reluce. A pesar de todo lo dicho, si se hace una lectura de los libros mencionados en que se basa la serie, rápidamente se aprecia que son muchos los cambios introducidos.

Respecto al libro de Robert Leckie se observan gran cantidad de omisiones, referentes a todo lo que no es políticamente correcto. Así, en *Mi casco por almohada* se hace referencia a la imitación y burla a la oficialidad por parte de los marines, llegando a comentar que “ahogábamos todas las diferencias en un rechazo común por los oficiales y la disciplina; más tarde, por el par de enemigos del Pacífico: la jungla y el japonés”<sup>239</sup>.

Pero si algo destaca en las omisiones del guión es la ausencia de Kolo, un indígena que hizo amistad con Leckie en la batalla de cabo Gloucester y que se puede decir que era su sirviente o “esclavo voluntario”. Kolo ayudó a Leckie y a sus compañeros en la lucha contra los japoneses, pero se puede aventurar que los guionistas decidieron omitirlo pues no es de buen gusto en los tiempos actuales que un marine americano tuviera a un sirviente de color y tercermundista durante una guerra que pretendía liberar a los pueblos de la opresión<sup>240</sup>.

---

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> LECKIE, Robert. *Mi casco por...op. cit...*, pág. 54.

<sup>240</sup> *Ibid*, pág. 296 y ss.

Otro de los temas que han sido retocados es la estancia en Australia. Mientras en la miniserie Leckie mantiene una relación con una mujer de ascendencia griega, en el libro se habla claramente de más de una mujer<sup>241</sup>. E incluso la enfermedad que sufre el propio Leckie, la enuresis, es mostrada de forma distinta, pues en el libro se la dedica muy poco espacio, y además según el propio Leckie la utiliza para librarse de su estancia en Pavuvu<sup>242</sup>, mientras que en la miniserie es mostrada como un padecimiento terrible del que se avergüenza.

*Mi casco por almohada* centra mucho su visión de la guerra en los robos a la intendencia y el odio hacia los oficiales. Por lo tanto, se realiza una omisión de todo aquello que muestra al protagonista de manera políticamente incorrecta.

*Diario de un marine* sufre parecidas restricciones, omitiendo una gran cantidad de descripciones sobre la limpieza, olores, y porquerías a las que tuvieron que hacer frente los marines de la 1ª División. Y de nuevo todo aquello políticamente incorrecto es omitido. Desde el excesivo patriotismo y odio hacia los japoneses del propio Eugene Sledge, que hoy se podría ver como un militarismo exacerbado, a los conflictos y críticas entre tropa y oficialidad, o entre los propios marines<sup>243</sup>. Pero no existen tantas diferencias entre el guión y el libro escrito por el marine, como sí ocurre con el texto de Leckie.

Aun así, el resultado del guión, y su puesta en escena, hacen de *The Pacific* una miniserie capaz de llevar a la pequeña pantalla las emociones, sentimientos, y complejidades que afectaron a los

---

<sup>241</sup> *Ibid*, pág. 185 y ss.

<sup>242</sup> *Ibid*, pág. 326.

<sup>243</sup> El libro de Sledge es uno de los utilizados por Joanna Bourke en su famoso libro *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*.



marines en su lucha contra el Imperio Japonés en las islas del Pacífico, recreando de manera verosímil los acontecimientos ocurridos en la II Guerra Mundial.

#### 5.2.4. Algunos hombres buenos. La dirección de la miniserie.

Debido al gran interés por llevar a buen puerto la miniserie *The Pacific* tras el éxito de *Hermanos de sangre*, los directores elegidos para realizar los capítulos son los mejores que la HBO y el dúo Spielberg-Hanks podían conseguir.

Los directores son seis, frente a los ocho de *Hermanos de sangre*. Pero además la mayoría solo filman un episodio, dejando a dos directores, Jeremy Podeswa y Timothy Van Patten llevar el peso de la dirección, con tres episodios cada uno, lo que hace que exista una mayor homogeneización del estilo en la miniserie.

**Tony To** dirige *Parte seis (Part Six*. 18 Abr. 2010), mientras que **Graham Yost** filma *Parte cuatro (Part Four*. 5 Abr. 2010). De estos dos hombres ya se ha hablado suficiente en estas líneas, al igual que de **David Nutter**, que realiza los episodios *Parte dos (Part Two*. 22 Mar. 2010) y *Parte ocho (Part Eight*. David Nutter, Jeremy Podeswa, 3 May. 2010), y que ya había participado como director en *Hermanos de sangre*.

**Jeremy Podeswa** es un director canadiense que ha tenido una larga relación con los productos exitosos de la HBO. Su participación en capítulos de series como *Carnivále* (HBO, 2003-2005), *A dos metros bajo tierra* (HBO, 2001-2005), *Roma*, *Boardwalk Empire*, y *Juego de tronos* lo atestiguan. Y también son un ejemplo series exitosas fuera de la HBO, como *Los Borgia*, *Homeland*, o *The Walking Dead*.

Por lo tanto es un director de calidad, que se encargó de dirigir *Parte tres* (*The Pacific: Part Three*. 2010), *Parte diez* (*Part Ten*. 17 May. 2010), y el ya mencionado *Parte ocho*, codirigido con David Nutter. Es decir, **Jeremy Podeswa** es el encargado de reflejar los episodios centrados en la sociedad no militar, pues lleva a la pequeña pantalla los episodios centrados en Australia y en EEUU, y cómo los marines se relacionan con la vida civil.

El neoyorkino **Timothy Van Patten** es otro referente dentro de la cadena HBO. Ha participado en *Sexo en Nueva York*, *Roma*, *Los soprano* (veinte episodios), *Juego de tronos*, y *Boardwalk Empire* (dieciocho episodios). Un valor seguro de la cadena americana.

En *The Pacific* se encarga de dirigir *Parte uno* (*Part One*. 15 Mar. 2010), *Parte siete* (*Part Seven*. 25 Abr. 2010), y *Parte nueve* (*Part Nine*. 9 May. 2010). Estos capítulos, posiblemente, sean los más importantes de la serie, como se analiza más adelante.

Por último, **Carl Franklin** es un director y actor estadounidense, que además estudió Historia en la universidad de Berkeley. Aunque no ha tenido un gran éxito como actor, sí que ha recibido reconocimientos en su carrera como director de televisión, donde destacan su participación en series como *Roma*, o *Homeland*. En la presente miniserie dirige *Parte cinco* (*Part Five*. 11 Abr. 2010). Este director realiza sus primeros films con la ayuda de Tony To como productor<sup>244</sup>.

Para poder hacerse una idea de la importancia que tienen los directores, las palabras de David Nutter son de especial importancia. Mientras ruedan la escena de la batalla en Guadalcanal en el segundo episodio el director explica que

---

<sup>244</sup> Las películas ya mencionadas en la biografía de Tony To *Un paso en falso* y *Laurel Avenue* son dirigidas por Carl Franklin.

“revisamos todos los detalles de esa batalla y todo lo que se había escrito o se conocía sobre ella e intentamos hacerlo de la manera más auténtica posible”.<sup>245</sup> Además Carl Franklin explica que “quería que el público se identificara con la experiencia y compartiera su miedo”<sup>246</sup>.

Así pues, en *The Pacific* se intenta que las experiencias vividas por los marines en la II Guerra Mundial sean recreadas de la manera más exacta posible, pero que además el espectador haga un ejercicio de empatía con los protagonistas. Un intento de llevar los sentimientos y las interioridades de aquéllos que lucharon y sufrieron en el frente del Pacífico.

#### **5.2.5. La liga de los hombres extraordinarios.**

Si el equipo humano de *Hermanos de sangre* era bueno, el de *The Pacific* fue sin duda excepcional. Más grande, con más número de personas, y de gran reputación, la siguiente miniserie se quiso realizar de una manera lo más realista posible.

La encargada de vestuario fue Penny Rose que consiguió vestir a la ingente cantidad de extras de la miniserie. Para esta exitosa británica de gran experiencia laboral, en la que se pueden incluir títulos como la saga Piratas del Caribe, fue todo un reto.

Las dificultades a las que se vio sometida son muy importantes, pues no solo tuvo que realizar alrededor de tres mil uniformes, sino que además debía tener seis tipos distintos de uniformes desgastados para cada personaje principal, y así poder saltar de una

---

<sup>245</sup> *Como se hizo...op. cit.*

<sup>246</sup> *Ibid.*

escena a otra. Pero también el vestir a los civiles de Melbourne fue un desafío, pues no se podían alquilar ropas de Los Ángeles, ya que los australianos de la época aún estaban dominados por la moda inglesa.

Para realizar todo ello, Rose investigó a través de registros cinematográficos y fotográficos de la época, y se basó en una serie de trajes fabricados y ropa original<sup>247</sup>.

En cuanto a los efectos especiales, el equipo fue enorme. Su objetivo era hacer las cosas lo más reales y fieles posibles a la verdadera guerra del Pacífico. Un ejemplo fue explicado por el director de efectos especiales John Sullivan, hombre de gran experiencia con films a sus espaldas como *El guerrero n° 13*, *La liga de los hombres extraordinarios*, o *Collateral*. Según sus palabras “hemos construido un *LST* detrás de una barcaza de carga, y de ahí salen los *amtrac*. Podemos grabarlos saliendo por la rampa y chocando con el agua, viendo la reacción de los soldados. La sensación de realidad es enorme”<sup>248</sup>.

Mientras que para el armamento se volvió a contar con la ayuda de Simon Atherton, lo mismo ocurrió con Joss Williams, encargado de la pirotecnia, y con el experto militar Dale Dye, que entrenó a los actores en un campamento de nueve días, en los que de nuevo salieron distintos a como entraron.

Todo ello se despliega en varios escenarios. Las escenas civiles se realizaron en Melbourne y Los Ángeles, y las batallas se filmaron en Queensland, en Australia. En especial cabe destacar un escenario en Rocky Point Island. Según las palabras de Bruce McKenna, este

---

<sup>247</sup> Television New Zeland. *Costumes for The Pacific*. [en línea]: <http://tvnz.co.nz/the-pacific/costumes-pacific-3405386> [consultado: 1 octubre 2014].

<sup>248</sup> *Cómo se hizo... op. cit.*

último “medía medio kilómetro de largo, y cabía toda la producción de *Hermanos de sangre* en él”<sup>249</sup>.

Esto se consiguió gracias a los directores artísticos Scott Bird, Richard Hobbs y Dominic Hyman. Su participación logró incluso que para recrear la batalla de Iwo Jima se cortase la ladera de una montaña y se llevase ceniza volcánica para recrear varios niveles de una colina<sup>250</sup>.

Para realizar esta ingente obra, y según palabras de Hyman, “tuvimos que investigar mucho. La arquitectura, el color de la tierra, geología, etc.”<sup>251</sup>. Fue tal la búsqueda de la realidad, que los efectos de postproducción fueron poco usados, buscando efectos reales como humo, fuego, etc., a diferencia de lo hecho en *Hermanos de sangre*. Pero además, durante los rodajes, se invitó a los auténticos marines veteranos, ya que, y según las palabras de Tony To, “aportan el sentido de responsabilidad”<sup>252</sup>.

Todo ello consiguió que los propios actores entendieran qué papel jugaban en la miniserie, y cómo trascendía de ella. Para hacerse una idea de la enormidad del proyecto bastan las palabras de Joseph Mazzello (Eugene Sledge), que comentó “llevo haciendo películas desde los cinco años y nunca vi nada como esto”. O las palabras de James Badge Dale quizás sean más significativas, pues explicó que “es un honor estar aquí y contar la Historia, y contarla adecuadamente”<sup>253</sup>.

---

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> *Ibid.*

### 5.3. VIAJE AL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS. ANÁLISIS DE “THE PACIFIC”.

Al igual que *Hermanos de sangre*, *The Pacific* sigue una estructura argumental cronológica, avanzando por los acontecimientos históricos de la II Guerra Mundial en el teatro del Pacífico.

También hereda de la producción de 2001 la idea de seguir dos líneas argumentales, una primera general o superior y otras inferiores o ‘subtramas’, que se desarrollan en cada capítulo. La estructura general sigue la fórmula clásica ya mencionada de Simon Feldman, con una presentación, un desarrollo, un nudo y un desenlace<sup>254</sup>.

Los protagonistas son **Robert Leckie** (James Badge Dale), **John Basilone** (Jon Seda), y **Eugene Sledge** (Joseph Mazzello). Los dos primeros pasan de su vida acomodada al infierno de Guadalcanal, mientras el tercero en un principio no puede ingresar en el Cuerpo de Marines debido a una enfermedad cardíaca.

Mientras **Leckie** y **Sledge** encuentran en la guerra un camino hacia lo más oscuro de su alma, hacia lo más profundo del infierno, **Basilone** es todo lo contrario. Un héroe que no duda en reengancharse y volver a luchar para ayudar a sus compañeros marines. Así pues, son personajes completamente opuestos.

La miniserie *The Pacific* centra su mirada en la campaña o teatro del Pacífico que se desarrolló en los combates que tuvieron lugar en dicho océano, tanto en el mar a través de las armadas estadounidenses y japonesas, como en sus islas a través de sus infanterías. Este teatro fue casi exclusivo de dos naciones, EEUU y Japón, con Australia como apoyo aliado.

---

<sup>254</sup> FELDMAN. S. *Op. cit.*

La producción se basa en los combates de tierra llevados a cabo por el Cuerpo de Marines, y de cómo sus hombres vivieron la guerra, con una mirada intimista. Y es que este teatro es muy diferente al reproducido en *Hermanos de sangre*, pues el ataque del 7 de diciembre de Pearl Harbor inició “una mortífera tempestad de venganza, racismo, vergüenza e idealismo en el corazón del pueblo norteamericano”<sup>255</sup>.

### 5.3.1. Los marines devuelven el golpe.

*Parte uno* muestra a los protagonistas así como a sus familias. Este capítulo es el único introductorio.

Empezando en diciembre de 1941 tras el ataque a Pearl Harbor, principalmente el primer episodio se centra en los acontecimientos acaecidos meses más tarde en la batalla de Guadalcanal.

Pero el inicio del capítulo sirve al espectador para que pueda ubicarse tanto en el espacio como en el tiempo con la ayuda de imágenes documentales, un narrador y un mapa con nombres y fechas. Y en la importancia que tiene la isla de Guadalcanal en manos de Japón, que sirve para minar las rutas de transporte entre Australia y EEUU. En 1942, la 1ª División de Marines sale de Nueva Zelanda en dirección a Guadalcanal<sup>256</sup>. En ese momento uno de los ancianos veteranos aparece entrevistado, explicando que ni

---

<sup>255</sup> MURRAY, W. y MILLET, A. R. *op. cit.*..., pág. 196.

<sup>256</sup> La batalla de Guadalcanal se circunscribe en los intentos de atacar y recuperar los territorios recientemente adquiridos por el Imperio de Japón. Las islas *Salomon*, donde se encuentra Guadalcanal, eran parte de la barrera defensiva nipona. La isla disponía de un aeródromo que era vital para ambos bandos, por lo que se luchó denodadamente por su control. El ataque norteamericano cogió por sorpresa a los defensores, que respondieron rápido eliminando y haciendo huir a la flota estadounidense, con lo que los marines quedaron aislados durante semanas. *Ibid*, págs 242-250.

les habían dicho que iban a entrar en combate, y que ni siquiera sabían decir bien Guadalcanal. Otro veterano explica que fue una guerra horrible, y aunque hayan pasado 67 años, aun le aterroriza. Tras el famoso ataque japonés a la base de Hawái, la sociedad norteamericana se puso en marcha para luchar contra el nuevo e infame enemigo. Así, se presenta a **Robert Leckie**, un civil que decide ingresar en el cuerpo de marines. También aparece la figura del ya sargento de marines **John Basilone**. Y por último se muestra al civil **Eugene Sledge**, un chico sureño que sufre una enfermedad en el corazón. Pero no solo se presenta a este trío de protagonistas. También se introducen las figuras de las familias y amigos que rodean a estos hombres.

Tras esta primera parte de presentación, la acción se traslada a las horas previas de la batalla de Guadalcanal. En un barco de transporte de la armada estadounidense, aparecen los marines que van a luchar hombro con hombro con **Leckie**. Marines como **Lew Juergens** (Josh Helman), **Wilbur Conley** (Keith Nobbs), y **Bill Smith** (Jacob Pitts). Hombres que forman una sección de ametralladoras de la 1ª División de Marines. A esta sección hay que añadirle otro protagonista, el marine **Sidney Phillips** (Ashton Homes), que lucha con **Leckie**, pero que además es amigo de la infancia de **Eugene Sledge**.





**Ilustración 43: Leckie llega sonriendo a Guadalcanal.**

El desembarco y los primeros días en Guadalcanal se muestran apacibles, pero tras la batalla marítima de Savo en la que los buques estadounidenses deben retirarse, la situación de los marines se vuelve muy delicada, ya que quedan aislados contra un número de fuerzas japonesas mucho mayor. De esta manera comienza una lucha en Guadalcanal en la que durante el día, operan, luchan y se reequipan las tropas estadounidenses, mientras que por la noche lo mismo hacían los japoneses.

Los constantes bombardeos, tanto navales como aéreos, hacen mella en los marines, que poco después, entre el 20 y 21 de agosto, deben luchar contra la infantería japonesa en la rivera del río Ilu, en la conocida como batalla de *Alligator Creek*. En ella **Leckie** y sus compañeros entran en contacto por primera vez con el enemigo. La batalla ocurre de noche, y el miedo aparece por primera en sus corazones. Tras conseguir la victoria, un soldado japonés, el único

superviviente, se enfrenta a los norteamericanos buscando la muerte. Pero los marines deciden jugar con él, claro reflejo del odio y de la 'bestialización' que se ha hecho del soldado japonés. No es un ser humano sino un animal. Finalmente, **Leckie** acaba con el soldado nipón, en un acto de humanidad<sup>257</sup>.

Tras la lucha, los sanitarios acuden para ayudar a un soldado japonés herido, pero cuando se acercan, este hace estallar una granada al grito de *banzai*. Los marines comienzan a comprender la dureza del enemigo al que han de combatir. Un enemigo que nunca se rinde.

La campaña de Guadalcanal ha sido llevada con anterioridad al cine en varias ocasiones. Uno de los primeros film es *Guadalcanal*. Este film reconstruye la batalla de la isla, pero por supuesto desde un punto de vista patriótico y propagandístico. A este film le siguen otros como *Infierno en las nubes* (*Flying Leathernecks*. Nicholas Ray, 1951), que trata el tema de los pilotos de bombardeo pertenecientes al cuerpo de marines y sus intentos para utilizar la aviación como arma de apoyo de la infantería de marina en Guadalcanal.

La isla de Guadalcanal no vuelve a ser objetivo de las cámaras cinematográficas hasta 1964 con *El ataque duró siete días*, cuyo *remake* dirigirá Terrence Malick en 1998, titulado *La delgada línea roja*. Ambas producciones exponen las dificultades por las que pasan una compañía de marines en Guadalcanal para tomar una colina, y aunque ambas tienen un fuerte componente de crítica bélica, la obra de Malick sin duda es un viaje mucho más lírico e intimista.

Por su parte, la televisión no se ha interesado mucho por la campaña de Guadalcanal. Se puede mencionar alguna serie como *Baa Baa Black Sheep*, que trata de un grupo de pilotos de caza

---

<sup>257</sup> Este episodio del disparo no aparece en el libro autobiográfico de Leckie.

formado por las ‘ovejas negras’ del cuerpo de marines, y está basado en la historia real de su comandante. Pero aunque este cuerpo estuvo desplegado y luchó en Guadalcanal, en la serie no se nombra el lugar exacto donde tiene su base.

Otro producto televisivo donde se puede observar la batalla de la isla, esta vez desde el punto de vista marítimo de la conocida como batalla de Tassafaronga, es en el capítulo cinco de *Recuerdos de guerra*.

Es por esta escasa producción sobre la campaña de Guadalcanal por lo que los productores *The Pacific* pudieron llevarla a la pequeña pantalla de forma tan novedosa, extensa y detallada, desarrollándose también en el siguiente episodio.

### 5.3.2. Miedo y asco en las junglas.

Los tres siguientes episodios desarrollan la miniserie y los personajes, especialmente a **Leckie** y su forma de ver la guerra. *Parte dos* muestra las duras condiciones que tuvieron que sufrir los marines en Guadalcanal, mientras que *Parte tres* desarrolla un aspecto hasta ahora poco conocido, como es el de los permisos durante la guerra en las junglas de asfalto. El siguiente episodio, *Parte cuatro* expone las difíciles condiciones climáticas, geográficas, y psicológicas a las que se enfrentaron los marines en su lucha contra el imperio nipón.

#### El último gran héroe. John Basilone.

El 18 de septiembre los refuerzos de la 1ª División llegaron a Guadalcanal. La situación de los marines allí desplegados era

terrible<sup>258</sup>. La situación provoca conductas salvajes, como la decapitación de soldados nipones muertos para clavar sus cabezas en estacas. Las neurosis de guerra eran constantes.

En este episodio se muestra la llegada de los refuerzos, con un **John Basilone** que llega a la isla y queda impactado al ver la situación de **Leckie** y sus compañeros. Las enfermedades estomacales que afectan a los marines se muestran de forma clara en la figura del marine **Conley**, mientras que la ausencia de alimentos y equipo también es recalcada en un saqueo de los marines a los almacenes del 164º Regimiento de la Guardia Nacional.



Ilustración 44: La situación de los marines en Guadalcanal es límite.

---

<sup>258</sup>Para hacerse una idea de la situación de los marines:

“Los soldados de los Estados Unidos encargados de la defensa del aeródromo Henderson y la selva tropical que lo rodeaba se encontraron en un infierno de dimensiones épicas. En aquella maraña casi impenetrable de enredaderas, helechos y árboles gigantes apenas era posible distinguir más allá de unos cuantos metros. Aun cuando cesaban los fuegos de manera temporal, los acosaban las sanguijuelas, las avispas, las hormigas gigantes y los mosquitos transmisores del paludismo en un lugar en que la inmensa humedad hacía endémicas las infecciones fúngicas y epidérmicas. (...) Entre aguaceros reiterados, vivaqueaban envueltos en el lodo que se convirtió en la pesadilla de aquella campaña, hostigados por la escasez de alimento y los brotes de disentería.” HASTINGS, Max. *Se desataron todos los... op. cit...*, pág. 297.

Tras la batalla del río Matanikau la situación se hace muy difícil. La retirada de las posiciones para realizar una guerra de guerrillas se hace plausible. El 25 de octubre se produce el ataque japonés, en el que **Basilone** lucha y obtiene la medalla de honor, pero pierde a su amigo, el marine **Manuel Rodríguez** (John Bernthal).

Tras las constantes batallas contra los japoneses, los elementos, la geografía, y las enfermedades, en diciembre de 1942 la 1ª División es relevada de Guadalcanal.

Las enfermedades han sido siempre una constante en el mundo cinematográfico sobre la II Guerra Mundial, en especial a partir de la fase de 'crítica bélica' a mitad de los años cincuenta, cuando se muestran las penurias que pasaron los soldados.

Pero aunque en un principio pueda parecer que esta temática se centre solo en el escenario del Pacífico debido al clima, lo cierto es que se desarrolla en todos los frentes menos en el Occidental. Así, en el Frente Asiático aparecen producciones tanto japonesas, como *La condición humana III: No hay amor más grande* (*Ningen no joken III*. Masaki Kobayashi, 1960), como hollywoodienses con *Invasión en Birmania*. Este último film homenajea a un grupo conocido como los Merodeadores de Merrill, y a los que las enfermedades, el calor, y la jungla les causaron muchas bajas, llegando incluso su comandante a sufrir un infarto. El film nipón en cambio refleja las enfermedades como la malaria o el escorbuto debido a las condiciones del ejército japonés al final de la guerra.

Mientras, en el teatro europeo las enfermedades suelen estar circunscritas a los campos de prisioneros, como en *El coronel Von Ryan*, aunque también aparecen films con afecciones en el frente, como *La batalla del río Neretva*, donde en ambas está presente la malaria. Y por supuesto en la campaña africana aparecen enfermedades. Un buen ejemplo es *Comando en el desierto*.

Pero donde más aparece la temática de la enfermedad como padecimiento del soldado es sin duda en el frente del Pacífico. Los famosos campos de prisioneros japoneses, en los que las condiciones higiénicas fueron terribles, quedan reflejados en *El gran rescate*.

Pero también surgen enfermedades en el frente. Sin duda, dos producciones han destacado en el tiempo sobre esta cuestión. La primera es *Playa roja*, un film que trata de la invasión de una isla en el Pacífico por parte de los marines, y que sigue muy de cerca las cuestiones que se plantean en *The Pacific*. La confrontación íntima entre el soldado y la guerra que sufre. Las terribles condiciones de enfermedades y climas que tienen que soportar, y el anhelo de la vuelta a casa son ejes principales del film. Aunque su estética es completamente distinta, pues queda clara la estética psicodélica de los años sesenta que salpica todo la realización, y la influencia de la guerra de Vietnam en su narrativa.

El otro título importante es *Kokoda: Batallón 39*, que narra la histórica lucha entre las fuerzas australianas y niponas en las montañas selváticas de Nueva Guinea. Con un realismo espeluznante en lo que se refiere a las condiciones climáticas y a las enfermedades que padecieron las fuerzas australianas, *Kokoda* es otro de esos films que viaja al interior de los soldados, y que deja claro que la lucha contra el soldado japonés no es más que una de las trabas que salen en el camino de la supervivencia, tras todas las condiciones naturales.

*The Pacific* recoge esa herencia en cuanto a la situación del soldado en combate en las islas del Pacífico, y plasma una mirada profunda de esa lucha interna de unos marines que no entienden su cometido pero que luchan hasta el final sin rendirse.

Pero además, la miniserie es una realización televisiva prácticamente novedosa en este tema, pues casi ningún producto

televisivo ha profundizado en esta línea, y si lo ha hecho, ha sido desde la situación de los campos de prisioneros, como las producciones *Tenko* o *Valor de mujer*.

Si un personaje destaca en este episodio sin duda alguna es **Basilone**. Este sargento de los marines de EEUU es claramente representado como un hombre duro, pero también amigable. Su rol sigue el patrón del sargento ya explicado en el bloque anterior, un hombre con nervios de acero, duro con sus hombres, pero a la vez paternalista, y un gran soldado.

Pero sí es bastante novedosa la relación de amistad existente entre **Basilone** y los sargentos **J.P.Morgan** (Joshua Bitton) y **Rodríguez**, ya que normalmente el sargento suele aparecer como un hombre solitario. Y también se presenta a su familia en el capítulo anterior. De esta forma, **Basilone** es delineado como un hombre de familia y un gran amigo de sus amigos, y un sargento estimado por su oficial superior, el coronel **Lewis Puller** (William Sadler).

### Jungla de asfalto.

Tras la lucha en Guadalcanal, la 1ª División fue llevada a Australia. Allí estuvo varios meses para que sus hombres se recuperasen. Considerados como unos días salvajes, las primeras jornadas de la división en Australia fueron dedicados al alcohol, peleas, y noviazgos.

En este episodio, se muestra la llegada de los marines a Australia, y cómo se divierten en el continente tanto **Leckie** como **Basilone**. La relación entre australianos y estadounidenses no siempre es fácil, pero la mayoría se muestra amable con los extranjeros, pues piensan que han salvado a Australia de la invasión japonesa, y les tratan como héroes.



Ilustración 45: Basilone recibe la Medalla de Honor.

**Basilone** es agraciado con la Medalla de Honor, distinción recibida por su valor en Guadalcanal, y es llevado de vuelta a casa para que haga propaganda y venda bonos de guerra. Mientras **Leckie** se enamora de una mujer australiana de ascendencia griega, relacionándose con su cálida familia. Pero finalmente la relación se rompe.

La filmografía sobre la II Guerra Mundial ha tocado poco el tema de los permisos, aunque sí existen algunas producciones. Aunque a veces se ha tocado el asunto de soslayo, como por ejemplo en *Arenas sangrientas*, donde el sargento del pelotón (John Wayne) se emborracha hasta casi perder el conocimiento. O *De aquí a la eternidad*, donde el personaje interpretado por Frank Sinatra tiene serios problemas con el alcohol. Muchos son los films que dedican una parte muy pequeña de su metraje a escenas parecidas.

Pero películas que aborden el tema con más profundidad hay pocas. Una de las que más destaca es *Escala en Hawái*, donde un grupo de



marineros de un barco de transporte, tras varios meses embarcados, hacen una escala en la isla. El alcohol y la diversión corren a raudales, provocando serios conflictos en la ciudad de Honolulu.

De todas formas, en Australia no hay solo alcohol. Los noviazgos son algo continuo, y eso sí ha sido reflejado en el cine en más ocasiones. El tema de los noviazgos en permisos tiene su mejor ejemplo en *La balada del soldado*, donde un soldado soviético realiza un viaje de ida y vuelta desde el frente hasta su casa para poder ver a su madre, y en el que encontrará el amor. Otro ejemplo es *Tiempo de amar, tiempo de morir*, pero esta vez con un protagonista perteneciente a la *Wehrmacht*. Y desde el punto de vista aliado aparece *Yanquis (Yanks)*. John Schlesinger, 1979), en la que un soldado norteamericano que se prepara para el Desembarco de Normandía conoce a una mujer británica de la que se enamora. O *Un mundo azul oscuro*, donde un piloto checo perteneciente a la *RAF* se enamora de una mujer inglesa.



**Ilustración 46:** El noviazgo de Leckie con una mujer australiana le pasará factura a la larga.

De nuevo, *The Pacific* lleva a la pequeña pantalla un tema que pocas veces ha sido plasmado en ella con anterioridad. Sobre la vida durante la guerra en Australia muy pocas producciones se han hecho. Quizás la que más destaca es *The Sullivans*, una serie centrada en una familia australiana durante la II Guerra Mundial, de gran éxito en los países anglosajones, y que llegó a tener un *spin off* en forma de telefilme basado en uno de sus personajes. También una pequeña parte de *A Town like Alice* muestra la vida de posguerra australiana.

Es *The Pacific* quien muestra a la sociedad australiana de manera profunda. Quedan reflejados los miedos y sufrimientos ante la posible invasión nipona. Cómo muchos de los hombres australianos dejaron su país para luchar lejos de casa mientras los grupos vulnerables de la sociedad quedaban solos. Y cómo el final de la amenaza japonesa es celebrado significativamente.

En cuanto a este episodio de *The Pacific*, no cabe duda de que quien más destaca en él es **Leckie**, que representa al marine atormentado. Pero no solo sufre la guerra, sino que es un hombre al que le afecta la vida en general. Su familia nunca fue cariñosa con él, en la guerra tiene por enemigos a los japoneses y a los oficiales. Y en la vida civil su corazón queda destrozado después de su relación con la grecoaustraliana **Stella** (Claire Van der Boom). Debido a esta ruptura, **Leckie** se enfrenta a un oficial, para acabar en el calabozo, y después, enviado a otro destino dentro de la división.

### *Dentro de la jungla.*

El 26 de diciembre de 1943 la 1ª División de Infantería de Marina desembarca en el Cabo Gloucester, en Nueva Bretaña. Allí la lluvia

de los monzones pasa más factura a los marines que el enemigo, pues el peso de la batalla está al otro lado de la isla.

La jungla y las condiciones climáticas ponen a prueba a los marines. Suicidios, enfermedades psicológicas como la enuresis, la lucha con un enemigo incansable y la locura caracteriza esta campaña. **Leckie** no escapa a esta situación.

A través de sus cartas el espectador comprende la situación mental que vive **Leckie**. Sin amigos, enfrentado a su nuevo oficial por robarle su botín de guerra, y castigado por descubrirle, **Leckie** comienza un viaje hacia la locura, donde la lluvia y la jungla hacen de acompañantes.

Las condiciones climáticas y las geográficas pueden ser consideradas en esta miniserie como un personaje más. Según las palabras de Steven Spielberg “la jungla se verá como el infierno. Es otro enemigo”<sup>259</sup>.

Los films que tratan el tema de las condiciones climáticas en la II Guerra Mundial son numerosos. Ya sea por el extremo frío en el frente ruso, como por ejemplo *Stalingrado*, o por el calor extremo en la campaña de África o en el teatro asiático, con *Rommel llama al Cairo* o *Llanura roja* respectivamente.

Las condiciones geográficas, como la jungla, y el clima también han sido llevados a la gran pantalla como un personaje más, pudiendo recordar films como *Invasión en Birmania* en la zona asiática, donde el tremendo calor y las junglas birmanas hacen que muchos hombres mueran o desfallezcan. Otro tanto ocurre en el teatro del Pacífico con las realizaciones *Playa Roja* o *Kokoda: Batallón 39*.

Ambos films exponen las dificultades del clima y la jungla que tuvieron que soportar tanto los marines americanos como los

---

<sup>259</sup> *Cómo se hizo... op. cit.*

soldados australianos. De nuevo estas producciones marcan una pauta que hereda *The Pacific*. Y de nuevo vuelve a ser llevado por primera vez a la pequeña pantalla por dicha miniserie.

Es tal la situación climatológica que sufren los marines en la miniserie, que el teniente canadiense **Lebec** (Rohan Nicol) veterano del frente europeo y enviado al Pacífico para instruir en combate a los marines, acaba suicidándose debido a la lluvia. De esta forma el espectador puede comprender la diferencia entre un teatro y otro.



**Ilustración 47: El soldado canadiense se suicida. Puede aguantar el frente occidental pero no las duras condiciones de la jungla.**

Otra situación que destaca es la del marine novato **Ronnie Gibson** (Tom Budge), que mata sonriendo con sus propias manos a un soldado nipón mientras sus compañeros miran sorprendidos. El viaje al infierno de muchos marines no es más que un hecho. **Leckie** sufre un episodio de enuresis debido al abismo en el que vive, y que continúa tras la salida de Cabo Gloucester de la 1ª División y su llegada a la isla de Pavuvu, donde descansan por un tiempo.

**Leckie** ha de ser enviado a la isla de Banika, donde es ingresado en un hospital para que descanse unos días. Allí conoce al **Dr. Grant**

(Matt Craven), que le ayuda con sus problemas. En el hospital coincide con el marine **Gibson**, que está allí por haber intentado suicidarse. Tras sanar de la enuresis, encontrando un poco de paz en Banika, finaliza el episodio con la vuelta a su unidad en la isla de Pavuvu.

Ambos personajes, el doctor y el soldado perturbado no son novedosos en la filmografía sobre la II Guerra Mundial. En especial el médico suele ser un personaje bastante constante en sus apariciones, ya sea con una mayor o menor importancia. Pero sí que este personaje tiene dos tendencias.

La primera es la del médico bueno, ética y moralmente por encima de los soldados y oficiales, en incluso de las circunstancias de la guerra, y con una posición y opinión respetada. Buenos ejemplos de estos médicos son los que aparecen en films como *Todos eran valientes*, interpretado por Frank Sinatra, *El imperio del sol*, cuyo rol lo lleva a cabo Nigel Havers, o *La mandolina del capitán Corelli*, actuando como médico John Hurt. En esta línea se desarrolla el personaje del **Dr. Grant** para ayudar a **Leckie**.

Pero los médicos también pueden ser la encarnación del mal. En especial el personaje de Josef Mengele, y otros médicos parecidos a este, son la representación contraria del médico aliado. Películas como *Los niños del Brasil*, donde Gregory Peck interpreta a Mengele, o *Marathon Man*, donde Lawrence Oliver interpreta a un médico de la *SS*, son buenos ejemplos de estos médicos nazis. Aunque se ha de decir que también existe el papel del médico alemán bueno, ya sea por rectificación como Rod Taylor en *36 Horas*, o porque son personajes con buen corazón, como los interpretados por Michael Mendl en *Hasta donde los pies me lleven*, y Christian Berkel en *El hundimiento*, donde hace el papel de doctor de la *SS*.

En cuanto a la televisión, ambos tipos de médicos han aparecido en la pequeña pantalla. Tanto el médico bueno en *Los juicios de Nuremberg*, curiosamente interpretado también por Matt Craven, como el médico malo en *Música para sobrevivir*, donde Max Wright interpreta a Mengele. Estos papeles televisivos siguen la misma línea que en el cine, sin variaciones. E igual ocurre en *The Pacific*.

Sobre el tema de la locura, o de cómo la guerra puede convertir a un soldado en un desequilibrado, existen bastantes films. Uno de los más importantes es *Masacre, ven y mira*, donde un niño realiza un viaje hacia la locura de la guerra. En cuanto a los adultos, se pueden encontrar personajes de este tipo en *La delgada línea roja*, interpretado por John Savage. O en la televisión en *Cuando callan las trompetas*, siendo representado por Timothy Olyphant. Pero todos ellos son soldados que claramente han cruzado la línea de la locura. Esto ocurre también con el marine **Gibson**, por lo que no es un papel novedoso. Pero sí la enfermedad de **Leckie**, ya que muy pocas veces se muestra en la pequeña o gran pantalla las consecuencias “leves” de la guerra como pequeñas enfermedades psicológicas. *The Pacific* en este caso sí es inédita.

Con este capítulo termina la presentación y desarrollo de la miniserie. Los tres siguientes episodios, centrados en Peleliu, serán el nudo de *The Pacific*, y el nudo de ese viaje al corazón del terror y del infierno.

### 5.3.3. Carretera al infierno.

El nudo de la miniserie lo desarrollan tres episodios. *Parte cinco*, *Parte seis*, y *Parte siete* explican la situación de los marines a través del miedo, la fatiga de combate, y lo deshonroso de la guerra.

Pero además lo hace tanto desde los ojos de los soldados veteranos, como de los novatos.

### Camino a la perdición.

Debido a la importancia que la miniserie da a la campaña de Peleliu, es necesario conocer un poco en profundidad esta desconocida operación para el público en general.

Durante el mes de julio de 1944 una de las operaciones a priori más importantes fue la invasión de las Palau, pero que resultó una victoria pírrica<sup>260</sup>. La toma de Peleliu era preconcebida como una operación rápida y fácil, llegando incluso el comandante de la 1ª División a predecir el triunfo en unos pocos días. Pero tras cuatro semanas de duros combates, y la suma de la 81ª División, el resultado fue terrible.

Esta lucha tuvo un significado especial, pues fue un cambio de táctica en las operaciones militares japonesas.

“Los defensores de Peleliu combatieron hasta el final desde sus agujeros, con lo que minimizaron la superioridad de fuego de los norteamericanos. Fue una primera indicación de que tal vez los japoneses habían cambiado su forma de luchar, pero los norteamericanos no se dieron cuenta”<sup>261</sup>.

Así, el episodio cinco presenta la llegada de **Eugene Sledge** a Pavuvu tras superar su enfermedad de corazón y las reticencias de su familia. En la isla conoce a los que serán sus compañeros de escuadra en la sección de morteros, llamados **Merriell Shelton**

---

<sup>260</sup> “Los desembarcos en las Palau se convirtieron en una operación huérfana que se caracterizó por la ausencia de liderazgo mientras la 1ª División de infantería de marina se agotaba luchando en Peleliu”. MURRAY y MILLETT. *op. cit.*, pág. 407.

<sup>261</sup> *Ibid.* Pág. 407-408.

(Rami Malek) y **R. V. Burgin** (Martin McCann), dos veteranos marines que junto al novato **Bill Leyden** (Brendan Fletcher) forman el grupo de amigos de Sledge.

Tras encontrarse con su amigo de la infancia **Sidney Phillips**, el cual ha conseguido la licencia para volver a casa, **Sledge** conoce al duro sargento **Elmo Haney** (Gary Sweet), y a los tremendamente apreciados teniente **Edward Jones** (Leon Ford) y capitán **Andrew Haldane** (Scott Gibson).

Cada uno de estos hombres representa a un marine con sus propias características, pero que no escapan del cliché creado con el tiempo de la filmografía bélica. Así, el marine **Shelton** es presentado como un soldado que trata mal a los novatos, que ya está metido en el proceso ‘deshumanizador’ de la guerra. Trata a los novatos con desprecio y a los japoneses como animales. Es capaz incluso de arrancarles los dientes de oro, aunque todo ello no quita para que sea un excelente marine en combate. Mientras, el cabo **Burgin** es todo lo contrario a **Shelton**. Es un hombre tranquilo y con dotes de mando, que realiza su trabajo de forma eficaz y es apreciado por sus compañeros.

**Sledge** es un marine novato, con gran sensibilidad y con estudios, proveniente de una familia adinerada del sur de EEUU. Es la antítesis de su compañero novato **Leyden**, que es un marine duro y rudo proveniente de los barrios bajos de Nueva York.

En cuanto a los comandantes, el sargento **Haney** es un hombre muy duro, veterano de la I Guerra Mundial, y que se encuadra claramente dentro del estereotipo de sargento mayor analizado en páginas anteriores. Por otro lado están el teniente **Jones** y el capitán **Haldane**, y ambos son claramente, aunque sobre todo el segundo, el prototipo del ‘gran oficial’, y cuya figura recuerda al personaje de **Richard Winters**.



Finalmente, **Sledge** conoce a **Leckie**, lo que supone un trasvase de protagonismo de uno a otro en la miniserie. Tanto **Leckie** como **Sledge** son dos marines sensibles, y ambos tienen un carácter muy parecido. Pero mientras el primero toma la guerra como una lucha contra todo el mundo, dándole igual los japoneses o los oficiales estadounidenses, **Sledge** es un abnegado patriota, que no tiene enemigos, y que emprenderá un viaje hacia su propia deshumanización a través de la guerra, convirtiéndose en una persona completamente distinta.

Muchos son los films que han tenido a los marines americanos como protagonistas. Desde los primeros años de la guerra se divide a los marines en dos tipos, dependiendo de dónde luchen. Los primeros son aquellos que hicieron la guerra en las islas del Pacífico de una manera ofensiva. Películas como *Todos a una*, *Guadalcanal*, *Arenas sangrientas*, *El ataque duró siete días*, *La delgada línea roja*, *Windtalkers*, y *Banderas de nuestros padres* representan momentos históricos en los que participaron los marines. Mientras que films como *Misión temeraria*, *Sólo Dios lo sabe*, *Los desnudos y los muertos*, *Todos eran valientes*, y *Playa roja* son films sobre marines que no corresponden a un momento histórico determinado de la II Guerra Mundial.

El otro gran grupo de películas sobre los marines se centran en las luchas en Filipinas. Películas como *Batán*, *La patrulla del coronel Jackson*, o *El gran rescate* muestran a los marines que tuvieron que luchar en esas campañas tan difíciles, incluso muchas veces como guerrilleros.

Y también aparecen marines en distintos escenarios, como en EEUU en *De aquí a la eternidad* o en Borneo con *Adiós al rey* (*Farewell to the King*. John Milius, 1988).

Pero todas estas producciones, ya sean con temas centrados en la ‘crítica bélica’, en la propaganda, en la conmemoración, o en el homenaje, tienen algo en común, y es que representan a los marines como hombres duros, con capacidades militares innatas como la supervivencia, la perseverancia, la abnegación, la imaginación, y el sacrificio para conseguir sus objetivos.

Aunque se han producido gran cantidad de films sobre los marines, lo cierto es que en la pequeña pantalla son muy escasas sus apariciones, siendo *The Pacific* una novedad. Pero también es cierto que su visión en la pequeña pantalla es prácticamente la misma que en el cine.

Volviendo a la trama del episodio, tras el periodo de descanso en la isla de Pavuvu, un lugar que los marines odian a muerte, lleno de ratas, cangrejos, y cocos podridos, la división es enviada a desembarcar en Peleliu. El difícil desembarco es el bautismo de fuego para **Sledge**.



Ilustración 48: La llegada de Sledge a Peleliu es muy diferente al desembarco de Guadalcanal.

Allí se da cuenta que la guerra no es como él se pensaba o como había leído en los libros, pero tras un comienzo dubitativo en el desembarco, se sobrepone y cumple con su deber. Una vez estacionados en sus puestos, **Sledge** aguanta las críticas de **Shelton**, e incluso observa sorprendido como arranca los dientes de oro de un soldado nipón muerto. Su imagen es como la de un niño asustado rodeado de hombres rudos.

Mientras tanto, el desembarco de **Leckie** no ha sido mejor, y aunque ha llegado ileso a su posición, ha visto como un amigo causa baja. Finalmente la noche llega con los marines en sus agujeros esperando el terrible día siguiente.

#### La visión de vuestras almas.

Este episodio se centra en la actuación de la 1ª División durante el segundo día de la batalla de Peleliu, en la que tuvieron que cruzar el aeródromo de la isla al descubierto bajo fuego enemigo. Como este capítulo de *The Pacific* se basa en esta acción prácticamente en exclusiva, poco se puede extraer del episodio, y va a ser utilizado para analizar la forma o manera en que la miniserie consigue representar la II Guerra Mundial.

Lo primero que aparece en todos los capítulos son una serie de imágenes documentales, en este capítulo a color, en otros en blanco y negro, explicadas por un narrador que sitúa al espectador en el momento histórico dentro de la II Guerra Mundial que va a ser visualizado. A la vez aparecen, a modo de entrevista, los marines veteranos que sobrevivieron a la campaña del Pacífico, contando sus experiencias y opiniones sobre la batalla de Peleliu. En este caso explican las altas temperaturas que sufrieron, cercanas a los 40 °C, sin provisiones ni agua, pasando muchísima sed.

Entonces aparece la introducción de créditos de la miniserie. Aunque parezca que no tiene mayor importancia, también es reveladora. Las imágenes que aparecen son fragmentos de la miniserie, pero en blanco y negro, no existiendo otro color excepto el rojo. Estos colores representan, por un lado el pasado y la historia a través del blanco y negro, y el sufrimiento, la sangre, el infierno, y por qué no, el enemigo japonés, con el color rojo.

Además aparecen estos fotogramas dibujados con un carboncillo. La cámara se centra en este útil que continúa sus trazos, pero que se rompe y desmenuza. Una sutil metáfora sobre las almas de los protagonistas, que en multitud de ocasiones se rompen y sufren, pero que continúan con su labor para vencer al enemigo.

Tras todo ello comienza el capítulo, con una visita de **Sidney Phillips** a los padres de **Sledge**, en la que queda claro la distancia existente entre la población civil americana y sus jóvenes alistados que luchan en los distintos frentes.

Después de esta escena, aparece un mapa del océano Pacífico, que con un *zoom*, se acerca hasta la isla de Peleliu. Este mapa sirve al espectador para situarse dentro de este teatro basado en intensas batallas en reducidos espacios terrestres, y es una constante dentro de la miniserie, apareciendo en todos los capítulos, junto con las fechas en que se desarrolla la acción. Es un formato casi académico.

En la isla, los marines han pasado la noche y se despiertan con fuego de artillería. Aun continúan sin agua, y aunque saquean a los muertos propios para buscar agua en sus cantimploras, un suceso muy triste y difícil para **Leckie**, que es quien busca los bidones. Pero no encuentran agua, y la que encuentran está envenenada por los japoneses. Esto provoca las críticas de **Leckie** hacia la oficialidad.

Entonces llegan las órdenes. La 1ª División debe cruzar el aeródromo. Cuando se inicia la operación, pronto sufren fuego de

artillería, y más tarde son ametrallados, y algunos marines son baja por los francotiradores escondidos entre los escombros.



**Ilustración 49: La 1ª División cruza el aeródromo a la carrera.**

El cruce del aeródromo se convierte en un infierno. Muchos marines mueren o son heridos. Pero aun en estas situaciones, los heridos son ayudados por los compañeros, que intentan ponerlos a salvo. Esto ocurre con **Sledge**, que ayuda a **Shelton**, consiguiendo salir ilesos. Pero esto no ocurre con **Leckie**, que debe retroceder para buscar una radio para su grupo y a un sanitario para su amigo **Conley**, y al retroceder visualiza un escenario horroroso de heridos, mutilados, y muertos. Entonces sufre un bombardeo y cae herido.

La acción se traslada a **Sledge**, su compañía está descansando en un lugar a cubierto tras la acción tan terrible que han llevado a cabo. En ese momento, uno de los marines se revela como psicológicamente afectado, pues comienza a contar japoneses muertos. No solo causan baja los heridos y los muertos, pues lo

terrible de la situación también hace mella en las mentes de algunos marines.

Entonces **Sledge** comenta que el también podría contar soldados japoneses muertos, aunque no fuera cierto, y explica el miedo que ha sufrido durante el trayecto por el aeródromo. El capitán **Haldane** comienza a hablarle sobre que él también tiene miedo, y que a pesar de lo sucedido, quiere creer que todo ese sufrimiento es compensado porque su causa es justa. Porque su guerra es una causa justa. **Sledge** comienza a comprender lo que es la guerra.

Tras esto, su compañía es enviada a las montañas, y de camino, **Shelton** comienza a hablarle. En la conversación se observa que **Sledge** ya no es un novato, e inician una amistad.

Sin duda, la locura de la guerra queda muy bien reflejada en una escena final. Los momentos para la risa cuando el sargento **Haney** imita el ladrido de un perro, provocando la hilaridad del pelotón de morteros, son rápidamente mezclados con el drama ya que un marine que tiene una pesadilla comienza a gritar y el teniente **Jones** se ve obligado a matarle para que la compañía entera no sea descubierta por el enemigo.

Entonces **Sledge**, mientras mira el cadáver de su compañero comenta que “era él o todos nosotros”, algo con lo que **Shelton** está de acuerdo. El viaje deshumanizador de **Sledge** ha comenzado.

Si un personaje destaca en este episodio es toda la **1ª División** de Infantería de Marina. Y si un tema destaca es la hermandad existente entre los hombres que la forman. Ambos temas, tanto las unidades militares como la unidad fraternal que surge en ellas, ya han sido tratados en el bloque anterior sobre *Hermanos de sangre*, por lo que poco más se puede añadir.

Al final de la escalera.

Si el capítulo anterior muestra como el marine **Sledge** entra en contacto con la guerra y como empieza el proceso 'deshumanizador', este episodio expone ese viaje que sufre hacia el infierno, hacia la deshumanización.

La parte séptima de la miniserie comienza con las imágenes documentales y los personajes veteranos reales comentando la campaña de Peleliu, mientras el narrador explica la situación de los marines en dicha isla.

Tras los créditos de inicio y el mapa que sitúa la acción en Peleliu, aparece **Sledge** contando los días que lleva en la isla. Su miedo es palpable, y la transformación que está padeciendo por la guerra también. Se podría decir que **Sledge** está bajando una escalera hacia el infierno, y cada situación que sufre en la guerra hace que baje un peldaño.

Después de unos días de lucha, los hombres de la unidad de **Sledge** tienen unas horas para descansar en la retaguardia. Allí, un soldado de los equipos de construcción se acerca para comprarles armas japonesas, pero los marines lo único que hacen es reírse de él. Queda clara la incompreensión de todos aquellos que no han sufrido en el frente, no comprenden los sacrificios y lo dura que es la batalla.

Al finalizar estas horas de descanso vuelven al frente, donde se cruzan con otros hombres de la 1ª División, que parecen haber pasado un infierno. Los marines intentan animarles y agradecerles el sacrificio realizado. Es una gran muestra de compañerismo. Con sus hermanos de batalla sí que se hablan y se reconfortan, pero con aquellos que no han pisado el frente no quieren relacionarse. No son

sus hermanos. Es un evidente guiño a la situación que se expone en *Hermanos de sangre*.

Ya en el frente, **Sledge** se queda dormido en una guardia, por lo que un compañero muere tras un ataque japonés. Pero no muere por el soldado nipón, sino por el fuego amigo. Al día siguiente recibe una severa bronca del sargento **Haney**, con lo que queda patente que no se pueden tener descuidos. La presión psicológica que sufren los marines es muy fuerte. Un nuevo peldaño ha sido bajado.

Al día siguiente, durante una lucha, llegan a combatir cara a cara con los soldados, matando **Sledge** a un nipón a escasos centímetros de distancia. La lucha es tan terrible que los hombres gritan improperios contra los japoneses mientras disparan llenos de odio. No se hacen prisioneros.

Tras la refriega, **Sledge** se pregunta por qué no se rinden, a lo que **Burgin** le responde “porque son ‘japos’. Vamos a tener que destriparlos uno a uno. Ratas sarnosas”. La visión que tienen los marines de los soldados nipones es de que no son humanos, sino animales. Es parte del proceso ‘deshumanizador’.

Acto seguido un marine intenta arrancar los dientes de oro de un soldado japonés muerto, pero cuando resulta que está vivo, el marine continúa con su tentativa. **Sledge** le grita para que lo mate antes, mostrando que aún queda algo de humanidad en él.

Más tarde el grupo de morteros de **Sledge** ha de ir al frente como camillero, mientras el resto de la compañía intenta tomar una fortificación. Al internarse nada más que con unas parihuelas en el frente, sin armas para defenderse, **Sledge** sufre lo indecible para superar el miedo y llegar a su destino, pero cuando llega ve que han herido gravemente al teniente **Jones**. Cuando se lo llevan a retaguardia, **Jones** muere, y el sargento **Haney**, el hombre más duro de la compañía, se rompe y comienza a llorar. La muerte de **Jones**



afecta mucho a la compañía, produciendo un nuevo paso en la escalera al infierno. El odio hacia el soldado japonés comienza a llenar el corazón de **Sledge**.

La situación de los marines es terrible. Durante una guardia nocturna, un compañero de **Sledge** le comenta que ya no le importa morir, pero que espera que sea rápido. Entonces se produce un ataque nocturno. Los marines no pueden descansar, ni siquiera ir a hacer sus necesidades con tranquilidad, estando en situación de nervios constante.

Otro momento crucial en el descenso al infierno se produce cuando estando en el frente el capitán **Haldane** recibe un disparo y muere. El comandante de la compañía, querido por todos sus hombres fallece, y esto afecta muchísimo a toda la unidad. Los marines se ponen de pie y lloran al verlo pasar en una camilla. Las ganas de vengarse contra los japoneses aumentan tremendamente.

A continuación los hombres avanzan por las montañas coralinas y se paran a descansar entre restos de hombres quemados y despedazados. **Sledge** se sienta en unos sacos de arena al lado de un japonés muerto, y a su lado hay otro soldado nipón con el cráneo abierto. Entonces **Sledge** se da cuenta de que **Shelton** está tirando piedrecitas dentro del cráneo del soldado muerto. Esto colma la mente de **Sledge**, levantándose y sacando su cuchillo para arrancar los dientes de oro del soldado que tiene a su lado. Pero **Shelton**, que al comienzo de la batalla había hecho lo mismo, le disuade a **Sledge** diciéndole que los japoneses tienen bacterias contagiosas. **Sledge** no arranca los dientes al soldado, algo que puede ser un punto importante para su futuro en la guerra.

Cuando los hombres vuelven a retaguardia para por fin salir de la isla, a través de una serie de primeros planos frontales de los marines mirando directamente a la cámara (algo muy raro tanto en

*The Pacific* como en *Hermanos de sangre*), se puede observar como estos hombres ya no están en esta tierra, sino que viven un infierno, que sus almas han realizado el viaje hacia el inframundo, y **Sledge** es uno de ellos. Se ha ‘deshumanizado’.



Ilustración 50: Los primeros planos mirando a la cámara muestran la ‘deshumanización’ de los marines.

Finalmente, y tras recibir del sargento **Haney** un mechero con el símbolo de la 1ª División (una metáfora de la continuidad de la unidad a pesar de las bajas) **Sledge** llega a Pavuvu, donde unas mujeres asistentes de la división dan zumos a los marines recién llegados. Esto molesta a **Sledge**, y cuando se las queda mirando fijamente, recibe la leve reprimenda del nuevo teniente de la compañía, al que también mira con desdén. La incapacidad para adaptarse a la vida fuera del frente queda manifiesta.

El proceso ‘deshumanizador’ que sufren los marines es debido en buena medida, a su incapacidad para comprender por qué el soldado japonés no se rinde y lucha hasta la muerte, muriendo si es posible

matando. Esta ‘deshumanización’ es una consecuencia directa del *bushido*<sup>262</sup>.

El *bushido* es el código de honor que ha de seguir el guerrero, y que fue implantando en las fuerzas armadas niponas durante los años del militarismo nipón, proveniente de los antiguos guerreros samuráis, o *Bushi*.

Este código explica varias cosas. La primera es la imposibilidad del soldado nipón para rendirse, pues ello hacía que se perdiera todo honor. Se prefiriere morir y dar la vida por el emperador, su divinidad. Esto es algo que los marines americanos no entienden en un principio, y que más tarde toman con desdén. Al conocer que su enemigo no hace otra cosa que luchar hasta el final, y comprender que tienen que acabar con él porque no se rinde, los marines comienzan, con ayuda de la propaganda desde casa, a ‘bestializar’ al enemigo. Ya no eran seres humanos, sino ‘japos’, monos, u otros animales.

Este mecanismo mental se refleja en toda la miniserie, y aunque tiene cierta constancia en el cine de la II Guerra Mundial, lo cierto es que es bastante fluctuante. Sin duda, durante los años de la guerra el cine hollywoodiense remarca esta ‘bestialización’. Ejemplo de ello es *Objetivo: Birmania*, donde una frase del periodista que acompaña a los paracaidistas protagonistas del film, tras ver a unos hombres asesinados es que “los japoneses son unos cerdos, unos salvajes enanos”. Esta tendencia continúa unos años tras la guerra, como en *Arenas sangrientas*, donde se hace referencias a los japoneses como pequeños salvajes de color limón.

---

<sup>262</sup> Para entender mejor la relación entre el bushido y la deshumanización: BRAVO DÍAZ, D. “La deshumanización en la guerra. La visión cinematográfica del ejército japonés de la II Guerra Mundial, desde ‘Batán’ (1943) hasta ‘The Pacific’ (2010)”, en *Revista de la Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)*, n.º 15, 2011.

Pero tras este tiempo se da una época de reconciliación con el mundo nipón, con la producción de películas como *Todos eran valientes*, donde esa ‘bestialización’ mengua o desaparece. Le siguen películas como *Tora! Tora! Tora!* o *La batalla de Midway*, que exponen la visión de ambos bandos dentro de una misma batalla, y que muestra a un soldado japonés lleno de honor.

En los años ochenta se vuelve a observar una crítica hacia las acciones de las fuerzas niponas, como en *Adiós al rey*, donde los japoneses llegan a practicar el canibalismo para sobrevivir. Esta tendencia continúa en los años noventa, con *La delgada línea roja*, donde queda muy claro como los marines son ajenos al sufrimiento de los japoneses vencidos. En la década siguiente se siguen los mismos parámetros con films como *Windtalkers*.

En cambio, el cine japonés muestra la II Guerra Mundial de forma muy distinta. Si bien nunca exponen las brutalidades que cometieron los soldados del emperador, sí que culpan de la guerra a los altos oficiales japoneses, salvando siempre la figura del Almirante Yamamoto.

Esto se puede observar en películas como *El arpa birmana*, la trilogía *La condición humana*, *De Pearl Harbor a Midway*, *Almirante Yamamoto*, *La batalla de Okinawa*, *Zero*, *Yamato*, y *Kamikaze: moriremos por los que amamos*. En todas ellas los soldados son víctimas, o de los acontecimientos o de los oficiales superiores y gobernadores.

Pero a esta visión dura hollywoodiense, o a esta visión edulcorada japonesa, hay que añadir la mirada de las producciones de otros países, aunque sean pocos, destacando a China y Australia.

El cine chino siempre ha tenido una mirada muy crítica hacia los japoneses. Sin duda porque fueron quienes más sufrieron su invasión. Y es una invasión en la que los japoneses ven a los

hombres y mujeres chinos simplemente como infrahumanos. Así, en películas como *800 héroes*, que trata de la invasión de Shanghái por parte de las fuerzas niponas, *Los hombres detrás del sol* que expone las enormes brutalidades que hicieron los científicos japoneses en sus investigaciones sobre armas biológicas y químicas con presos chinos, y *Ciudad de vida y muerte*, donde se muestran las actuaciones de la infantería nipona en la invasión de la capital china, la visión del ejército japonés es devastadora.

Australia también ha ahondado en las miserias que provocaron las fuerzas japonesas, y en sus actuaciones durante la guerra. *Ataque Fuerza Z*, *Kokoda: Batallón 39*, y *Los niños de Huang Shi* son buenos ejemplos de ello.

Si el *bushido* explica en primer lugar esta ‘bestialización’ y ‘deshumanización’, aunque quede bien claro que no las justifica, la segunda cuestión que influye es la situación que se produce con los prisioneros de guerra (*POW*).

La situación con estas personas es penosa, pues se han rendido, han perdido su honor, y no hay nada más patético para los nipones. Llegan a pensar incluso que son personas de segunda clase. Por ello los campos de prisioneros japoneses son un auténtico infierno. Daba igual que fueran mujeres, como en films del tipo *Regresaron tres* o *Camino al paraíso*, o niños, como en *El imperio del sol*, o militares, como en *El puente sobre el río Kwai*, *Feliz Navidad*, *Mr. Lawrence* o *El gran rescate*.

Estas dos grandes consecuencias del *bushido* no han sido reflejadas en la televisión de la misma forma. Mientras los *POW* sí que han sido muy importantes en la pequeña pantalla con series como *A Town Like Alice*, *Tenko*, o *Valor de mujer*, la ‘bestialización’ y ‘deshumanización’ no ha sido llevada a los hogares hasta *The Pacific*.

#### 5.3.4. Las dos caras de la verdad.

El desenlace de la miniserie es presentado en los tres últimos episodios. La muerte de **Basilone** en *Parte ocho*, la vuelta a la humanidad, a encontrar el camino recto en la locura de la guerra de **Sledge** en *Parte nueve*, y el cambio sufrido por **Leckie** y **Sledge** cuando vuelven a casa en *Parte diez* conforman el final de la miniserie. Queda claro que los hombres que vuelven del frente tienen dos caras, una que muestran y otra llena de cicatrices que sufre por dentro y que nunca enseñan.

#### Destino final.

El siguiente objetivo del Estado Mayor, tras la invasión de Filipinas, fue la isla de Iwo Jima, en las Riukiu<sup>263</sup>. La invasión de las Filipinas provocó que la junta de jefes militares nipona trasladara las mejores unidades y comandantes a las defensas exteriores del Imperio. De esta forma el general Kuribayashi Tadamichi fue enviado a Iwo Jima<sup>264</sup>.

La invasión de Iwo Jima tuvo lugar el 19 de febrero de 1945, tras cuatro días de bombardeo que no ocasionó casi ningún daño. El desembarco estuvo a cargo de las divisiones 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> de marines. El

---

<sup>263</sup> Para entender la operación de Iwo Jima: “Su conquista eliminaría una base de cazas y una estación de radar de los japoneses (...) [y] proporcionaría un lugar para aterrizajes de emergencia de los B-29, un aeródromo para cazas de escolta y una base para operaciones de salvamento aire-mar”. MURRAY y MILLETT. *Op. cit*, pág. 562.

<sup>264</sup> El general Tadamichi contaba con 21.000 hombres, así como tanques y gran cantidad de artillería. Pero además transformó la isla en “un inmenso sistema de cuevas, túneles, blocaos y trincheras cubiertas (...) [convirtiendo] una isla de unos 26 kilómetros cuadrados, llena de emanaciones de gases sulfurosos muy calientes, en una Línea Maginot japonesa”. *Ibid*, pág. 563.

16 de marzo terminaba oficialmente la lucha. Entre medias causaron baja 21.000 japoneses y casi 30.000 estadounidenses<sup>265</sup>.

Para lograr hacerse una idea de lo horrible de la campaña en Iwo Jima, Hastings explica que “los reemplazos se adentraron por el difícil terreno de la isla para reforzar las unidades del frente, donde muchos caían heridos incluso antes de saber el nombre de sus compañeros”<sup>266</sup>.

Durante toda la miniserie han ido apareciendo fragmentos o escenas en las que **Basilone**, a pesar de su nuevo *status* de estrella y su nueva vida fácil, no puede olvidar a sus amigos en el frente, y la lucha que llevó a cabo en Guadalcanal. Este capítulo centra su mirada en esos meses en que **Basilone** deja su ocupación como estrella mediática para la venta de bonos de guerra y vuelve al servicio activo.

El capítulo comienza con un **Basilone** que junto a sus hermanos hacen un programa de radio. Más tarde toda la familia se reúne para cenar y queda claro la incompreensión que vive **Basilone**, incluso con su familia, pues no entienden lo que sufrió en Guadalcanal, ni entienden lo que padece ahora al sentirse inservible mientras sus compañeros luchan en la guerra.

Tras reunirse con el general **Alexander Vandergrift** (Stepheen Leeder), que es el comandante de la 1ª División de marines, consigue volver al servicio como sargento instructor en la 5ª División. En este empeño se desenvuelve con dureza y paternalismo. Primero instruye sólo a dos marines, **Charles Tatum** (Ben Esler) y **Steven Evanson** (Dwight Braswell), hasta que llegue el resto de la compañía.

---

<sup>265</sup> *Ibid*, pág. 563-566.

<sup>266</sup> HASTINGS, M. *op. cit*, pág. 706.

Mientras entrena a sus hombres, en el campamento conoce a la sargento de marines **Lena Riggi** (Annie Parisse), de la que se enamora.

A pesar de los primeros rechazos de ella, acaban casándose, no sin antes haber advertido a **Lena** de que ha decidido reengancharse en el Cuerpo. Ella acepta la situación y decide contraer matrimonio. Tras estos meses felices en Los Angeles, **Basilone** desembarca con su unidad de ametralladoras en Iwo Jima. El desembarco es una masacre, y **Basilone** muere ante los ojos de **Evanson** y **Tatum**<sup>267</sup>.



Ilustración 51: John Basilone en la invasión de Iwo Jima.

La campaña de Iwo Jima ha sido llevada en varias ocasiones a la gran pantalla. Ya el film de 1949 *Arenas sangrientas* desarrolla la parte final de su metraje en dicha batalla, y en la que, como curiosidad, aparecen los personajes reales John Bradley, Rene

---

<sup>267</sup> Charles “Chuck” Tatum aparece como veterano al comienzo del episodio. Escribió *Red Blood, Black Sand* sobre sus experiencias en Iwo Jima, y que sirvió como inspiración para la realización de este episodio.



Gagnon, e Ira Hayes, los tres supervivientes de la famosa foto de Joe Rosenthal.

Este último, Ira Hayes, tendrá su propia película biográfica, protagonizada por Tony Curtis, titulada *El sexto héroe* (*The Outsider*. Delbert Mann, 1961). Este film muestra las dificultades que tuvo este marine nativo americano para volver a la vida civil. El tema vuelve a ser llevado a la gran pantalla en *Banderas de nuestros padres*, junto con *Cartas desde Iwo Jima*, ya desarrollados con anterioridad.

En cuanto a la televisión, muy poco se ha acercado a la batalla de Iwo Jima, aunque sí es cierto que alguna producción se ha realizado, como por ejemplo un capítulo de *Sunday Showcase* (NBC, 1959-1960), titulado *The American* (27 Mar. 1960), en el que de nuevo el protagonista es Ira Hayes, interpretado por Lee Marvin, que rememora la lucha de Iwo Jima cuando está rodando la escena de *Arenas sangrientas*.

### Despertares.

Tras Iwo Jima, y como fase final de la contienda, el objetivo marcado por las fuerzas militares estadounidenses fue la isla de Okinawa. La defensa de esta isla se encomendó al general Ushijima Mitsuru, que dispuso de una fuerza de 100.000 hombres apoyados por una población civil de 450.000 personas<sup>268</sup>. Esta carnicería solo

---

<sup>268</sup> La batalla de Okinawa “que duró del 1 de abril al 22 de junio de 1945, con dos semanas más de lucha ‘no oficial’, resultó horripilante para la 5ª flota además del 10º ejército. Solo en la 5ª flota murieron casi 5.000 hombres y 7.000 resultaron heridos, más bajas de las que había sufrido la marina estadounidense durante toda la guerra del Pacífico en los dos años anteriores. Las cifras correspondientes al 10º ejército fueron aun más horribles. Para matar a más de 110.000 soldados japoneses y auxiliares en Okinawa [además de 150.000 civiles], el 10º ejército perdió 78.613 hombres entre muertos y desaparecidos y el número de heridos fue de casi 32.000, mientras que 26.000 cayeron por culpa de accidentes y enfermedades”. MURRAY y MILLETT. *op. cit.*, pág. 566.

sirvió para que se aceleraran los planes de lo que finalmente doblegaría a Japón, las bombas nucleares.

El capítulo comienza con imágenes documentales y un narrador explicando lo horrible de la campaña de Okinawa, apoyado por algunas frases de los veteranos que lucharon en esa campaña. La lluvia y el barro, las moscas, y el sufrimiento de los civiles hizo de esta campaña un auténtico infierno.

Tras situar al espectador con el mapa de rigor, la ficción comienza con los marines del grupo de **Sledge** cruzándose con la población civil de Okinawa sin que haya ningún problema, dejando claro que el enemigo de los EEUU es el ejército nipón. Entonces se encuentran con unos prisioneros japoneses de los que se ríen, insultan, tiran colillas y escupen. Al final hay un conato de pelea.

Los marines novatos son objeto de mofas por parte de los veteranos, y el nuevo oficial al mando de **Sledge** no congenia con este. Las luchas son constantes entre la lluvia y el barro, por lo que se producen situaciones terribles, como cuando una unidad de japoneses ataca usando a civiles como bombas y escudos humanos, o cuando la artillería propia erra el tiro y dispara contra sus propias líneas.

Cuando el marine novato **Hamm** (Noel Fisher) pregunta por qué los japoneses no se rinden, **Sledge** le contesta que espera que no lo hagan y que puedan “trincarles” a todos. Sin duda **Sledge** continúa en ese infierno en el que se metió en Peleliu. Esto queda de nuevo reflejado cuando discute con el teniente nuevamente, gritándole que han ido allí a matar ‘japos’, y da igual con que arma lo hagan.

En la última batalla la situación es horrible. Mientras escalan por un camino embarrado, varios soldados japoneses son matados por **Sledge**. Y otros marines matan y expolían los cuerpos de varios

soldados nipones, como hienas que devoran la carroña. Todo ello a la vez que un marine con lanzallamas les va abriendo paso. Es una clara metáfora del sendero del infierno por el que caminan sus almas.

Cuando por fin llegan a la cima, **Shelton** y **Sledge** se sitúan observando el camino que han recorrido, lleno de soldados japoneses muertos y marines saqueadores. Allí escuchan el llanto de un bebé, que es emitido desde una casa cercana. Un lugar que previamente ha sido bombardeado bajo la dirección de **Sledge**.



**Ilustración 52: Sledge abraza a la mujer japonesa moribunda.**

Cuando entran en la casa, ambos se quedan mirando los cuerpos de varias mujeres muertas, mientras un bebé llora en el suelo. Los dos miran paralizados al niño, y es el teniente el que coge al crio en brazos, preguntándoles qué les pasa. La insensibilidad es tal que ni han pensado en coger al niño. Cuando van a salir de la casa **Sledge** ve a una mujer japonesa que está muy mal herida, y se acerca a ella. La mujer le coge la boca de su arma y se la pone en la frente.

Quiere que le ayude a morir. Pero **Sledge** no puede, y tras apartar su arma al lado se arrodilla y abraza a la mujer hasta que esta fallece, dándole calor y cariño. Es la forma que tiene **Sledge** de salir del infierno. Es su despertar.

La transformación de **Sledge** queda patente cuando un soldado japonés aparece rindiéndose. Este soldado es apenas un niño, y **Sledge** no le dispara, pero recibe el tiro de un marine novato que lo celebra con risas. **Sledge** se enfrenta al marine novato, con preguntas como si se siente orgulloso por matar a un niño, a lo que este le responde que le da igual, porque han ido allí a matar 'japos'.

Finalmente, la batalla termina, y cuando **Sledge**, **Shelton**, y **Burgin** están descansando al sol, reciben la noticia del lanzamiento de la bomba nuclear.

La batalla de Okinawa también ha sido llevada con anterioridad a la gran pantalla. Una de las primeras películas fue *Okinawa* (Leigh Jason, 1952), que centra su mirada en la batalla naval previa a la batalla terrestre. Años más tarde aparece en una parte del film *Zafarrancho de combate* la misma invasión marítima. Pero es un tiempo más tarde cuando el cine japonés reconstruya la campaña en un film de extensa duración titulado *La batalla de Okinawa*. Una reconstrucción con especial interés en el sufrimiento de la población civil.

Mientras, la televisión no había puesto sus ojos en esta campaña hasta la miniserie *The Pacific*. Y lo hace como nunca hasta la fecha. Ya que aporta la visión americana terrestre de la batalla.

Otro tema interesante de este episodio es el de la bomba nuclear. Pero no los intentos de los alemanes por hacerse con la bomba atómica, sino aquello relacionado con la Proyecto Manhattan y las explosiones de Hiroshima y Nagasaki.

Así, en la gran pantalla existen pocos films, como *¿Principio o fin?* (*The Beginning or the End*. Norman Taurog, 1947), que explica las investigaciones y el despliegue de la primera bomba atómica. También se estrena *Hiroshima, mon amour*, que se adentra en las consecuencias de la era atómica. Siguiendo la línea argumental sobre los constructores de la bomba aparece *Creadores de sombras* (*Fat Man and Little Boy*. Roland Joffé, 1989).

Mientras, la televisión sí que se ha interesado mucho más por este tema. Varias miniseries o telefilmes se han centrado en la realización de la bomba o en la figura de su constructor, el físico Robert Oppenheimer.

*In der Sache J. Robert Oppenheimer* (Gerhard Klingenberg, 1964) es una miniserie de Alemania Occidental que se centra en dos momentos históricos. El primero es la elaboración de la bomba nuclear en la II Guerra Mundial, y el segundo es la caza de brujas en que se vio envuelto Oppenheimer tras su negativa a participar en la bomba H, por lo que es acusado de comunista. Tras esta, se realizaron producciones finlandesas y yugoslavas sobre el mismo tema en los sesenta y setenta.

Los años ochenta ven varios productos sobre la bomba atómica. En 1980 aparece el telefilm *Enola Gay*, que se basa en los hombres que llevaron la bomba atómica en el famoso bombardero. Ese mismo año se estrenó *Oppenheimer*, una miniserie que explora la vida del famoso físico. Un año más tarde es emitida el *re-make* de *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (Dieter Giesing, 1981).

Tiempo después se estrena *Hora cero: carrera hacia el Holocausto* (*Race of the Bomb*. Motion International, 1987), una coproducción internacional que fundamenta su argumento en la construcción de la bomba atómica.

Para terminar con esta década se estrena el telefilm *Day One* (Joseph Sargent, 1989), que explora las difíciles decisiones que tuvieron que tomar los miembros del Proyecto Manhattan sobre dónde y cuándo arrojar la bomba. Y finalmente *Hiroshima, más allá de las cenizas* (*Hiroshima. Out of the Ashes*. Peter Werner, 1990), que se sumerge en las consecuencias del lanzamiento de la bomba.

En los noventa la producción televisiva es menor. Destacan la miniserie de 1995 *Truman*, que muestra la vida del presidente de EEUU que decidió lanzar la bomba atómica. Ese mismo año se estrena *Hiroshima* (Koreyoshi Kurahara, Roger Spottiswoode, 1995), que se centra en las deliberaciones del presidente Truman para tirar la bomba. Curiosamente, pocas son las producciones televisivas centradas en este tema en el siglo XXI, a excepción de la reciente MANH(A)TAN.

Pero *The Pacific* no se acerca a este tema en profundidad. Es simplemente una metáfora que muestra el cambio de época que se está viviendo en el mundo. La II Guerra Mundial finaliza y una nueva era se abre camino.

### *Sweet Home Alabama.*

Este último episodio curiosamente no comienza con las imágenes documentales de costumbre, sino con los veteranos entrevistados, y como novedad, la mujer e hija de uno de ellos. En estas escenas los antiguos marines hablan de que el día que acabó la guerra fue el ‘día más feliz’, y que el hombre que comenzó la guerra no era el mismo que salía de ella. También explican que era difícil hacerse a la idea de que habían vuelto a casa. La mujer de Sledge describe como su marido intentó superar sus traumas de la guerra, pero que

durante muchos años se despertaba por las noches gritando, y aunque lo intentó, esos traumas le duraron toda la vida.

La ficción comienza el día 15 de agosto de 1945, con la noticia del fin de la guerra para un **Leckie** que sigue hospitalizado. La noticia, curiosamente, es que la guerra ha terminado, no de que hayan ganado la guerra. Un claro simbolismo de que ninguna persona que ha luchado en la guerra ha vencido en la contienda, todos son perdedores debido al sufrimiento padecido. Al otro lado del Pacífico, en Okinawa, **Sledge** y sus compañeros celebran la victoria, pero intentan responder a la frase ¿y qué hacemos ahora? Sin duda es la pregunta que todos los soldados se hacen.

**Leckie** vuelve a su casa, y el taxista, un veterano del frente occidental no acepta que le pague, pues él ha tenido la gloria de haber liberado Londres y París, mientras que los marines solo tiene podredumbre y malaria. El sacrificio que han hecho los marines no es reconocido de igual manera que los que lucharon en Europa. Cuando entra en su casa, **Leckie** descubre que su habitación ha sido convertida en un trastero. Aunque los hombres que vuelven del frente han sufrido una fuerte transformación, sus hogares y familias no han cambiado nada.

**Sledge** consigue volver en 1946 con **Burgin** y **Shelton**, tras estar destinados en China como cuerpo de seguridad. Mientras el tren recorre los EEUU, sus compañeros se van bajando, y sus despedidas son sobrias, parcas, y solemnes. Por otro lado, **Lena Basilone** viaja a la casa de los padres de **John**, donde muestra el amor que tenía a su marido muerto y les devuelve la medalla de honor.

Todos los veteranos han cambiado. **Leckie** y **Phillips** son hombres más decididos, capaces de apartar sus miedos y declararse a las mujeres que aman. Pero **Sledge** no consigue acostumbrarse a la vida

civil. Este último tiene una conversación con su hermano **Edward** (Joshua Close), veterano del frente europeo. Las pesadillas son comunes entre los veteranos, pero **Eugene** le dice que nunca más volverá a vestir el uniforme.

Durante un baile en su ciudad natal, **Sledge** y **Phillips** sostienen una conversación trascendental sobre el qué hacen allí y por qué los otros murieron. Su amigo **Phillips** le explica que cuando siga adelante con su vida logrará evadirse de los recuerdos, al menos un tiempo. Las cicatrices de la guerra son profundas y durarán toda la vida.

Es tal la profundidad de esas señales que **Sledge** es incapaz de ir a cazar palomas con su padre, desmoronándose durante el camino. A esto hay que sumar que su madre no le entiende, no comprende todo lo que ha sufrido. Así, la ficción termina con un **Sledge** que parece haber encontrado su vocación en la naturaleza.

Finalmente, aparecen fotos antiguas de los personajes reales y créditos con lo que hicieron en sus vidas. En ellos se puede observar como Robert Leckie continuó siendo amigo íntimo de todos sus compañeros de unidad. Lo mismo ocurrió con los compañeros de Eugene Sledge, excepto Merrill Shelton, que estuvo 35 años sin contactar con ninguno hasta que leyó *Diario de un marine*. También aparece Lena Basilone, que nunca volvió a casarse.

Las últimas imágenes pertenecen a los hombres que han sido entrevistados durante la miniserie, como Chuck Tatum, R.V. Burgin, y Sidney Phillips. Este puente entre el pasado y el presente consigue una gran sensación de realidad histórica.





**Ilustración 53: Sledge se desmorona al ir de caza con su padre.**

Las dificultades que tuvieron los hombres que lucharon en la II Guerra Mundial para volver a la vida civil fueron muy importantes. Y se ve reflejado en títulos cinematográficos como *El orgullo de los marines* (*Pride of the Marines*. Delmer Daves, 1945), *Los mejores años de nuestra vida*, *Banderas de nuestros padres* o *Un largo viaje* (*The Railway Man*. Jonathan Teplitzky, 2013). Mientras que en la televisión no ha aparecido mucho este tema, salvo en *The Pacific* para el punto de vista de los militares, y la curiosa *El décimo hombre*, que desarrolla el mismo tema de la superación de la guerra, pero esta vez con un civil como protagonista. Aunque también desde el lado japonés aparecen estas consecuencias, como el *remake* para televisión *La tumba de las luciérnagas* de 2008, basada en la película de animación de los años ochenta.

Todas estas realizaciones muestran los enormes problemas que tuvieron para volver a la vida civil y superar los traumas de la guerra la mayoría de los hombres que lucharon en la guerra.

Así pues, *The Pacific* es una impresionante miniserie que retrata lo más fielmente posible las dificultades, sacrificios, y remordimientos

de los hombres que lucharon en la II Guerra Mundial, así como las relaciones que tuvieron con los civiles de la misma época.

#### 5.4. DIVERGENTE. HERMANOS DE SANGRE VERSUS THE PACIFIC.

Aunque como se ha visto *Hermanos de sangre* y *The Pacific* son dos miniserias hermanadas, con múltiples características comunes, no es menos cierto que también divergen en muchas cuestiones. Sobre todo a la hora de enfocar o tratar distintos temas de la II Guerra Mundial.

##### El núcleo.

Una de esas diferencias es la visión de la guerra. En *Hermanos de sangre* este enfoque es más épico, ya que se basa en las grandes batallas, las tácticas de combate, la tecnología usada en las mismas, y las acciones que transcurren durante la lucha. En cambio, *The Pacific* muestra una guerra más sucia, sin grandes frentes, que transcurre en un agujero lleno de barro y agua, sin ninguna gloria.

La primera centra su mirada en la hermandad que se crea entre los hombres que luchan juntos, por lo que todas las escenas y la narrativa están enfocados hacia el sufrimiento colectivo, o como el sufrimiento interno se refleja en el colectivo. Pero *The Pacific* es todo lo contrario. La intención de conocer la interioridad de los marines durante la batalla, las heridas internas que padecieron, y cómo cicatrizaron, si es que llegaron a hacerlo, provocan que la narrativa y la escenografía busque la soledad del marine de forma continuada.

Por ello, y aunque el sentimiento de amistad sí es mostrado en *The Pacific*, no se muestra el sentimiento de amor o fidelidad ni a la unidad, ni a la compañía, ni a la división, ni si quiera al Cuerpo de Marines, excepto en algunas pocas ocasiones, y esto es algo extremadamente raro, pues es bien sabido en la cultura popular estadounidense el aprecio que los marines tienen por su unidad<sup>269</sup>.

Otra cuestión que claramente diferencia a ambas miniserias tiene que ver con el contexto en el que se estrenan. *Hermanos de sangre* comienza a emitirse justo cuando se realizan los ataques terroristas del 11-S, y en el ‘renovado interés’ por la II Guerra Mundial, tomándose como un modelo de la lucha que los hombres y mujeres de EEUU (e incluso del mundo occidental se podría decir) han de realizar para salvaguardar su libertad en la nueva guerra contra el terrorismo. En cambio, *The Pacific* se realiza y estrena cuando el cansancio por la guerra de la sociedad estadounidense y occidental es más que notable, y esto queda reflejado en la miniserie.

La estructura narrativa también varía. *Hermanos de sangre* utiliza varias herramientas a la hora de plasmar los capítulos, como la narración en primera persona con voz en *off* o la utilización de *flashbacks*. Pero *The Pacific* apenas utiliza dichos instrumentos.

También existen diferencias a la hora de relacionar la miniserie con la Historia. *Hermanos de sangre* utiliza a los veteranos reales al inicio de los episodios, con lo que se consigue una carga moral, humana, e histórica en cada capítulo. Se busca que el espectador piense que lo que está viendo es una ventana al pasado. Además, al final de cada episodio aparece un texto en el que o bien se utilizan datos históricos o se citan textos de la II Guerra Mundial. Esto es

---

<sup>269</sup> De hecho, el lema de la Infantería de Marina de los EEUU es *Semper fidelis*, siempre fieles, aunque se utiliza más la abreviación *Semper fi*.

una corroboración histórica para el espectador, de tal forma que piensa que lo que ha visionado es cierto.

*The Pacific* en sus inicios no sólo utiliza a los veteranos como introducción, sino que van acompañados de imágenes documentales y de un narrador que explica dichas imágenes, con el apoyo de mapas con fechas y nombres topográficos. Esto provoca un efecto de formato documental. Ya no es una ventana al pasado, sino una recreación del pasado como documento en sí mismo. Y aunque consigue el mismo efecto, es decir, que el espectador piense que lo que ve es real, su carácter es más académico, más oficial. Se ‘audiovisualiza’ la reconstrucción del pasado. Es posiblemente el *culmen* de la disposición por reconstruir la II Guerra Mundial del equipo liderado por Spielberg y Hanks. *Hermanos de sangre* es un homenaje, *The Pacific* un libro de Historia filmada<sup>270</sup>.

### Una guerra, dos frentes.

No hay duda de que la guerra en el Pacífico fue mucho menos honorable que las batallas libradas en la vieja Europa. Lugares que nunca habían llegado a los oídos de los estadounidenses como Guadalcanal, Peleliu, o Iwo Jima no podían competir con la gloria de liberar París, Roma, Bruselas, o el mismo Berlín.

Además estos lugares desconocidos no ofrecían nada con lo que pudieran trabajar los publicistas de las fuerzas armadas, a excepción de animales salvajes, enfermedades, junglas impenetrables, y climas horribles. Por suerte se consiguió hacer una foto inmortal en la cima del Suribachi, en Iwo Jima, que recorrería el país entero, convertiría a sus protagonistas en héroes, y se

---

<sup>270</sup> *The Pacific* incluso tiene una serie de anexos en internet que le dan un carácter más académico, y que son analizados en el capítulo siguiente.

convertiría en el símbolo de una nación materializado en bronce en el condado de Arlington.

Pero esa foto, que resume la heroicidad de los marines en la campaña del Pacífico, no muestra los padecimientos a los que estos fueron sometidos por la guerra, y es algo que era desconocido hasta la producción de la miniserie por gran parte de la sociedad estadounidense.

En cambio, sí es de sobra conocido el esfuerzo realizado por los soldados en el frente occidental. Gracias al cine, a la televisión, a la literatura, y recientemente a los videojuegos este campo de batalla es archiconocido. Lugares como Normandía o las Ardenas están integrados dentro de la memoria colectiva de la sociedad occidental. Pero también es recordado por los grandes personajes que allí lucharon, que han pasado a ser iconos en la sociedad actual, como Patton, Eisenhower, Montgomery, Churchill, o de Gaulle.

Pero además sus antagónicos no son menos conocidos. Aparte de Hitler y sus secuaces (que encarnan el mal en nuestra época), figuras castrenses como Model, Guderian, Manstein, Rundstedt, y sobre todo Rommel, son nombres populares para el público general. Y el choque entre ambas fuerzas se rememora como una lucha entre iguales, con una misma cultura y una ética caballeresca (aunque realmente no fuera así, como quedó bien patente en las Ardenas).

En cambio, el frente del Pacífico carece de tanta estrella mediática. Las únicas figuras que destacan son las del cuestionado general MacArthur y la del semidesconocido general Tojo, y las batallas entre ambos contendientes no estaban en sintonía para nada con la caballería. Culturas diferentes con conceptos sobre la guerra y el honor distintos provocaron una lucha sin cuartel y un auténtico infierno para el soldado.

Lo cierto es que la fama de este frente se la llevó la marina en los primeros años de la contienda. Personajes como Nimitz, Halsey y Yamamoto, que se enfrentaron en lugares casi legendarios como Pearl Harbor y Midway han hecho demasiada sombra a las conquistas anfibias de la 1ª División de Marines.

Otro tanto ocurre con la población civil. A medida que las fuerzas militares iban liberando los países europeos, cientos y miles de personas bendecían y agradecían el esfuerzo a sus libertadores. Los agasajaban con regalos, y les hicieron homenajes y esculturas a posteriori. Mientras, en junglas oscuras los marines luchaban contra su enemigo por trozos de tierra importantes en un mapa (y en ocasiones como Peleliu ni eso) pero carentes de significado relevante a los ojos estadounidenses de quienes luchaban allí. Y sus pobladores eran tribus subdesarrolladas que no entendían el conflicto en el que estaban envueltos en la gran mayoría de ocasiones. Los marines y el ejército desplegados en el Pacífico no liberaban a nadie, simplemente luchaban por arena inservible.

Por otro lado, es necesario reconocer que el empuje de las fuerzas americanas contra Japón no descendió por dos razones importantes. La primera es que los marines, aunque estuvieran viviendo en las más profundas tinieblas, eran una fuerza de élite dentro de las tropas estadounidenses, con una larga tradición y una excelente preparación, y todos eran voluntarios (al menos durante gran parte de la guerra). A esto se ha de sumar la sed de venganza y justicia por el ataque sorpresa y a traición del 7 de diciembre de 1941. Eran hombres duros y con una causa justa.

Como idea general, lo cierto es que el frente del Pacífico es mucho menos conocido para el gran público que el occidental. Es muy posible que por eso, retomando la idea anteriormente lanzada,

*Hermanos de sangre* sea una miniserie homenaje a una generación, pues es el terreno ideal para hacer brillar las virtudes de los hombres que combatieron en la II Guerra Mundial. En cambio, *The Pacific* se intenta construir como un libro de Historia posiblemente por ese desconocimiento de la sociedad. Los productores pudieron trabajar en un terreno casi virgen (en todos los medios de comunicación) para sacar a la luz hechos ignorados o semidesconocidos del pasado. Porque el frente del Pacífico necesitaba una explicación más amplia de la que existía hasta el momento.

#### Capa y espada.

Otras de las diferencias existentes entre ambas miniseries es el trato que se da a algunos temas y personajes. Si una de las figuras principales de *Hermanos de sangre* son los oficiales, en *The Pacific* son los infantes.

Mientras que en la primera los oficiales son casi todos buenos, que lideran la lucha, organizan a los hombres, y los mantienen unidos, siendo un claro ejemplo el personaje de **Richard Winters**, en la segunda la mayoría de ellos son bastante negativos, a excepción de **Andrew Haldane**, **Edward Jones**, y **Lewis Puller**.

No cabe duda de que prácticamente **Winters** y **Haldane** son el mismo personaje. Hombres que comandan sus compañías, que saben escoger la opción correcta para llevar a cabo su misión pero a la vez salvaguardar a sus hombres, con un fuerte punto paternalista.

Pero la figura del mal oficial aparece mucho más en *The Pacific*. El primer teniente de **Leckie**, así como el segundo, son oficiales que no comprenden a sus hombres, e incluso el segundo sólo mira por su

propio bien. Otro tanto ocurre con el segundo teniente de **Sledge**, que simplemente sigue sus órdenes sin preocuparse por los marines. Con los suboficiales ocurre otro tanto. En *Hermanos de sangre* los suboficiales son excepcionales. Ayudan a sus hombres, los protegen y los guían. Son la argamasa que une a los hombres de la compañía. En cambio, en *The Pacific* los sargentos no son tan protagonistas, pero sí son muy importantes. Tanto **John Basilone**, como **Elmo Hanney**, son dos marines que mantienen unidos a sus hombres, y son auténticos héroes.

La diferencia más importante es que mientras los protagonistas de *Hermanos de sangre* sobreviven a la guerra, los de *The Pacific* fallecen, como **Haldane**, **Jones**, o **Basilone**, mientras **Haney** se rompe mentalmente.

En cuanto a los soldados paracaidistas y los infantes de marina, las diferencias existentes son enormes. *Hermanos de sangre* presenta a una tropa de voluntarios que a excepción de **David Webster** y **Edward Heffron** no se llegan a conocer con demasiada profundidad, mientras que a **Robert Leckie** y **Eugene Sledge** se les llega a conocer tan íntimamente que se puede observar las interioridades de cada uno. Pero la visión es muy distinta. Los primeros están llenos de honor, y los marines llenos de heridas, problemas psicológicos, y muerte.

Sobre los temas, caben destacar varios. El primero a analizar es la representación del enemigo. Los alemanes son mostrados como personas normales, que simplemente están en otro bando. Cuando se hace referencia a la muerte de soldados alemanes, siempre se explica que cada uno hacía lo que tenía que hacer, que seguían su deber. No se mata por venganza, o por falta de humanidad, sino porque es una obligación inherente a servir en la guerra. Solamente



**William Guarnere** y **Joseph Liebgott** luchan de manera vengativa, uno por haber perdido a su hermano en Montecassino, y el otro por ser judío. Son venganzas explicadas.

Pero el enemigo japonés es completamente distinto. Es un enemigo temible y terrible. Capaz de vivir con escasos víveres en la jungla con el peor de los climas. Un enemigo que no se rinde nunca, capaz de morir matando, y que si te hace prisionero es capaz de realizar las mayores barbaridades. Además la propaganda americana aumenta esta visión, creándose un enemigo infrahumano, un animal que hay que extinguir.

Otro tema destacable es el de los botines de guerra. En el frente occidental, los paracaidistas buscan objetos como relojes, banderas nazis, armas (en especial la pistola Luger P08), licores, y según avanzan por Alemania objetos de plata y todo aquello que tuviera valor o grabada la esvástica. En el frente del Pacífico lo cierto es que los marines también buscaban armas (en especial las catanas), banderas, y objetos de valor. Pero la enorme diferencia viene por las piezas dentales de oro. Algunos marines eran capaces de arrancar los dientes de oro a los soldados nipones muertos. Y a veces, sin estar muertos.

En cuanto al sentido del humor, es muy destacable las distintas maneras de ver la guerra a través de los momentos cómicos. *Hermanos de sangre* presenta un humor basado en la ironía. Frases como “por eso vine a Europa, ojalá me hubieran dicho que había guerra” o “por eso vine a Francia, para complacer al general Taylor” son una muestra de este humor sutil e irónico. Pero los momentos de hilaridad en *The Pacific* tienen más que ver con las situaciones surrealistas, en consonancia con el momento psicológico a que viven los soldados. Esto ocurre cuando, por ejemplo, un marine entra en

una cueva a hacer sus necesidades con cierta prisa y sale corriendo de ella con los pantalones por los tobillos mientras un soldado japonés intenta matarle. Cuando sus compañeros acaban con el nipón, todos los marines ríen y hacen bromas sobre la situación. Otro tanto sucede cuando el sargento **Haney** da unas órdenes a **Sledge**, y sin previo aviso, se despide con un ladrido, provocando la sorpresa y la risa de todos.

Otro tema muy interesante es lo que ocurre fuera del frente. El primer aspecto importante son las familias de los soldados. En *Hermanos de sangre* las familias no aparecen, y sólo se mencionan las esposas o parejas de algunos paracaidistas y muy por encima. *The Pacific* es todo lo contrario. Las familias son una parte importante para la miniserie. Tanto la insulsa y dura familia de **Leckie** como la comprensiva y cariñosa familia de **Sledge**, y la típica gran familia italiana de **Basilone**. Estirpes distintas pero que soportaron de la misma forma el sacrificio que sus familiares hicieron en la guerra.

Fuera del frente también se muestran los permisos. En *Hermanos de sangre* son momentos de diversión, donde se alegran de estar vivos. Siempre están juntos, bebiendo animadamente y divirtiéndose. En cambio, en *The Pacific* el permiso de los marines en Melbourne se reproduce de forma detallada. Los primeros días de alcohol, amor, y diversión salvaje fueron dando paso a unas relaciones más profundas entre la población australiana y los componentes de la 1ª División de Marines.

Finalmente, el retorno al hogar también es una parte importante de *The Pacific*. En *Hermanos de sangre* la vuelta al hogar no se

muestra, y sólo es narrada brevemente al término de la miniserie. En cambio, *The Pacific* realiza un episodio entero abordando la incapacidad de los marines para volver a la rutina civil tras el infierno que han vivido. Además, retornan sin el honor con el que vuelven los soldados que lucharon liberando Europa, como bien explica un taxista veterano a **Leckie** en ese último episodio.

En esa vuelta al hogar, da igual que sea tras la guerra como les ocurre a **Leckie** o a **Sledge**, o durante la propia guerra, como le ocurre a **Basilone**, los recuerdos de los momentos difíciles vividos hacen que les cueste retornar a la normalidad. Pero también esta experiencia bélica tiene su lado positivo, ya que **Leckie**, **Basilone** y **Phillips** descubren que son personas más seguras de sí mismas, y consiguen ser correspondidos en el amor.

Así pues no son pocas las diferencias existentes entre ambas miniseries, no por el tema u objetivo principal, sino por cómo muchos temas son representados.

#### 5.5. *CON SUS MISMAS ARMAS.*

Al analizar la imagen de *The Pacific*, es necesario comprender qué herramientas son utilizadas por la miniserie para representar el pasado.

Aunque el fotograma en *The Pacific* es el mismo que para *Hermanos de sangre* (1.78:1), la dirección fotográfica es distinta. Del formato esférico para la película fuente, se pasa a un formato de súper 35 (3-perf) con el que la calidad de la imagen aumenta. Aun así, el formato de emisión fue el mismo para ambas, en *HDTV*.

En cuanto a las funciones de la imagen, se puede decir que claramente siguen los patrones realizados en *Hermanos de sangre*, pero en menor medida en algunos casos, pues las funciones epistémicas y simbólicas no tienen tanto peso en *The Pacific*. Esto es debido a que el objetivo de la miniserie es comprender las interioridades de los marines, con lo que las imágenes no tienen tantos significados que exterioricen otras ideas.

En relación a los planos utilizados, esta vez sí que manifiestamente *The Pacific* deriva de *Hermanos de sangre*, pues se utilizan los mismos primeros planos para conseguir una sensación de realidad, y la cámara al hombro para crear el efecto de documental. Pero a diferencia de la primera miniserie, *The Pacific* realiza, aunque sea sólo en un capítulo (*Parte Siete*), una serie de planos únicos.

Cuando **Sledge** mata a bocajarro a un soldado nipón que sale de un búnker, la cámara se sitúa frente al marine, en un primer plano, pero con los ojos mirando directamente a la cámara, para, con un cambio de imagen, situarse frente al japonés, en un plano medio frontal. El espectador, gracias a esta escena, puede observar directamente la mirada de **Sledge**. Se produce una comunicación directa entre el espectador y el protagonista, en la que se puede observar el odio y la rabia, pero también el miedo que tiene el marine al matar al soldado japonés.

Esta comunicación también ocurre cuando los marines son sacados por fin de Peleliu en el mismo episodio. Los marines caminan en fila, y la cámara se sitúa frente a **Burgin**, a **Shelton**, frente a **Sledge**, a través de un primer plano en el que de nuevo vuelven a mirar directamente a la cámara. Sus rostros impassibles, pero con un fondo de dureza, de inhumanidad, miran directamente a los ojos del espectador.

Sobre la iluminación, en lo que respecta a la fotografía se puso a los mandos de nuevo a Remi Adefarasin, esta vez acompañado de Stephen F. Windon, que es un especialista de las películas de acción. Y se siguieron los pasos de *Hermanos de sangre* y *Salvar al soldado Ryan*. El significado psicológico de la luz vuelve a ser el mismo. Durante las batallas, la oscuridad se cierne en la miniserie. Tanto en el primer episodio como en el segundo las batallas son nocturnas. Pero cuando terminan, y cuando llegan a Melbourne, la luz vuelve a aparecer, y de forma cálida. Y luego vuelve la oscuridad en cabo Gloucester, pero esta vez por la lluvia. El bien es la luz, el mal la oscuridad. Pero a mitad de miniserie cambia.

En una escena nocturna **Sledge** y **Leckie** mantienen una conversación metafísica, que es la forma de hacer el trasvase del protagonismo de la miniserie, que hasta ese momento llevaba **Leckie**, y que a partir de entonces llevará **Sledge**. Esta escena se hace de noche porque **Leckie** está introducido en la locura y el infierno que es la guerra, y es él quien le cede su puesto a **Sledge** en la miniserie.

Así, **Sledge** comienza su lucha de día, con mucha luz en Peleliu. Y según se desarrolla ese primer día la luz es la dominante. Pero al día siguiente, al cruzar el aeródromo, las descargas de artillería crean una neblina marrón de polvo que hace que la oscuridad vuelva a reinar. Tras la lucha en Peleliu, que se realiza durante el día y a la luz, aunque muchos momentos dramáticos ocurren por la noche, en Okinawa vuelve a mostrarse la batalla en las tinieblas nocturnas. Pero al terminar la batalla los hombres toman el sol.

Todo ello deja claro como el viaje de **Sledge** al infierno se realiza de día, pero cada vez se va volviendo más oscuro, hasta que se realiza en plena noche. Y **Sledge** vuelve a la humanidad en una cabaña, entre tinieblas, para salir a la luz del sol.

En cuanto al sonido, cabe destacar el cambio en la figura de Hans Zimmer, uno de los mejores compositores de bandas sonoras de la actualidad. Acompañado de Blake Neely y Geoff Zanelly, la música de *The Pacific* vuelve a ser de cuerda y viento, destacando los instrumentos graves de viento, que dan profundidad a la composición, y con algunos efectos como una corneta que le da cierto carácter militar. Pero también tiene platillos y campanas que le dan un tono épico.

La música es usada solo en los momentos en que se quiere mostrar los sentimientos de los marines, por lo que en las escenas de acción no aparece, para aumentar la sensación de realismo.

Bejamin L. Cook es el director de los efectos sonoros. Continúa con la utilización de los mismos para hacer que el espectador sienta que está dentro de la batalla, como ocurre en *Hermanos de sangre*.

Y finalmente, el montaje fue llevado a cabo por Alan Cody, Marta Evry, y Edward A. Warschilka. Con una edición más lineal, sin *flashbacks* ni otras herramientas, realizan una perfecta labor de montaje con el uso casi exclusivo de elipsis, dejando de lado los momentos menos interesantes, y consiguiendo una sensación de continuidad más que aceptable.

Así pues, la miniserie *The Pacific* cumple con sus metas. En una entrevista que aparece en el *Cómo se hizo The Pacific*, Tom Hanks deja claros cuáles eran los objetivos de la miniserie. “¿Qué supuso para los que participaron? ¿Cómo puedes sobrevivir? ¿Cómo hacerlo y esperar continuar con sus vidas?”.

Sin duda, la miniserie responde a esas preguntas. El infierno que sufrieron los hombres que lucharon en la guerra. El sobrevivir

gracias al entrenamiento, la tenacidad, la suerte, y el tener que transformarse en unos seres ‘deshumanizados’. Y las dificultades que padecieron los marines para volver a la vida civil. Pero el precio a pagar fue una vida llena de remordimientos. Un alma llena de cicatrices que nunca terminan de curarse.

Todo ello es desarrollado en *The Pacific* de forma muy clara, gracias sin duda al gran equipo que estuvo detrás para su producción. La II Guerra Mundial nunca había sido mostrada de forma tan evidente, o como dice Steven Spielberg, la miniserie “es brutal, honesta y muy directa, como lo fue para ellos”<sup>271</sup>.

---

<sup>271</sup> *Cómo se hizo...op. cit.*







## **6. MÁS ALLÁ DE LA PEQUEÑA PANTALLA**



*La calidad de un producto o servicio no es lo que pusiste en él. Es lo que el cliente obtiene de ellos.*

Peter Drucker

La miniserie *Hermanos de sangre* ha tenido tanto éxito entre el público que no ha terminado como un producto televisivo más, sino que ha conseguido calar en la sociedad. Este es un fenómeno que ocurre con algunos productos televisivos, que llegan a integrarse en las vidas de los espectadores<sup>272</sup>. Con la ayuda de la red de redes, el fenómeno fan de *Hermanos de sangre* se incrementó, y muchos de los seguidores crearon sus propios productos sobre los hombres de la Compañía *Easy*, tales como *blogs*, páginas *web*, y bases de datos.

Pero también otros incondicionales de la miniserie, y algunos que no lo son tanto, han decidido observar con más detenimiento y analizar este producto televisivo, elaborando publicaciones científicas que ayudan a comprender mejor este espectacular trabajo de Spielberg y Hanks. Qué duda cabe de que el presente trabajo de investigación se integra en un corpus académico de quienes se han fascinado por *Hermanos de sangre*. Y por qué no decirlo, con *The Pacific*. Pero esta segunda miniserie no ha tenido tanto éxito, por lo que su interés social y científico ha sido menor.

---

<sup>272</sup> Muchos son los libros existentes sobre este tema. Buenos ejemplos son CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de series...op cit.* MENA, José Luis. *Las mejores miniseries de la historia de la televisión*. España: Cacitel, 2008. Y de carácter divulgativo TRUENO, Pepe. *La televisión es fantástica. Breve historia de las series que nos invadieron*. Málaga: Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2005.

Pero ‘el rey midas de Hollywood’ es un experto en obtener réditos de los trabajos audiovisuales que realiza. Para ello ofrece ‘subproductos’ o productos derivados *a posteriori*. El éxito de estos productos también marca, o al menos indica, la dimensión social a la que llega la miniserie.

### *6.1. DIEZ CAPÍTULOS SON POCOS. LOS DVD.*

El DVD de *Hermanos de sangre* fue lanzado el 5 de noviembre de 2002, y desde entonces ha sido reeditado en diferentes versiones en cuanto a las características de su embalaje externo, incluyéndose más tarde en un DVD junto con *The Pacific*. También se ha publicado en *Blue-ray* y otros formatos de *HD*.

Pero el contenido de los extras del DVD de *Hermanos de sangre* no ha variado mucho con el tiempo. En él se muestra el ya comentado documental de Ron Livingston y sus días de entrenamiento para convertirse en un soldado paracaidista junto a sus compañeros de reparto. También aparece el documental *We Stand Alone Together*, en el que los veteranos cuentan cómo vivieron la guerra a través de una serie de entrevistas.

Además, el DVD añade una serie de biografías, trece en total, de un minuto de duración, que se centran en presentar escuetamente a los personajes principales. Así como una serie de anuncios publicitarios de una marca de coches relacionada con la HBO ambientados en el desembarco del Día D.

El documental *We Stand Alone Together* comienza con unos créditos con una estética idéntica a los de *Hermanos de sangre*.

Claramente se quiere mostrar como un subproducto de la miniserie. Tras ellos, el video comienza con las entrevistas a los veteranos que han sido incluidas en la serie, pero ampliadas. Estos monólogos rememoran los acontecimientos vividos durante su experiencia en la guerra, y se apoyan en textos con cronologías e imágenes documentales en blanco y negro. El Frente Occidental es desarrollado desde su inicio hasta su final, y las experiencias de estos hombres son integradas en esa historia sobre el conflicto.

Es un documental prácticamente idéntico en su formato a *Shooting War*, que se analiza en el epígrafe siguiente, salvo porque al final se muestra como los veteranos siguen reuniéndose cada año, con el apoyo de sus familiares. Se amplía la visión de estos hombres a su ámbito doméstico, como en *The Pacific*. Por último se homenajea a aquellos de sus compañeros que no volvieron.

Uno de los apartados que más destacan de los extras es un reportaje sobre el estreno en Normandía. La HBO decidió realizar el preestreno de la miniserie en el 57 aniversario del Día D. El canal estadounidense realizó una presentación y un homenaje a los participantes de la batalla. Incluso hubo un desfile militar. Fueron invitados más de cuarenta veteranos y sus familias. En la alfombra roja, los actores y los veteranos a quienes encarnaban desfilaron delante de los medios, mientras daban sus opiniones sobre la serie y hablaban de sus sentimientos al estar allí.

También fueron invitadas distintas personalidades, amén de los productores Hanks y Spielberg, como Susan Eisenhower, presidenta del Instituto Eisenhower y nieta del famoso general. También estuvo presente Anna Eleanor Roosevelt, nieta del presidente de los EEUU, y Winston S. Churchill, nieto del primer ministro británico.

Pero si estos personajes fueron importantes en la *premier*, no lo fueron menos dos de los artífices indirectos de la miniserie. El primero fue Stephen Ambrose, que declaró: “los chicos americanos deben entender el sacrificio de los hombres de la II Guerra Mundial”. Mientras, el anciano Richard Winters expuso a los periodistas: “enseñad estas lecciones, no se os olviden, costó mucho aprenderlas”<sup>273</sup>.

Es muy posible que el mensaje de estos dos hombres, ya desaparecidos, haya calado no solo en la sociedad americana, sino en la occidental, gracias a *Hermanos de sangre*. Este producto audiovisual consigue representar la II Guerra Mundial, pero también logra que las enseñanzas de ese período no sean relegadas en el tiempo.

En cambio el DVD de *The Pacific* es diferente en cuanto a los contenidos. Los extras abarcan una serie de documentales divididos en Archivos, *Making of*, y *Anatomía de la guerra del Pacífico* (*Anatomy of Pacific War*, HBO, 2011).

Los Archivos son una serie de minidocumentales que reconstruyen las vidas de los protagonistas de la miniserie. El primero es dedicado a John Basilone, seguido por el de Eugene Sledge, Robert Leckie, Sidney Phillips, R.V. Burgin y Chuck Tatum. Todos ellos utilizan imágenes de archivo y entrevistas con personas relacionadas con sus vidas, como familiares, amigos, e historiadores que o bien son expertos en el período o bien han investigado sus biografías, como Hugh Ambrose o Richard B. Frank. También aparecen los propios protagonistas, a través de entrevistas realizadas en años anteriores, o bien efectuadas en la actualidad.

---

<sup>273</sup> *El estreno en Normandía. Extra DVD Hermanos de sangre y The Pacific*. HBO, 2011.

En cuanto al *Making of*, es un documental que reconstruye la experiencia de producción y realización de *The Pacific*. Desde los actores a los productores, pasando por asesores o directores de las diferentes especialidades cinematográficas, este 'cómo se hizo' es un producto muy parecido al de *Hermanos de sangre*, pero más centrado en el porqué se hizo y cuáles son los objetivos de la miniserie, y cómo se consiguió realizar una producción tan gigantesca. Se pasa de la experiencia humana de la primera miniserie a la experiencia técnica en la segunda.

Finalmente, *Anatomía de la guerra del Pacífico* es un documental muy interesante, pues no solo muestra la visión de la guerra en este frente de batalla desde el punto de vista estadounidense, sino también desde el japonés.

De esta forma, a través de historiadores como Donald Miller y John Dower, o los ya mencionados Richard B. Frank y Hugh Ambrose, pero también con la participación del historiador nipón Akira Iriye, se obtiene una visión global de la guerra. El documental comienza con la explicación de qué es el *bushido*, para a continuación realizar una crónica de la historia del Imperio de Japón.

Después, y apoyado en entrevistas a veteranos representados en la miniserie como Sidney Phillips o Bill Leyden, y con la ayuda de imágenes documentales, se plasma una buena reconstrucción sobre cómo se veían ambos contendientes. La sociedad nipona veía a los norteamericanos como simios, ignorantes, personas sin honor y cobardes, en una palabra, como demonios.

Los estadounidenses veían a la sociedad nipona como seres inferiores, ratas, monos, saqueadores y violadores. Todo ello está muy bien presentado en la miniserie. Es el proceso de



‘bestialización’ del enemigo, así como la ‘deshumanización’ que viven los soldados. Y en este documental se profundiza en estas cuestiones. Pero se deja claro que esta visión solo ocurría entre los soldados, y no con población civil, al menos desde el bando estadounidense. Finalmente, el documental termina con una famosa cita del general MacArthur sobre la paz.

No cabe duda de que este DVD de extras de *The Pacific* tiene un carácter más histórico y académico que el de *Hermanos de sangre*. Los contenidos elegidos tienen como objetivo ampliar la representación del pasado, la Historia de la II Guerra Mundial en el Pacífico. Y para ello se intentan robustecer los puntos ya de por sí fuertes de la miniserie, como es la investigación y reconstrucción del período, mientras que se mejoran los puntos débiles, como es la visión japonesa de la guerra, y la justificación de por qué actuaron de esa manera. Se consigue así obtener distintas visiones del mismo conflicto, con lo que se profundiza en el conocimiento del conflicto.

## **6.2. DEL DOCUMENTAL A LA MINISERIE. PRODUCTOS AUDIOVISUALES COMPLEMENTARIOS.**

Como ha quedado claro con anterioridad, *Hermanos de sangre* y *The Pacific* se integran en un *corpus* más amplio de producciones sobre la II Guerra Mundial. Por lo tanto, las miniseries no son un producto único, sino que son un eslabón más dentro del intento de representar el pasado por un equipo de personas, encabezado por Steven Spielberg y Tom Hanks.

Las otras piezas de la cadena o productos televisivos son filmes documentales, aparte claro de *Salvar al soldado Ryan*. Esta película la dirige Spielberg con una clara intención. “...creo que la Segunda Guerra Mundial ha sido el evento más importante de todo el siglo XX y quería hablar de ella a las nuevas generaciones. Espero que con ella contribuya a aumentar el respeto por la Historia”<sup>274</sup>. El primer eslabón del interés por representar la II Guerra Mundial es esta película sin duda alguna.

El documental que siguió a *Salvar al soldado Ryan*, aunque sea poco conocido, es clave a la hora de entender las producciones posteriores. *Shooting War* es un documental del año 2000 que homenajea a los *camera-men*, los cámaras estadounidenses que recogieron imágenes de la II Guerra Mundial. Posee una estética heredada de la miniserie *De la Tierra a la Luna*, sobre todo en su introducción, con Tom Hanks como presentador-narrador.

El discurso narrativo del documental, en el que se proyectan una serie de imágenes reales entrelazadas con entrevistas a los veteranos de la II Guerra Mundial será heredada en *Hermanos de sangre* (y *The Pacific*), aunque con algunas salvedades, ya que en las dos últimas miniseries los veteranos aparecen al inicio o final de cada capítulo, mientras que en *Shooting War* las entrevistas se intercalan durante el metraje.

Así, el documental reconstruye cronológicamente la II Guerra Mundial con el uso de las imágenes documentales tomadas, y con las experiencias de quienes las rodaron. Y también se habla de grandes directores como John Huston o John Ford, que por unos

---

<sup>274</sup> CAPARRÓS LERA, JOSÉ MARÍA. *El cine de nuestros días...op cit.* Citado de Steven Spielberg, página 270. Crf. S. Llopert, “Entrevista a Steven Spielberg”, en *La Vanguardia*, 18-IX-98.

momentos fueron *camera-man*. Gracias a sus vivencias se repasan batallas como Midway, Normandía, Iwo Jima, los merodeadores de Meryll, y muchas otras. Pero también escenas de la vida civil, de momentos de ocio de los soldados, o más intensas como el Holocausto y las consecuencias de las bombas atómicas.

Todo ello se hace con un objetivo claro. Y es el propio Tom Hanks quien lo comenta en la introducción. “La memoria es transformada en Historia”<sup>275</sup>, refiriéndose a que las imágenes tomadas por esos soldados, en el momento en que fueron hechas, pasaron de ser actualidad a recuerdos, y más tarde a Historia.

*Price of Peace* es otro documental, esta vez del 2002, y en el que no participa Tom Hanks. En esta producción se da un paso más hacia esa representación del pasado. Al narrar la historia del frente del Pacífico desde el ataque de Pearl Harbor hasta el final de la guerra, utiliza de nuevo a veteranos entrevistados, que dan su opinión y cuentan sus recuerdo. Así como historiadores como el propio Ambrose.

Pero lo novedoso de este documental es que también aparecen veteranos japoneses, con lo que se confrontan recuerdos, ideas, y la forma de entender los hechos, para en una última escena reunir a dos veteranos en un emotivo abrazo mientras se piden perdón mutuamente. Ya no solo es una visión unilateral de la guerra, sino que existen múltiples visiones.

Así pues, tanto *Shooting War* como *Price of Peace*, además de ser un homenaje a quienes lucharon en la guerra, intentan reconstruir el pasado a través de la imagen y el sonido, en este caso documental. El siguiente paso fue hacer lo mismo, pero con otro formato, el

---

<sup>275</sup> *Shooting War...op. cit.*

ficcional televisivo. Así, *Hermanos de sangre* y *The Pacific* reconstruyen la II Guerra Mundial, y lo hacen utilizando técnicas y estilos narrativos ya desarrollados en estos documentales.

### 6.3. EL SOPORTE DIGITAL DE LAS MINISERIES.

Otros productos derivados directamente de la miniserie son las web de la HBO correspondientes. La página de *Hermanos de sangre*<sup>276</sup> está dividida en varios bloques o pestañas.

El primero está destinado a los espectadores, que pueden seguir las novedades de la serie a través de la red social *Facebook*<sup>277</sup>, o bien pueden entrar en el apartado *newsletter*, donde a través de un registro pueden acceder a noticias y nuevos contenidos, aunque no es exclusivo de *Hermanos de sangre*, sino de todos los productos dramáticos de la HBO.

El siguiente apartado se refiere a cuestiones destacadas (*Featured*). En el sobresale el adiós que da la página y los seguidores de la miniserie al mayor Richard Winters, fallecido en 2011. Queda claro que esta web no ha sido renovada últimamente, pues otros veteranos como Guarnere o Heffron han muerto recientemente y no se les hace ninguna mención. También aparece la posibilidad de hacerse con uno de los múltiples DVD o *Blue-ray*, o para comprar el libro de Ambrose, enlazando con la tienda online de la HBO.

---

<sup>276</sup> HBO. *HBO: Band of Brothers*. [en línea]: <http://www.hbo.com/band-of-brothers#/>. [consulta: 29 dic. 2014].

<sup>277</sup> En esta red social la página oficial correspondiente tiene casi tres millones de seguidores. *Facebook. Band of Brothers*. [en línea] <https://www.facebook.com/bandofbrothers>. [consulta: 29 dic. 2014].

## La II Guerra Mundial a través de la televisión

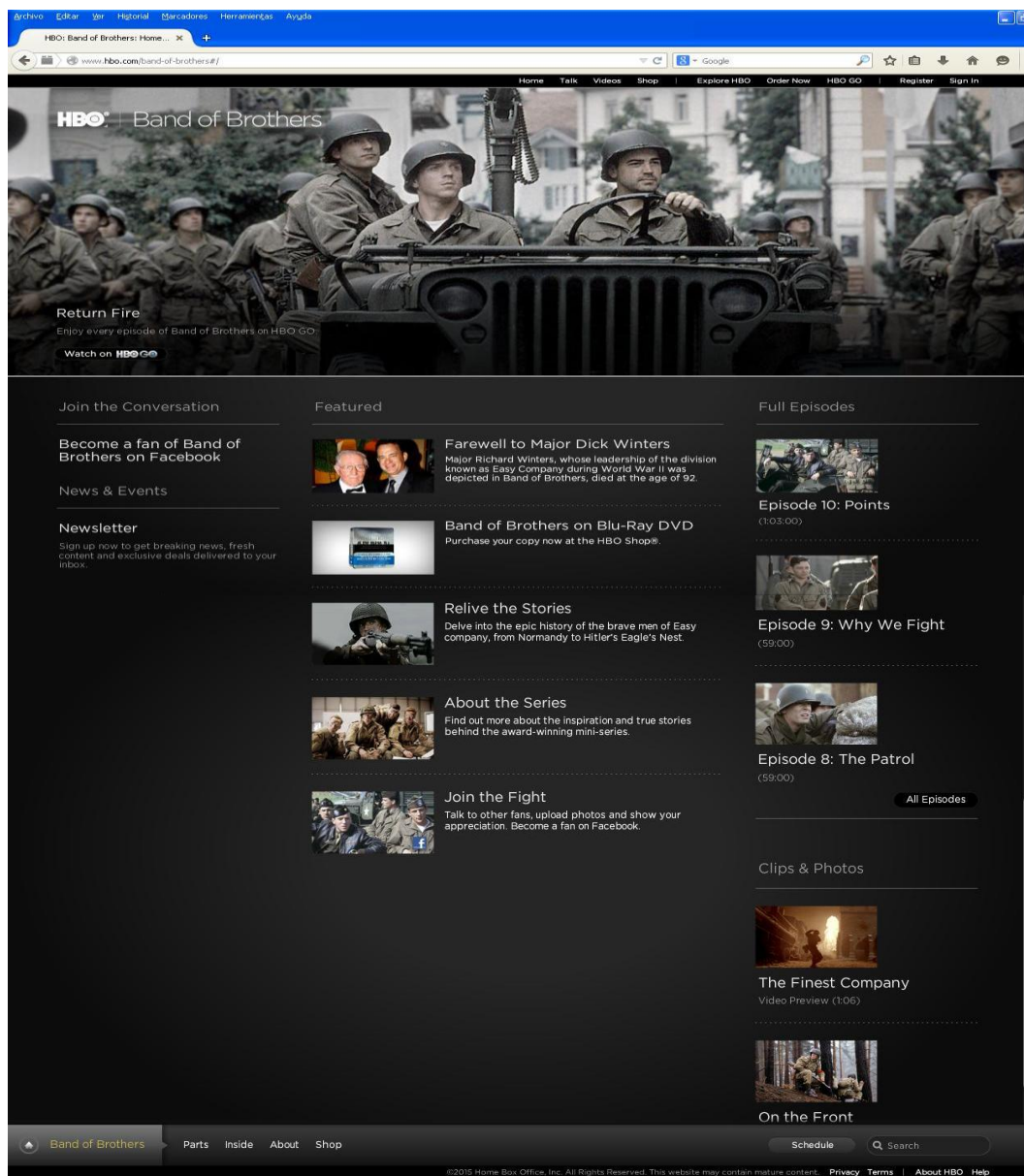


Ilustración 54: Web de *Hermanos de sangre*. Fuente: www.hbo.com.

Tras ello se muestra un apartado sobre la serie, donde se hace una breve sinopsis de la misma, y se puede ver un tráiler y una serie de fotos de gran resolución. Después, de nuevo aparecen los enlaces ya mencionados para los fans. Finalmente, un enlace lleva al usuario a una pestaña donde se pueden visionar los episodios, eso sí, si se es socio del canal HBO.

Aunque este pueda parecer todo el contenido de la web, en la parte inferior aparece una serie de enlaces. El primero de ellos lleva a las sinopsis de cada capítulo (*Parts*), en la cual se hace un resumen de cada episodio y una ficha técnica. Los siguientes enlaces llevan a partes ya descritas, como la tienda online, el *Facebook*, etc.

Tras esta descripción, es importante destacar que esta web se centra en una miniserie estrenada hace trece años. Muy pocos productos televisivos pueden decir lo mismo. Y aunque esté un poco anticuada, deja claro el interés que aun tienen por la miniserie sus seguidores. Y el interés que tiene la cadena HBO por mantener viva a *Hermanos de sangre* a día de hoy.

Por otra parte, la web perteneciente a *The Pacific*<sup>278</sup> es mucho más completa, ya que los creadores son conscientes de las posibilidades que tiene este nuevo medio. En la página de inicio aparece prácticamente la misma estructura que en *Hermanos de sangre*, con la sección para acceder a la página de *Facebook*<sup>279</sup> de la miniserie (que tiene más de un millón de seguidores) o el vínculo para obtener noticias sobre la series de la HBO.

También aparece la parte de cuestiones destacadas (*Featured*), con distintos enlaces a noticias, la tienda online, los extras de la miniserie, y a los episodios completos. En este apartado aparece un acceso para el *storyboard* y algunos bocetos de mapas, fotografías de la investigación previa, y maquetas, con un total de 24 imágenes. Además todas ellas tienen un texto explicativo. La última sección enlaza de nuevo a los episodios completos, y a un apartado de videos y fotos. Todo ello ocupa la parte media de la web, mientras que en la

---

<sup>278</sup> HBO. *HBO: The Pacific*. [en línea] <http://www.hbo.com/the-pacific#/>. [consulta: 29 dic. 2014].

<sup>279</sup> Facebook. *The Pacific*. [en línea] <https://www.facebook.com/thepacific>. [consulta: 29 dic. 2014].

parte superior aparecen también enlaces a los contenidos extras, que más adelante se describen.

En la parte inferior de la página aparece el menú para navegar por todos los contenidos. La primera pestaña se refiere a *Parts*, o los capítulos de la miniserie. Aquí aparecen diez imágenes, una por capítulo, con la fecha de emisión de cada episodio. Cuando se accede a cada imagen, surgen nuevos enlaces. El primero es una detallada sinopsis del episodio. El segundo es un acceso a los antecedentes históricos. Estos antecedentes son textos académicos sobre la Historia de la II Guerra Mundial, realizados por los historiadores que sirvieron de asesores en la miniserie. Esta es una de las grandes diferencias de *The Pacific* con *Hermanos de sangre*. Sin duda, la miniserie busca exprimir su capacidad para reproducir la Historia y dar a conocerla.

La siguiente pestaña se refiere al equipo técnico y actoral. En ella se encuentran fotos de los personajes, y al acceder a cada una se puede encontrar una biografía con una fotografía tanto del actor como del personaje a quien representa. Mientras en la parte inferior se encuentran los enlaces a las biografías de los miembros del equipo técnico.

Home Talk Videos Shop Explore HBO Order HBO HBO GO HBO NOW Register Sign In

# HBO The Pacific

**Battle Maps**  
**Interact With History**  
From the isolated jungles of Guadalcanal to the blood-soaked ridges of Okinawa, follow the American and Japanese tactics of every battle waged in **The Pacific**.

**Historical Background**  
**Experience the Past**  
Delve into the rich history surrounding World War II in the Pacific and the men who served there.

**Witness the Conflict**  
Enjoy every episode of **The Pacific** on HBO GO.  
Watch on HBO GO

## Join the Conversation

**Facebook**  
Become a fan on of **The Pacific** on Facebook.

**News & Events**

**Drama Series Newsletter**  
Get breaking news, fresh content and exclusive deals delivered right to your inbox.

## Featured

**"The Pacific" Receives 1 Golden Globe Nomination**  
HBO received 12 Golden Globe nominations for the upcoming 68th annual Golden Globe Awards, which were announced today in Los Angeles.

**The Pacific on DVD & Blu-ray**  
Order your copy of **The Pacific** on DVD & Blu-ray at the HBO Shop today.

**Creating The Pacific**  
Explore the creative vision behind the miniseries with concept sketches, storyboards, location photos and more.

**Share Your Story**  
Pay tribute to veterans and active military by submitting your story.

**Education Guide**  
Designed to give educators starting points for viewing and discussing the miniseries, along with additional resources.

**The Books**  
Order copies of Hugh Ambrose's "The Pacific," Robert Leckie's "Helmet For My Pillow" and Eugene Sledge's "With The Old Breed: At Peleliu and Okinawa" at the HBO Shop.

**Band of Brothers Blu-Ray DVD Set**  
Purchase your copy now at the HBO Shop.

**It's The Pacific. Anywhere.**  
Enjoy every episode of **The Pacific**. Free with your HBO subscription through participating television providers. It's HBO. Anywhere.®

## Full Episodes

**Episode 10: Part Ten**  
(1:04:00)

**Episode 9: Part Nine**  
(1:02:00)

**Episode 8: Part Eight**  
(1:01:00)

[All Episodes](#)

## Clips & Photos

**Guadalcanal: 24-Hour War**  
Historical Background Part 1 (2:16)

**The Green Inferno**  
Historical Background Part 4 (3:14)

**Peleliu: An Unnecessary Sacrifice**  
Historical Background Part 7 (2:50)

**Fugitives from the Law of Averages**  
Historical Background Part 9 (2:53)

**A World Without War**  
Historical Background Part 10 (1:59)

[The Pacific](#) | [Parts](#) | [Cast & Crew](#) | [Inside](#) | [About](#) | [Shop](#) | [Schedule](#) | [Search](#)

©2015 Home Box Office, Inc. All Rights Reserved. This website may contain mature content. [Privacy](#) | [Terms](#) | [About HBO](#) | [Help](#)

Ilustración 55. Web de *The Pacific*. Fuente: www.hbo.com.



El enlace sucesivo, llamado *Inside*, es el que se refiere a los extras. Esta es otra gran diferencia con *Hermanos de sangre*, pues en ella aparecen muchos contenidos sólo realizados para *The Pacific*. Así, el primero es un **mapa interactivo**.

Este mapa comienza de una manera muy característica. Al iniciarlo se escucha el discurso de Roosevelt sobre el ataque japonés a Pearl Harbor, conocido como “el día de la infamia”. Tras ello se da paso a una narración de Tom Hanks que pone al espectador en situación, haciendo una sinopsis muy breve sobre la situación en el teatro del Pacífico, y la importancia de Guadalcanal.



Ilustración 56: Mapa interactivo. Fuente: <http://www.hbo.com>

Tras ello el mapa se acerca a la citada isla, en la que aparecen fechas, un texto explicativo con la acción que se está llevando a cabo en ese momento (incluyendo la hora) y una serie de animaciones, además de un enlace a un corto video con la opinión del historiador Richard Frank, asesor de la miniserie.

Además, el mapa va a colocar a los protagonistas de la miniserie en los lugares donde combatieron para que el espectador pueda conocer mejor donde lucharon. El siguiente minivideo presenta una entrevista de un marine veterano, en este caso la de Sidney Phillips, hablando sobre el desembarco en Guadalcanal.

Tras ello, se sitúan en el mapa las posiciones de los estadounidenses y de los japoneses, y el video al que se puede acceder en esta ocasión presenta una serie de imágenes documentales explicadas por un narrador. Esto será una constante durante todo el mapa, desarrollando la historia del frente del Pacífico, y la de los protagonistas de la miniserie, a lo largo de las batallas de Guadalcanal, Cabo Gloucester, Peleliu, Iwo Jima, y Okinawa.

Muchos de los datos que aparecen en este mapa no han sido incluidos en la miniserie debido a la imposibilidad del medio. Por ello el mapa es una estupenda herramienta para conocer más sobre la lucha de estos hombres a lo largo de la guerra. Y tiene sin duda un componente de representación de la Historia mucho más tradicional.

El siguiente contenido extra es el *Companion Book*, que presenta el **libro oficial** de la miniserie *The Pacific*. También aparece una escueta biografía sobre el autor, Hugh Ambrose, hijo de Stephen Ambrose y asesor de la miniserie. El libro se basa en la vida durante la guerra de los ya conocidos Sidney Phillips, John Basilone y Eugene Sledge, con lo que se consigue un mayor conocimiento de estos hombres.

Pero también se presenta al teniente Austin C. Shofner, un marine que vivió la caída de Corregidor, los campos de prisioneros de guerra japoneses, y que se evadió y luchó como guerrillero en

Filipinas, hasta que volvió al servicio para combatir en Peleliu y Okinawa. El otro personaje importante del libro es el alférez y piloto Vernon Micheel, que luchó en Midway y Guadalcanal, amén de otras batallas.

Gracias a este libro, se puede profundizar en el frente del Pacífico. En sus muchas caras y teatros, y tener un conocimiento más amplio, con lo que resulta ser un excelente complemento de la miniserie.

El extra que aparece a continuación es *'Share your story'*, donde aquellos que quieran pueden subir **artículos** sobre historias de veteranos, agradecimientos para aquellos que sirvieron en la guerra o sirven en la actualidad, y cualquier cuestión que uno desee. Es una ventana abierta para realizar un tributo a los hombres que formaron y forman parte de las fuerzas armadas. Más de doscientos son los textos existentes en este enlace.

Los siguientes contenidos extras se refieren a la **descarga** de *screensavers* o *wallpapers* de la miniserie, así como los enlaces a las páginas de *Facebook* y *Twitter*. Y a continuación aparece un enlace para visualizar el tráiler de la miniserie, en el que se integran las críticas de los medios especializados sobre *The Pacific*.

El último extra, pero no por ello el menos importante, es una **guía educativa**. Según la propia web, esta guía ofrece puntos de partida para la visualización y el debate de la miniserie, así como recursos e ideas didácticas.

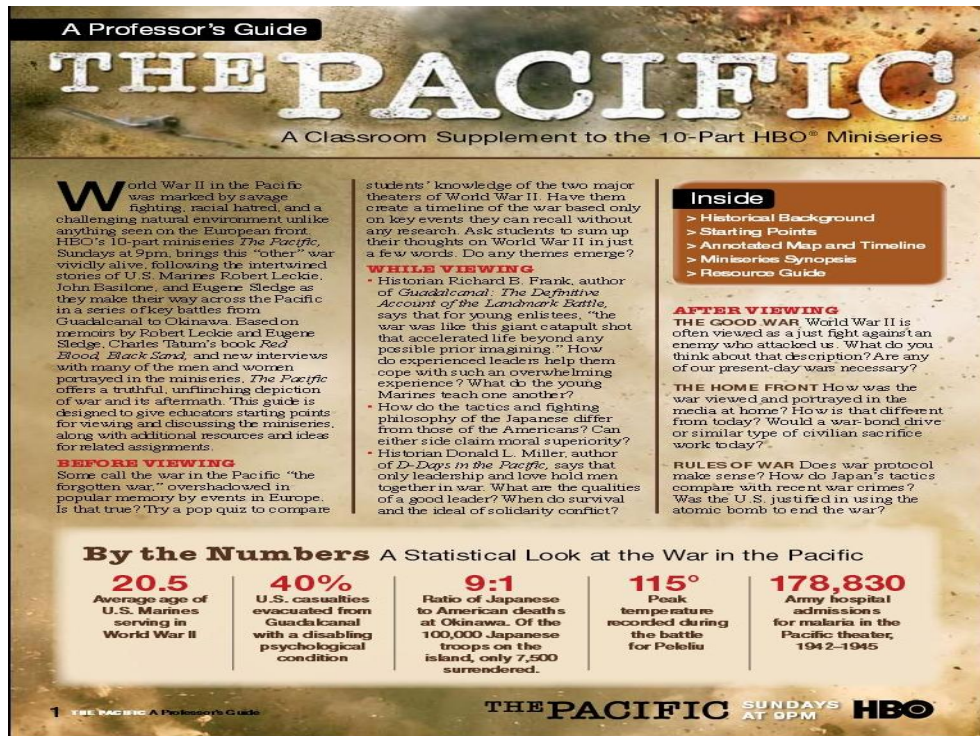


Ilustración 57: Guía didáctica. Fuente: <http://www.hbo.com>.

Esa guía de cuatro folios comienza con una pequeña presentación de la miniserie. Después, aparecen una serie de actividades para realizar antes de ver la serie, durante la visualización, y *a posteriori*. También aparecen una serie de impactantes estadísticas sobre el número de heridos, el porcentaje de supervivencia, etc.

Tras esta primera hoja, la guía continúa con un texto sobre los antecedentes históricos de la II Guerra Mundial. Este texto es seguido por una serie de actividades para comenzar el estudio sobre el conflicto, como leer uno de los libros de los protagonistas y ver la metamorfosis que les produce la guerra, investigar sobre el racismo en la guerra, diferenciar entre el recuerdo de la guerra (memoria) y como realmente se vivió (Historia), debatir sobre las armas nucleares y el *bushido*, y cuál fue el papel de las mujeres en la guerra. Temas todos ellos interesantes y que han sido llevados,

como ya se ha visto, tanto al cine como a la televisión, y que continúan siendo actuales tanto en los medios audiovisuales como en los medios académicos.

La siguiente parte de la guía es un mapa en el que se representan los lugares de combate llevados a la pequeña pantalla en la miniserie. Están acompañados con un texto con fechas y datos.

La última hoja de la guía es una sinopsis de cada capítulo de la miniserie, y una sección de recursos en el que aparecen libros sobre la guerra en el Pacífico, aunque en realidad son los libros en los que se basa la miniserie, o los escritos por los especialistas que la asesoran. También se realiza una recomendación de audiovisuales destacables, tanto de ficción como series documentales. Y unos enlaces a páginas web sobre el conflicto, como la del Ejército estadounidense o la del Cuerpo de Marines.

Tras la sección de contenidos extras, aparece un apartado dedicado a *Behind the Scenes* (tras las cámaras). Aquí se puede encontrar el documental *Anatomía de la guerra del Pacífico*. El siguiente video que aparece es una especie de tráiler del cómo se hizo, y el último video es una breve recopilación de entrevistas a los productores en las que se explican las diferencias entre *Hermanos de sangre* y *The Pacific*. Todo este material aparece también en los extras del DVD.

La última sección de *Inside* es un bloque dedicado a los tributos realizados a los componentes de las Fuerzas Armadas de EEUU. Se puede enlazar a asociaciones de veteranos, museos, y una entrevista a un veterano de Okinawa que sirvió en los marines hasta los sesenta años, durante su viaje a uno de los muchos homenajes para los veteranos de la II Guerra Mundial. Este tributo es continuado

por una serie de videos en los que personas anónimas dan su homenaje particular a todos los miembros de las Fuerzas Armadas.

La siguiente pestaña del menú, llamada *About*, es una sinopsis sobre la miniserie, y que enlaza con los contenidos ya mencionados. Finalmente, la última pestaña lleva a la tienda online, donde se pueden comprar los DVD de la miniserie, la banda sonora, los libros, e incluso una camiseta con el logo *The Pacific*.

Todos estos contenidos son una muestra de que los productores no solo están interesados en realizar unas miniseries que representen el pasado de una manera más o menos acertada, sino que desarrollan unas herramientas para llegar hasta donde el lenguaje audiovisual no puede. Es un interés sincero por divulgar la Historia de un modo diferente.

#### 6.4. UNA MEDALLA DE HONOR MERECEIDA.

Sin duda alguna, “el videojuego se ha convertido en uno de los más emblemáticos productos culturales de la sociedad contemporánea”<sup>280</sup>, y es por ello que ha de ser analizado por los historiadores, al igual que la televisión. En esta ocasión, al tener una relación tan directa con el objeto de estudio, se presenta un análisis histórico sobre el videojuego *Medal of Honor*, lanzado a la venta en 1999. Aunque es difícil, debido a la novedad del campo,

---

<sup>280</sup> PÉREZ LATORRE, Óliver. “Géneros de juegos y videojuegos. Una aproximación desde diversas perspectivas teóricas”. *Comunicació: Revista de Recerca i d’Anàlisi*. 2011. Vol. 28, núm. 1, págs. 127-146.

poder realizar un estudio de este tipo de manera ortodoxa por la escasez de trabajos, debido a la novedad del campo<sup>281</sup>.

### Una nueva forma de representación.

Desde su nacimiento en los años sesenta, los videojuegos se han instalado en la sociedad como una nueva forma de expresión cultural. Hoy en día, autores como Gonzalo Frasca plantean la importancia de estos productos para entender el mundo en que vivimos<sup>282</sup>.

Los videojuegos se reivindican como medio de comunicación a través de cuatro cuestiones, como bien dice Salvador Gómez. La primera es su poderío económico como industria, la segunda su popularización cada vez mayor (incluso entre grupos de consumo no tradicionales), la tercera, su capacidad de crear tendencias e iconos sociales, y la última su facultad para retroalimentarse de algunos sectores de I+D<sup>283</sup>.

Esto no significa que estos productos no tengan su parte negativa. Un contravalor como la violencia, que además no se percibe de forma pasiva, es uno de los inconvenientes de este medio<sup>284</sup>. Otros incluyen la permisibilidad sexual o conductas delictivas. Estos ‘puntos negros’ han sido más que recalcados por los investigadores a la hora de considerar el videojuego como un medio de comunicación

---

<sup>281</sup> Para más información sobre la situación académica de los videojuegos ver: GÓMEZ GARCÍA, Salvador. “Videojuegos: El desafío de un nuevo medio a la Comunicación Social”. *Historia y Comunicación Social*. 2007. Núm. 12, págs. 71-82.

<sup>282</sup> FRASCA, Gonzalo. “Juego, videojuego y creación de sentido. Una introducción”. *Comunicación*. Nº 7, 2009, págs. 37-44.

<sup>283</sup> GÓMEZ GARCÍA, Salvador, y NAVARRO SIERRA, Nuria. “Videojuegos e información. Una aproximación a los *newgames* españoles como nueva óptica informativa”. *ICONO 14*. Nº2, Vol. 11, 2013. Págs. 31-51.

<sup>284</sup> GÓMEZ DEL CASTILLO, M. T. Videojuegos...*op. cit.* Pág. 6.

social desde los ochenta hasta hoy, al igual que ocurriera con el cine o la televisión y sus primeros pasos en el mundo académico<sup>285</sup>.

Pero la realidad es que en el momento actual los estudios sobre la capacidad del videojuego como medio con capacidad comunicativa (ya no solo narrativa o ludológica) tienen cada vez mayor aceptación, aunque es un campo prácticamente inexplorado<sup>286</sup>.

### La representación virtual del pasado.

Si el videojuego es en sí mismo un medio de comunicación social, no existe ninguna razón para que el intercambio de información no pueda versar sobre el pasado, y por tanto sea capaz de representar tiempos pretéritos.

Y es que “el videojuego como vivencia narrativa, permite la construcción de la realidad a través de la narración, recurso cognitivo básico por el cual los seres humanos conocen el mundo”<sup>287</sup>, es decir, el videojuego puede ser, y de hecho es, un método alternativo más para realizar una representación del pasado, y que usa recursos propios del mundo digital y recursos de otros ámbitos como el cinematográfico para conseguirlo.

Pero además, existen cualidades que los videojuegos potencian en relación a los aspectos cognitivos de la Historia. Estos son la memorización de hechos y el conocimiento de contenidos

---

<sup>285</sup> GÓMEZ GARCÍA, Salvador y NAVARRO SIERRA, Nuria...*op. cit.* Pág. 34.

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> EGUÍA GÓMEZ, José Luis; CONTRERAS-ESPINOSA, Ruth S.; y SOLANO-ALBAJES, Lluís. “Videojuegos: conceptos, historia y su potencial como herramientas para la educación”. *3Ciencias. Cuadernos de desarrollo aplicados a las TIC*. 2012, vol. 1, núm. 2, págs. 1-14. Se recomienda este artículo para conocer la historia de los videojuegos.



geográficos, históricos, etc.<sup>288</sup>. A lo que habría que añadir la destreza de desarrollar la empatía histórica.

Existe “la posibilidad de que la interacción con los mundos virtuales nos permite experimentar no sólo acciones sino también emociones”<sup>289</sup>. Los videojuegos son capaces de realizar una representación válida del pasado, con su propio lenguaje y herramientas. Y es por tanto necesario analizar también esta forma de conocer la Historia.

Al igual que la televisión se inspiró en la pantalla grande para representar el pasado, los creadores de videojuegos rápidamente pusieron sus ojos en la historia para realizar sus productos. Y no en cualquier momento histórico, sino en los que habían tenido éxito en el mundo cinematográfico. Así, fueron representadas en los años ochenta la antigua Roma en *Annals of Rome* (Personal Software Service, 1986), la Edad Media en *La abadía del crimen* (Opera Soft, 1987) donde se reconstruye el libro de *En el nombre de la rosa*. También se realizan videojuegos sobre la América precolombina en *La diosa de Cozumel* (A.D. Aventuras, 1989) debido a la cercanía del quinto centenario del descubrimiento, y como no, la II Guerra Mundial, con ejemplos como *1942* (Capcom, 1984).

En la actualidad, el interés por realizar este tipo de videojuegos sigue siendo importante. Sagas como *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007-Actualidad), *Imperium* (Haemimont Games, 2002-Actualidad), o *Age of Empires* (Ensemble Studios, 1997-Actualidad) son pesos pesados dentro del mercado actual de los videojuegos.

---

<sup>288</sup> GÓMEZ DEL CASTILLO, M<sup>a</sup> Teresa. “Videojuegos y transmisión de valores”. *Revista Iberoamericana de Educación*. 2007. Vol. 43, núm. 6. Págs. 1-10.

<sup>289</sup> CUADRADO, Alfonso. “Acciones y emoción: un estudio de la jugabilidad de *Heavy Rain*” en SCOLARI, Carlos A (ed.). *Homo Videoludens. Videojuegos, ludología y narrativas interactivas* (2da edición ampliada). Barcelona: Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona: 2013.

La II Guerra Mundial en el *Joystyck*.

Este conflicto siempre ha interesado a los creadores de videojuegos. En los ochenta al ya mencionado *1942*, videojuego en el que se maneja un caza de la época desde un plano cenital, se le suma *1943: The Battle of Midway* (Capcom, 1987). Ya unos años antes se había puesto a la venta *Castle Wolfenstein* (Muse Software, 1981), inicio de una saga de videojuegos en tercera persona centrada en la temática de las evasiones con un fuerte componente de ciencia ficción, al hilo de la época.

En los noventa aparecen distintos juegos de estrategia en tiempo real, como *Panzer General* (Strategic Simulations, 1997) centrado en las batallas de tanques más importantes de la II Guerra Mundial, o *Commandos: Behind Enemy Lands* (Pyro Studios, 1998), videojuego español de gran éxito, que inicia una serie sobre un grupo especial de soldados que deben realizar distintos sabotajes, una clara reminiscencia de las películas sobre esta temática.

Será a finales de esta década cuando se ponga a la venta *Medal of Honor*, un videojuego integrado en las producciones de Spielberg y Hanks sobre la II Guerra Mundial, y que transformará el interés por este período en los juegos digitales en la década siguiente. Es por este producto que aparecen otros juegos de ordenador y consola como el simulador de vuelo *Blazing Angels: Squadrons of WWII* (Ubisoft, 2006), pero sobre todo juegos en primera persona como *Battlefield 1942* (Electronics Arts, 2002) y el famoso *Call of Duty* (Activision, 2003-Actualidad), que reconstruyen las batallas más importantes de la II Guerra Mundial.

De nuevo el éxito de las miniseries de la HBO, en especial *Hermanos de sangre* va a influir en este campo, produciéndose dos videojuegos que claramente la recuerdan: *Brothers in Arms: Road to Hill 30* y *Company of Heroes*. Ambos productos, con títulos que ya hablan por sí mismos, inician una saga propia respectivamente, centradas en el Frente Occidental desde sus inicios hasta el final de la guerra (sus secuelas tratan otros temas). Incluso *Brothers in Arms* se basa en la historia de la 101ª División Aerotransportada.

### El videojuego *Medal of Honor*.

Uno de los productos derivados de *Salvar al soldado Ryan* y que se incluye dentro de este grupo de producciones sobre la II Guerra Mundial es el videojuego *Medal of Honor*. El autor, o mejor dicho, inspirador del videojuego fue Steven Spielberg, quien puso a su empresa Dreamworks Interactive en 1997 a trabajar en ello, a pesar de la oposición de muchos de sus colaboradores, que pensaban que la II Guerra Mundial era algo pasado de moda, y cuyo entorno era pobre para jugar<sup>290</sup>. No podían estar más equivocados.

El escritor Jamie Russell, que escribió un artículo para la revista *EDGE* titulado *The Making of Medal of Honor*, explica la intención del videojuego. Enfrascado en la postproducción de *Salvar al soldado Ryan*, Steven Spielberg sabía que el film sería demasiado sangriento, y pensó que los videojuegos podrían “desbloquear” nuevas formas de contar historias<sup>291</sup>. De esta forma surgió un

---

<sup>290</sup> CAMPBELL, Colin. “How Steven Spielberg inspired today’s top shooters”. *IGN* [en línea]. 29 mayo 2012. <http://www.ign.com/articles/2012/05/30/how-steven-spielberg-inspired-todays-top-shooters>. [consulta: 29 dic. 2014].

<sup>291</sup> RUSELL, Jamie. “The making of Medal of Honor”. *EDGE* [en línea]. 10 agosto 2011. <http://www.edge-online.com/features/making-medal-honor/>. [consulta: 29 dic. 2014].

videojuego que revolucionaría el mundo digital. Y se convirtió en una saga.

Este conjunto de videojuegos de *Medal of Honor* lleva al jugador a realizar misiones en todo el teatro europeo en primera persona, con reconstrucciones muy interesantes y detalladas de distintos escenarios de la II Guerra Mundial. Pero el cansancio por este periodo también se muestra en esta saga, pues desde 2010 los juegos de *Medal of Honor* están situados en la actualidad.

**TABLA 6: SAGA MEDAL OF HONOR.**

AÑO	JUEGO	ESCENARIO	PAÍS	PROTAGONISTA
1999	<i>Medal of Honor.</i>	Europa.	Francia, Alemania, y Noruega.	Oficial OSS.
2000	<i>Medal of Honor: Underground.</i>	Campaña de África, Europa.	Libia, Grecia, Alemania, y liberar Francia.	Mujer francesa OSS.
2002	<i>Medal of Honor: Allied Assault.</i>	Campaña de África, Europa.	Argelia, Noruega, Francia, Alemania.	Oficial Ranger.
2002	<i>Medal of Honor: Allied Assault: Spearhead.</i> (Expansión).	Europa.	Francia, Bélgica, Alemania.	Sargento 101 División.
2002	<i>Medal of Honor: Frontline.</i>	Europa.	Francia, Holanda, Alemania.	Oficial OSS.
2003	<i>Medal of Honor: Allied Assault: Breakthrough</i> (Expansión).	Campaña de África, Europa.	Túnez, Italia.	Sargento infantería.
2003	<i>Medal of</i>	Frente del	Pearl	Cabo/sar

	<i>Honor: Rising Sun.</i>	Pacífico.	Harbor, Filipinas, Guadalcanal, Tailandia.	gento Infantería de Marines.
2004	<i>Medal of Honor: Pacific Assault.</i>	Frente del Pacífico.	Pearl Harbor, Makin, Guadalcanal, y Tarawa.	Soldado Infantería de Marina.
2005	<i>Medal of Honor: European Assault.</i>	Europa.	Francia, África, Bélgica y Rusia.	Oficial <i>OSS</i> .
2006	<i>Medal of Honor: Heroes.</i>	Europa.	Italia, Holanda y Bélgica.	Oficial <i>OSS</i> , sargento infantería, Oficial <i>OSS</i> .
2007	<i>Medal of Honor: Vanguard.</i>	Europa.	Italia, Francia, Holanda, Alemania.	Oficial 82 División/ 17 División.
2007	<i>Medal of Honor: Airborne.</i>	Europa	Italia, Francia, Holanda.	Soldado 82 División.
2007	<i>Medal of Honor: Heroes 2.</i>	Europa.	Francia.	Oficial <i>OSS</i> .

**Fuente:** Elaboración propia.

No queda duda de que el teatro preferido por los creadores es el europeo, en especial la zona atlántica, dejando más que olvidados otros teatros como el asiático, o apenas tocados como el Pacífico, o el ruso. Lo que interesa, y por añadidura, lo que vende en el mercado es el frente occidental.

Todos estos videojuegos están realizados según la fórmula de *first-person shooter* (disparos en primera persona), de tal manera que “el

jugador adquiere el punto subjetivo del personaje y lo mantiene de forma continua”<sup>292</sup>. Además se utiliza “el *HUD*, un sistema para mostrar información sobre una imagen, un interface que se hace transparente”<sup>293</sup>.

Este punto de vista del videojuego no es casual. Se realiza porque “emula más de cerca tanto el ideal del cine-ojo como el de una visión inmersiva propia de la realidad”<sup>294</sup>. Por lo tanto, la visión en primera persona da al videojuego un aspecto de realidad, de protagonismo, que no se alcanza con ningún otro medio. Si a esto se le suma los nuevos dispositivos de mandos a distancia, con incluso pistolas de simulación, la inmersión en el argumento por parte del jugador es plena.

Lo que importa en el videojuego es la visión del espacio que rodea al personaje, y cómo se comporta en ese espacio, por lo que no es necesario un rostro para realizar una comunicación jugador-espectador/ personaje<sup>295</sup>. Esta es una de las grandes diferencias con el cine y la televisión, que sí necesitan de un rostro para que exista una comunicación entre espectador y personaje<sup>296</sup>.

---

<sup>292</sup> CUADRADO, Alfonso. Transformaciones del espacio y el punto de vista en el videojuego: del tablero al ojo móvil” en GARCÍA, Francisco, MARCOS, Mar y SANTORUM, Michael (2010): *Actas del I Congreso Internacional de Videojuegos*. Madrid: Icono 14. Pág. 7.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> *Ibid*. Pág. 11.

<sup>295</sup> *Ibid*. Pág. 13.

<sup>296</sup> Para más diferencias y paralelismos entre cine y videojuegos: CUADRADO, Alfonso. *Acciones y emoción...* (*Op. Cit.*). Y GARÍN BONORAT, Manuel. Los videojuegos como herramienta docente para la historia del cine: el proyecto *Gameplaygag*. *Estudios sobre el mensaje periodístico*. 2012. N° Extra 18, 1 (Octubre), págs. 425-432.

Análisis histórico.

El videojuego comienza con una serie de dibujos e imágenes documentales sobre las guerras europeas más importantes de la Historia, para pasar a unas imágenes de Hitler en el Reichstag y más tarde en París. Luego pasa a unas imágenes que recogen la historia del frente occidental y de Churchill, acompañadas de un narrador que llama al jugador a cumplir con su deber.

Tras ello aparece lo que se llama la *war room*, donde están los controles de configuración del juego. Cabe destacar que todas las opciones de esta sala de guerra están representadas con objetos de la II Guerra Mundial, lo que consigue que el jugador comience desde un principio la inmersión en la época del conflicto.

Cuando empieza la primera misión, se presenta la historia del *OSS* con una imagen del presidente Roosevelt, que es su creador. También se presenta al personaje que el jugador va a manejar. Este personaje es muy sintomático. Es un teniente, representado como un héroe, con cara de hombre duro pero a la vez rubio y de ojos claros, es decir, con un aspecto rudo pero angelical. Además es culto, pues tiene estudios universitarios.

También se presenta a otro personaje que acompañará al jugador todo el videojuego, ayudándole con notas en cada misión. Es una mujer agente de la resistencia francesa y del *OSS*. Otro de los personajes destacados es el comandante del personaje principal, un coronel de voz fuerte y dura, que le irá asignando misiones.

Estos son los únicos personajes aliados. Mientras, los personajes alemanes son muy variados, pero ninguno tienen un papel relevante más que el de enfrentarse al personaje principal. Son soldados de la Wehrmacht, de la Kriegsmarine, así como sus respectivos oficiales,

o agentes de la Gestapo y científicos alemanes. Incluso perros pastores alemanes luchan contra el jugador. Es cierto que al ser alcanzados por los disparos poseen gran variedad en sus movimientos a la hora de morir, y son movimientos bastante conseguidos y realistas. Y también hablan en alemán (aunque cuando se dirigen al personaje lo hacen en inglés). Pero no tienen ningún papel más en el videojuego, ni tienen profundidad. Son meros objetivos con los que hay que acabar.

Las misiones llevan al jugador a diferentes lugares y épocas, desde los días posteriores al Día D a finales de junio, a noviembre de 1944, y a febrero y marzo de 1945, pasando por lugares como Francia, Noruega, Austria y Alemania. En estas misiones los objetivos son muy interesantes, pues están relacionados con las temáticas ya vistas en los temas anteriores, y que fueron muy importantes tanto en el cine como en la televisión, como son el espionaje y el sabotaje.

De esta forma se destruyen grandes cañones sobre raíles, la industria de agua pesada, o las plantas de fabricación de las V2. También se recuperan obras de artes expoliadas o se rescata a prisioneros. Así, estas misiones recuerdan films como *El tren*, *Monuments Men*, *Los héroes del Telemark* u *Operación Crossbow*.

Para llevar a cabo estas misiones el personaje cuenta con armas muy bien reproducidas, tanto en la visión como en su manejo y sonido característico. Destacan el fusil M1 Garand, el subfusil Thompson, o el fusil de repetición BAR, así como granadas o el fusil de precisión Springfield. Pero también se pueden usar granadas y subfusiles alemanes, e incluso ametralladoras pesadas.

Las misiones se producen en diferentes ambientes, algunos muy bien conseguidos como una aldea francesa y el *bocage* de su



alrededor, y otras no tanto, como un barco o un submarino, cuyos espacios han sido claramente ampliados para tener una mayor capacidad de movimientos y “jugabilidad”.

Al inicio y al final de cada misión, aparecen textos históricos, imágenes documentales de la guerra o de personajes relevantes, e incluso mapas. Además, los textos de ayuda en las misiones presentan contenidos históricos que hacen que la experiencia sea muy satisfactoria en lo que significa la representación de la II Guerra Mundial y su aprendizaje.

En el final del videojuego, aparece una imagen del presidente Truman, cuando realiza el discurso del final de la guerra en Europa y la derrota alemana, y le es entregada al personaje la Medalla de Honor del Congreso.

Pero no acaba aquí la experiencia de *Medal of Honor*, pues en los extras del videojuego aparece una serie de *making of* sobre cómo se realizaron los personajes, los escenarios, e incluso un *story board*. También se puede acceder al tráiler del videojuego, que recuerda claramente a los productos cinematográficos y televisivos. El videojuego incluso va un poco más allá, pues da la opción de aprender unas breves lecciones de alemán a través de unas frases sencillas.

Y finalmente, aparece el varias veces mencionado capitán Dale Dye mientras pasa lista con los nombres de los creadores del videojuego. Dye fue asesor militar de *Medal of Honor* (y lo será de los siguientes hasta 2003) y realizó una instrucción militar a dichos creadores similar a la que hizo al cuerpo actoral en *Salvar al soldado Ryan*, y que en un futuro realizará para las miniseries *Hermanos de sangre* y *The Pacific*.

Por último, el videojuego se despide con una dedicatoria para los veteranos de la II Guerra Mundial.

Todo este trabajo conforma una experiencia para el jugador en una nueva forma de representar el pasado con la que consigue sumergirse en el conocimiento de una parte del mayor conflicto bélico visto por el hombre. Y continúa con los patrones establecidos en *Salvar al soldado Ryan* y seguidos más tarde por *Shooting War* y *Hermanos de sangre*: el homenaje a una generación.

Y la historia llegó a través del videojuego.

*Brothers in Arms: Road to Hill 30* es un videojuego distinto. Su argumento se centra en la tercera escuadra de la compañía *Fox*, del 502 Regimiento (la Compañía *Easy* era del 506) de la 101 División Aerotransportada desde el Día D a la lucha en Carentan.

Las similitudes con *Hermanos de sangre* son enormes. La estética, la narrativa, y sobre todo el objetivo del mismo, pues explica las impresiones del sargento Baker en el liderazgo de sus hombres, a los que llama su familia, y en lo difícil que se hace recordar a quienes perdió, pues la narración se hace orientada desde el presente hacia el pasado. Es un claro homenaje a los hombres que lucharon en esos días. Según el presidente de Gearbox Software, Randy Pitchford: “Trata sobre la hermandad entre los soldados, y sobre lo que hicieron, cómo lo hicieron y por qué lo hicieron”<sup>297</sup>.

Pero es diferente por dos grandes razones. La primera es por el modo de jugar. Es un *first-person Shooter*, pero al que se le ha añadido una variante. El jugador es capaz de dirigir a sus hombres

---

<sup>297</sup> *Making of Brothers in Arms* (Gearbox Software/Ubisoft. 2005).

con diferentes comandos. Puede pedirle que le sigan, que se sitúen en una posición a cubierto, o que disparen a un objetivo concreto. Esto sumado a la capacidad de observar el tablero de juego desde distintas posiciones hace que las posibilidades estratégicas sean mucho mayores, dotando de mayor realismo al juego.

Pero además, según el *making of* del videojuego<sup>298</sup>, todas las acciones, los hombres (y sus muertes), los escenarios, en una palabra, todo lo que lo rodea está basado en hechos reales. Incluso algunos edificios se corresponden perfectamente con los edificios auténticos que han sobrevivido el paso del tiempo y hoy se pueden ver. Para ello se realizó una investigación de miles de fotos, documentos y mapas en el Archivo Nacional de EEUU, y el equipo de producción viajó a Normandía para conseguir información *in situ* sobre la geografía urbana y rural de la zona. Se puede caminar virtualmente por los lugares donde ocurrieron los acontecimientos del Día D. En consecuencia, el juego es tremendamente realista. Según Pitchford: “te pone en las botas de un paracaidista y te lleva al 6 de junio de 1944”<sup>299</sup>.

Para las cuestiones militares se contó con el asesor, historiador, y exoficial del ejército, coronel John Antal, que explicó al equipo las cuestiones tácticas de combate en la II Guerra Mundial. Y para que lo entendieran mejor se llevó al equipo a un campamento militar donde los entrenó al estilo de Dale Dye en las producciones ya vistas.

Para los efectos sonoros, se hicieron grabaciones de armas reales que se usaron en el conflicto (además de que su manejo y sus características de disparo y capacidad son fielmente retratadas), y

---

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> *Ibid.*

muchos de los miembros del equipo de creación las utilizaron en galerías de tiro para conocer que sensaciones producen al dispararse y transportarlas al mundo virtual<sup>300</sup>.

Para que la experiencia fuera aun más real, se creó un motor de inteligencia artificial<sup>301</sup> para que las fuerzas alemanas pudieran defenderse con las tácticas que usaban en la guerra. De esta forma, las variantes de ataque, defensa, y contraataque son múltiples, lo que dota a las luchas de mayor veracidad, pues no se repiten continuamente unos patrones definidos, y dependiendo de la estrategia que el jugador use, el enemigo responde de una u otra manera<sup>302</sup>.

El resultado final es resumido por el veterano Ed Peniche, del 502 Regimiento: “es todo muy realista, pero el ambiente es como un verdadero viaje al pasado, estoy impresionado”<sup>303</sup>.

Por último, cabe señalar que para la versión española, el doblaje fue realizado por los mismos dobladores que trabajaron en *Hermanos de sangre*<sup>304</sup>.

A este juego le seguirán *Brothers in Arms: Earned in Blood* (Ubisoft, 2005), como una continuación, y *Brothers in Arms: Hell's Highway* (Ubisoft, 2008), esta vez centrado en la operación *Market-Garden*.

El otro videojuego que merece, aunque sea una breve mención, es *Company of Heroes* (THQ, 2006). Con unos gráficos excelentes

---

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Es un sistema de reglas que genera acciones o que responde a actos del videojuego y a las que el usuario debe enfrentarse.

<sup>302</sup> *Making of Brothers...op. cit.*

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> *Brothers in Arms: Road to Hill 30. Los archivos perdidos* [en línea]. <http://losarchivosperdidos.blogspot.com.es/2009/10/brothers-in-arms-road-to-hill-30.html>. [Visto por última vez 25 jun. 2015].

(incluso superiores a los de *Brothers in Arms*), la representación se hace a través de un tablero en tres dimensiones, por lo que no es un *First-Person Shooter*, sino un juego de estrategia en tiempo real en el que se mueven grupos de hombres (pelotones).

El juego comienza en el Desembarco en Omaha y llega hasta al término de la operación *Overlord*, desarrollando las más famosas batallas del frente como Carentan, la bolsa de Falaise, la operación Cobra, etc. Estas batallas, en especial el propio desembarco, tienen una estética idéntica a *Salvar al soldado Ryan*. De hecho, parece casi una reproducción virtual.

Tras su lanzamiento, se lanzaron unas extensiones. La primera fue *Company of Heroes: Opposing Fronts* (THQ, 2007), que posibilitaba jugar con las tropas británicas (en la toma de Caen) o alemanas (en la operación *Market-Garden*), y *Company of Heroes: Tales of Valor* (THQ, 2009), que es una mera ampliación de los otros dos. Por último, recientemente se puso a la venta *Company of Heroes 2* (Sega, 2013), en el que el usuario dirige al Ejército Rojo en el frente ruso, y que también tuvo una expansión titulada *Company of Heroes 2: Ardennes Assault* (Sega, 2014).

Aunque sean unos videojuegos de gran calidad, la saga *Company of Heroes* no ha conseguido su fama por ello, ni por su buena representación del pasado (que es excelente, tanto en ambiente como en estética y narrativa). Sino que se ha consolidado gracias a su versión de juego *online*.

El modo multijugador, que se basa en la toma de una serie de puntos en el mapa y de su defensa hasta conquistar los del adversario, es posiblemente uno de los más famosos entre los consumidores de este tipo de juego virtual.

Lo importante es que en este modo, varios jugadores pueden hacer equipo contra otros jugadores. De esta manera la experiencia sobre la II Guerra Mundial no es solo individual, sino que se convierte también en colectiva. Se produce un trabajo en equipo, un ‘hermanamiento’ con sus aliados. Es el siguiente paso para entender las vivencias de quienes lucharon en el conflicto.

Por lo tanto, a través de *Brothers in Arms* y *Company of Heroes*, el jugador deja de ser un mero espectador, o mejor dicho, un jugador pasivo que sigue unas indicaciones muy marcadas de antemano (lo que ocurre en *Medal of Honor*) para pasar a ser un componente activo dentro de la historia de la II Guerra Mundial, ya sea siguiendo con exactitud los pasos que dieron quienes lucharon en Normandía (aunque con libertad de acción), o bien gracias a la colaboración para la consecución de unos objetivos situados en las más famosas batallas del frente occidental.

#### 6.5. EL ÉXITO DE UNA FORMA DIFERENTE DE REPRESENTAR LA II GUERRA MUNDIAL.

Tanto *Hermanos de sangre* como *The Pacific* han tenido un éxito de público enorme a nivel mundial. No hay más que ver las bases de datos sobre cine de internet para darse cuenta de ello. En *IMDb* la primera posee una nota de 9’6<sup>305</sup>, mientras que la segunda tiene un 8’3<sup>306</sup>. Y en *Filmaffinity*, tienen un 8’5 y un 7’5 respectivamente<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> De más de ciento sesenta mil espectadores. IMDb. *Hermanos de sangre*. [en línea] [http://www.imdb.com/title/tt0185906/?ref\\_=ttep\\_ep\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0185906/?ref_=ttep_ep_tt). [Consulta: 29 Dic. 2014].

<sup>306</sup> De más de cincuenta mil votos. IMDb. *The Pacific*. [en línea] [http://www.imdb.com/title/tt0374463/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0374463/?ref_=nv_sr_1). [consulta: 29 Dic. 2014].

Pero este éxito no llegó de la misma manera. Cada una recorrió su camino. *Hermanos de sangre* comenzó su emisión original el nueve de septiembre de 2001, es decir, dos días antes del atentado de las Torres Gemelas. Durante esta primera emisión, que se realizó a través de un doble capítulo, la HBO consiguió una audiencia de unos de diez millones de espectadores.

Pero tras los atentados, la HBO decidió no realizar publicidad sobre la miniserie, algo que ocurrió en la mayoría de las cadenas televisivas y grandes productoras, que resolvieron eliminar el marketing o atrasar los estrenos sobre producciones bélicas, al no saber cómo las recibiría la audiencia. Aun así, *Hermanos de sangre* consiguió estar por encima de los seis millones de espectadores en todas las emisiones, a excepción del último capítulo, que compitió con la gala de los premios Emmy y con el partido final de las Series Mundiales de beisbol<sup>308</sup>. Y a pesar de ello este episodio emitido el cuatro de noviembre de 2001 estuvo por encima de los cinco millones de espectadores. De media, la miniserie consiguió casi siete millones de espectadores<sup>309</sup>.

Es decir, a pesar de los acontecimientos *Hermanos de sangre* consiguió hacerse un hueco en la audiencia estadounidense. En cambio, su emisión en España ha sido más irregular si cabe. Se estrenó en el canal Gran Vía, de la extinta Vía Digital, el catorce de

---

<sup>307</sup> De casi cincuenta mil votos. Filmaffinity. *Hermanos de sangre*. [en línea]. <http://www.filmaffinity.com/es/film640188.html>. [19 Dic. 2014]. Y de casi 16.000 votos. Filmaffinity. *The Pacific*. [en línea]. <http://www.filmaffinity.com/es/film445069.html>. [19 Dic. 2014].

<sup>308</sup> LYMAN, Rick. "Fewer Soldiers March Onscreen; After Attacks, Filmmakers Weigh Wisdom of Military Stories". *The New York Times*. [en línea]. 16 Oct. 2001. <http://www.nytimes.com/2001/10/16/movies/fewer-soldiers-march-onscreen-after-attacks-filmmakers-weigh-wisdom-military.html>. [Consulta: 29 Dic. 2014].

<sup>309</sup> BEATTY, Sally. "HBO's 'Band of Brothers' Draws Series' Smallest Audience for Finals". *The Wall Street Journal*. [en línea]. 7 Nov. 2001. <http://archive.today/prhH7>. [Consulta: 29 Dic. 2014].

marzo de 2002. En enero de 2003 fue re-emitada por AXN, consiguiendo un 12% de *share*, algo nada desdeñable para este canal y en esa época<sup>310</sup>.

En abierto se estrenó en Telecinco, en agosto de 2003, en un horario nocturno, algo que no es fácil de explicar<sup>311</sup>. La serie volvió a Canal Plus para ser emitida en HD, debido a la cercanía del estreno de *The Pacific*, y finalmente fue emitida en julio de 2011 en Nitro, perteneciente a Antena 3, donde consiguió casi trescientos mil espectadores en su estreno<sup>312</sup>. Queda bastante claro el maltrato que ha sufrido esta miniserie en España en horarios y canales alternativos.

Pero esto no solo ocurrió en estos lugares. En Reino Unido, la BBC decidió en el último momento atrasar el horario de emisión a uno nocturno, y cambiar el canal a la BBC2<sup>313</sup>. Aunque esto no acaeció en todos los países, donde sí que se emitió la miniserie en un horario más acorde, registrando buenos índices de audiencia.

En cambio, el estreno de *The Pacific* fue completamente distinto. Era una serie esperada tras el éxito cosechado por su predecesora, y queda palpable en el modo de emisión. La miniserie fue estrenada

---

<sup>310</sup> Canal+ recupera 'Hermanos de sangre' en alta definición coincidiendo con el estreno de 'The Pacific'. Mundoplus.tv [en línea]. Ene. 2010. <http://www.mundoplus.tv/noticias/?seccion=series&id=3978>. [Consulta: 29 Dic. 2014].

<sup>311</sup> Telecinco estrena en 'late night' 'Hermanos de sangre', la serie más cara de la historia de la televisión. [en línea]. Verteles, 1 Agos. 2003. <http://www.verteles.com/noticias/telecinco-estrena-en-late-night-hermanos-de-sangre-la-serie-mas-cara-de-la-historia-de-la-tv/>. [consulta: 29 Dic. 2014].

<sup>312</sup> 'Hermanos de sangre' lidera la audiencia de Nitro. [en línea]. Objetivo TV, 6 Jul. 2011. [http://www.antena3.com/objetivotv/analisis/hermanos-sangre-lidera-audiencia-nitro\\_2011070600046.html](http://www.antena3.com/objetivotv/analisis/hermanos-sangre-lidera-audiencia-nitro_2011070600046.html). [consulta: 29 Dic. 2014].

<sup>313</sup> DEANS, Jason. Y O'CARROLL, Lisa. "BBC dumps *Band of Brothers*". The Guardian [en línea]. 14 Agos. 2001. <http://www.theguardian.com/media/2001/aug/14/bbc.broadcasting>. [Consulta: 29 Dic. 2014].



en EEUU el catorce de marzo de 2010, con unos buenos números<sup>314</sup>. Un día después, Canal Plus emitía el primer episodio. Esto responde a la estrategia de la televisión en su lucha contra la piratería. No dar tiempo a los ripeadores a hacer su trabajo, pues consiguen en ocasiones que el producto audiovisual esté antes en internet que en ser estrenado por el canal oficial<sup>315</sup>.

La miniserie fue estrenada en abierto un año más tarde, a través de Antena 3, pero los índices de audiencia no fueron los esperados<sup>316</sup>. Puede que las razones sean explicadas por la baja publicidad hecha, por la competitividad en el horario, o por el maltrato de la propia cadena<sup>317</sup>. Pero también puede ser que realmente quienes quisieran ver la miniserie ya lo habían hecho de una forma u otra.

Por lo tanto son difíciles de cuantificar los datos sobre emisiones. Es imposible valorar la totalidad de internet, y el impacto que causan en la sociedad, por consiguiente, es cada vez más difícil de calcular. Se debe profundizar más para conocer la huella dejada por estas miniseries.

Una forma de conocer este impacto es a través de los galardones recibidos. *Hermanos de sangre* consiguió cuarenta nominaciones a los distintos premios audiovisuales, de las cuales consiguió

---

<sup>314</sup> FLINT, Joe. "Over 3 million viewers sign up for HBO's *The Pacific*. Los Angeles Times [en línea]. 16 mar. 2010. <http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2010/03/over-three-million-viewers-sign-up-for-hbos-the-pacific.html>. [consulta: 29 Dic. 2014].

<sup>315</sup> Canal+ estrenará la miniserie 'The Pacific' en marzo, un día después de su estreno en Estados Unidos. Mundoplus.tv [en línea]. Nov. 2009. <http://www.mundoplus.tv/noticias/?seccion=series&id=3871>. [Consulta: 29 Dic. 2014].

<sup>316</sup> Flojo arranque de 'The Pacific' en Antena 3 en una noche que lideró 'Gran Reserva'. 20 minutos [en línea]. 1 Abril 2012. <http://www.20minutos.es/noticia/1007110/0/audiencias/pacific/escasa/>. [consulta: 29 Dic. 2014].

<sup>317</sup> ¿Por qué no ha funcionado el experiment de Antena 3 con 'The Pacific'? Vaya Tele [en línea]. 6 Abril 2012. <http://www.vayatele.com/antena-3/por-que-no-ha-funcionado-el-experimento-de-antena-3-con-the-pacific>. [Consulta: 29 Dic. 2014].

imponerse en veintidós ocasiones. De todos ellos destaca el Globo de Oro a la mejor miniserie, además de dos nominaciones para Damian Lewis y Ron Livingston en los mismos premios. Y por supuesto los seis premios Emmy de trece nominaciones.

Mientras, *The Pacific* cosechó un mayor número de estatuillas pero un menor número de nominaciones, con un total de veintitrés premios de treinta y tres nominaciones. En los Globos de Oro consiguió imponerse también como mejor miniserie, pero fue su única nominación. En cambio, en los Emmy consiguió ocho premios de veinticuatro nominaciones.

Ambas pues son dos miniseries muy exitosas en sus relaciones con la crítica especializada, y ambas consiguieron el máximo galardón al que una miniserie puede optar, como es el Globo de Oro<sup>318</sup>.

Tras la emisión de las miniseries, sobre todo de la *Hermanos de sangre*, el público se interesó por las vidas de algunos de estos hombres que las protagonizan. Y esto dio pie a la aparición de productos realizados para ampliar el conocimiento de esta fase. Así, Richard Winters escribió *Beyond Band of Brothers. The War Memoirs of Major Dick Winters*<sup>319</sup>, en el que relata sus memorias. Un año antes se había publicado una biografía del mismo Winters titulada *Biggest Brother. The Life of Major Dick Winters, the Man Who Led the Band of Brothers*<sup>320</sup>. Pero el tirón por este soldado no acaba aquí, pues en 2014 se ha publicado *Conversations with Major*

---

<sup>318</sup> Debido al gran número de galardones y nominaciones, véase el capítulo 9.

<sup>319</sup> WINTERS, Richard. y KINGSEED, Cole. C. *Beyond Band of Brothers: The War Memoirs of Major Dick Winters*. EEUU: Penguin Group, 2006.

<sup>320</sup> ALEXANDER, Larry. *Biggest Brother: The Life of Major Dick Winters, the Man Who Led the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2005.

*Dick Winters. Life Lessons from the Commander of the Band of Brothers*<sup>321</sup>.

También ha aparecido en documentales como *The Last Days of World War II* (Canal Historia, 2005) o *The 50 Greatest Television Dramas* (Toby Dye, Shelley Lawrence. 2007). Es tal su notoriedad que se llevaron a cabo campañas para que se le concediera la medalla de honor del congreso, y su equipo personal de combate puede ser visitado en los museos de la II Guerra Mundial de Sant-Come-du-Mont (Francia) y La Gleize (Bélgica).

La figura de este hombre no solo ha alcanzado a la sociedad en general, sino que incluso en el mundo académico su importancia es grande, tal como prueba el libro de 2004 *The D-Day Companion. Leading historians explore history's greatest amphibious assault*<sup>322</sup>, en el que un grupo de historiadores punteros sobre la II Guerra Mundial analizan el desembarco de Normandía, y cuyo prefacio es un texto escrito por el mismo Winters. Otra prueba es el título de doctor honorífico concedido a Winters por el Franklin and Marshall College en 2009. Unos años más tarde, tras su fallecimiento, esta institución consiguió situar una estatua en homenaje a Winters en Normandía<sup>323</sup>.

Otros hombres de la Compañía *Easy* también escribieron sus vivencias. Nombres como 'Bill' Guarnere y 'Babe' Heffron, que

---

<sup>321</sup> KINGSEED, Cole. C. *Conversations with Major Dick Winters. Life Lessons from the Commander of the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2014.

<sup>322</sup> PENROSE, Jane (Ed.). *The D-Day Companion. Leading historians explore history's greatest amphibious assault*. Reino Unido: Osprey Publishing, 2004.

<sup>323</sup> KARLESKY, Chris. *Statue in Normandy Commemorates Leadership of Maj. Richard D. Winters '41*. Franklin & Marshall College [en línea]. 6 Jun. 2012. <http://www.fandm.edu/news/latest-news/statue-in-normandy-commemorates-leadership-of-maj-richard-d-winters-41>. [Consulta: 29 Dic. 2014].

escribieron *Brothers in Battle, Best of Friends*<sup>324</sup>, y con un prefacio escrito por Tom Hanks. Donald Malarkey<sup>325</sup>, Lynn ‘Buck’ Comptom<sup>326</sup>, e incluso de manera póstuma ‘Shifty’ Powers<sup>327</sup>. Todos ellos fueron publicados por el grupo Penguin, que más tarde publicaría el ya mencionado libro de Hugh Ambrose *The Pacific*.

La Compañía *Easy* también ha visto nuevas publicaciones. La primera de ellas se hace a través de las experiencias del sargento Forrest Guth, que no tenía un papel en la miniserie, y que se titula *In the Footsteps of the Band of Brothers*<sup>328</sup>. Otros libros son *We Who Are Alive and Remain*<sup>329</sup> y *A Company of Heroes*<sup>330</sup>, escritos por el mismo autor, el historiador Marcus Brotherton.

Al observar las fechas de publicación de estos libros, es reseñable ver cómo aparecen años más tarde de la emisión de la miniserie. Es decir, no obedecen a una campaña de marketing, sino a la demanda del público, que desea conocer más sobre las vidas de estos hombres. El éxito de *Hermanos de sangre* no es inmediato, sino que gracias al boca a boca y a la red de redes, termina convirtiéndose en una serie de culto unos años más tarde de su estreno.

Por otro lado, la miniserie *The Pacific* también vio las vidas de sus protagonistas plasmadas de nuevo en el papel. Pero sin duda esto

---

<sup>324</sup> GUARNERE, William. HEFFRON, Edward. y POST, Robyn. *Brothers in Battle, Best of Friends*. EEUU: Penguin Group, 2007.

<sup>325</sup> MALARKEY, Donald. y WELCH, Bob. *Easy Company Soldier*. EEUU: Penguin Group, 2008.

<sup>326</sup> COMPTOM, Lynn. y BROTHERTON, Marcus. *Call of Duty. My Life Before, During, and After the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2008.

<sup>327</sup> BROTHERTON, Marcus. *Shifty’s War. The Authorized Biography of SGT. Darrell ‘Shifty’ Powers, The Legendary Sharpshooter from the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2011.

<sup>328</sup> ALEXANDER, Larry. *In the Footsteps of the Band of Brothers. A Return to Easy Company’s Battlefields with Sargent Forrest Guth*. EEUU: Penguin Group, 2010.

<sup>329</sup> BROTHERTON, Marcus. *We Who Are Alive and Remain. Untold Stories from the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2009.

<sup>330</sup> BROTHERTON, Marcus. *A Company of Heroes. Personal Memories About the Real Band of Brothers and the Legacy They Left Us*. EEUU: Penguin Group, 2010.

no fue hecho de una manera “espontánea” debido al interés del público por los personajes de la miniserie como ocurre en *Hermanos de sangre*, sino que pertenece a un proyecto de ventas preconcebido. Así, aparecen libros nuevos o reeditados. De estos últimos son *Okinawa. The last Battle of World War II*<sup>331</sup>, escrito por Robert Leckie, y *Red Blood, Black Sand*<sup>332</sup>. Libros no editados con anterioridad son por ejemplo las vivencias de R. V. Burgin tituladas *Islands of the Dammed*<sup>333</sup>. Y por supuesto también aparecen títulos sobre los marines que aparecen en la miniserie y las historias que viven durante la guerra y que no han sido plasmadas en la miniserie, destacando *Voices of the Pacific*<sup>334</sup>.

El alcance de ambas miniseries ha producido que estos hombres sean conocidos, pero gracias a las nuevas tecnologías, también se puede seguir conociendo día a día noticias sobre ellos.

Las *webs* sobre estos soldados y marines son muchas. Desde la página de Richard Winters<sup>335</sup>, que por expreso deseo de la familia ha dejado de funcionar tras su deceso, se puede acceder a otras *webs* de miembros de la *Easy*, como la de ‘Bill’ Guarnere<sup>336</sup> o David K. Webster<sup>337</sup>. En ellas existe la posibilidad de comprar sus libros,

---

<sup>331</sup> LECKIE, Robert. *Okinawa. The last Battle of World War II*. EEUU: Penguin Group, 2010.

<sup>332</sup> TATUM, Chuck. *Red Blood, Black Sand*. EEUU: Penguin Group, 2012.

<sup>333</sup> BURGIN, R. V. y MARVEL, Bill. *Island of the Dammed. A Marine at War in the Pacific*. EEUU: Penguin Group, 2010.

<sup>334</sup> MAKOS, Adam y BROTHERTON, Marcus. *Voices of the Pacific. Untold Stories from the Marines Heroes of World War II*. EEUU: Penguin Group, 2013.

<sup>335</sup> Major Dick Winters [en línea]: <http://www.majordickwinters.com/index.html>. [Consulta: 11 marzo 2015].

<sup>336</sup> Wild Bill Guarnere [en línea]: <http://wildbillguarnere.com/>. [Consulta: 11 marzo 2015].

<sup>337</sup> David Kenyon Webster [En línea]. <http://davidkenyonwebster.com/>. [Consulta: 11 marzo 2015].

escribir en sus foros, leer sus biografías, etc. Esto ocurre también con páginas como las de R. V. Burgin<sup>338</sup> o Sidney Phillips<sup>339</sup>.

Puede que la más sorprendente sea *Stephen Ambrose Historical Tours*<sup>340</sup>, web en la que se conciertan y compran viajes turísticos a diversas campañas de la II Guerra Mundial, incluido el tour de *Hermanos de sangre*, que en catorce días recorre los diferentes lugares por donde la compañía se movió, desde Toccoa a Alemania, pasando por Normandía, Holanda y Bélgica. Este tour aparece en otras webs como *Beyon Band of Brothers*<sup>341</sup>, e incluso existe la opción para inscribirse en recreaciones de la II Guerra Mundial en el frente occidental, en la página de *Hermanos de sangre* de Bélgica<sup>342</sup>, donde personas anónimas reproducen las diferentes batallas del conflicto.

Pero *The Pacific* no ha conseguido tanto seguimiento entre el público, aunque bien es cierto que en muchas páginas web sobre *Hermanos de sangre* existen enlaces o contenidos a temas relacionados con ella.

También existen otros medios de observar de qué forma han calado estos productos televisivos en la sociedad. Se puede advertir a través de libros sobre la II Guerra Mundial que ahora integran las historias de estos soldados, desconocidas hasta el estreno de las miniseries. Buen ejemplo es la mención a Richard Winters en el libro *La guerra que había que ganar* de Murray y Millet<sup>343</sup>.

---

<sup>338</sup> Marine R.V. Burgin [en línea]. <http://www.marinervburgin.com/>. [Consulta: 11 marzo 2015].

<sup>339</sup> Marine Sid Phillips [en línea]. <http://www.marinesidphillips.com/>. [Consulta: 11 marzo 2015].

<sup>340</sup> <http://stephenambrosetours.com/>.

<sup>341</sup> <http://www.beyondbandofbrothers.com/>.

<sup>342</sup> <http://www.band-of-brothers.be/>.

<sup>343</sup> WILLIAMSON, M. y MURRAY, A. R. *Op. cit.* Pág. 12.



**Ilustración 58. Varias imágenes sobre una misma idea. Fuente: Elaboración propia.**

Un buen ejemplo sería, por último, el cartel de entrada del Hooge Crater Museum, un museo militar de la I Guerra Mundial sito en Bélgica, y cuyo cartel de entrada recuerda claramente los posters cinematográficos de *Salvar al soldado Ryan* y *Hermanos de sangre*, con las siluetas de los soldados sobre el fondo.

## 6.6. UNA IRRESISTIBLE TENTACIÓN PARA EL MUNDO ACADÉMICO.

Finalmente, para conocer cómo han calado estas miniseries en la sociedad, analizaremos el alcance de las mismas en el mundo académico.

Sin duda, la figura más destacada en España es Alejandro Pardo. Sus estudios sobre *Hermanos de sangre* son un referente. Ya ha sido mencionado por su texto “Hermanos de sangre (Band of Brothers,

2001). De héroes y soldados”<sup>344</sup>, donde desarrolla un profundo análisis sobre la miniserie desde el punto de vista de la representación de la II Guerra Mundial. Otra de sus publicaciones es un breve ensayo titulado “Hermanos de sangre: una miniserie híbrida entre cine y televisión”<sup>345</sup> donde analiza la calidad cinematográfica de esta serie televisiva. Su último texto sobre el tema, “Las series bélicas de la HBO: ‘Band of Brothers’ (2001) y ‘The Pacific’ (2010)”<sup>346</sup>, consigue hacer un espléndido trabajo de síntesis en cuanto a las diferencias y similitudes de ambas miniseries.

Otros investigadores que se han acercado a las miniseries son Amaya Muruzábal y María del Mar Grandío<sup>347</sup>. Este texto compara la miniserie *Generation Kill* con *Hermanos de sangre*. Aunque solo lo hace analizando un par de capítulos, y con algunos errores claros. Finalmente, Carlos Gómez Gurpegui<sup>348</sup> realiza una breve investigación sobre cómo *Hermanos de sangre* es una mezcla entre cine y TV.

Sin duda alguna, todos estos trabajos han manado de una fuente común. El investigador estadounidense Thomas Schatz, que a través de sendos artículos ha acercado el mundo de *Hermanos de sangre* al académico, como una posibilidad para representar la II

---

<sup>344</sup> DE PABLO, S. op. cit.

<sup>345</sup> PARDO, Alejandro. “*Hermanos de sangre: una miniserie híbrida entre cine y televisión*”. Pág. 5. En CASCAJOSA VIRINO, C. (Coord.). *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes, 2007.

<sup>346</sup> PARDO, A. “Las series bélicas de la HBO: *Band of Brothers* (2001) y *The Pacific* (2010)”. En PÉREZ GÓMEZ, M. A. (Coord.). *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011. Págs. 637-655.

<sup>347</sup> MURUZÁBAL, A. y GRANDÍO, M. *La representación de la guerra en la ficción televisiva norteamericana contemporánea*. Madrid: Mediaciones Sociales, nº 5, II Semestre, 2009. Págs. 63-83.

<sup>348</sup> GÓMEZ GURPEGUI, Carlos. “*It’s not TV, it’s cinema. La hibridación del formato televisivo y cinematográfico en Band of Brothers*”. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. Nº. 10, 2014. Págs. 116-121.



Guerra Mundial<sup>349</sup>. Otros autores han seguido a este investigador, como Debra Ramsey<sup>350</sup> que analiza las historias reales de *Hermanos de sangre* y *The Pacific*, así como las promociones y premieres llevadas a cabo, o los DVD y Blue-ray, aunque desde un punto de vista muy superficial.

También han aparecido autores como la sueca Eva Kingsepp<sup>351</sup>, que plantea una serie de cuestiones éticas en las producciones de Spielberg. O el autor argentino Leandro Della Mora<sup>352</sup>, que realiza un trabajo e investigación sobre las diferencias entre la historia escrita y la historia audiovisual a través del libro y la miniserie de *Hermanos de sangre*.

Queda clara la gran repercusión internacional que estas miniseries han tenido. Sin duda, ha influido más *Hermanos de sangre* que *The Pacific*. Pero ambas han alcanzado todos los estratos sociales y culturales del mundo occidental. Y lo han hecho abarcando casi todos los formatos, medios, y recursos posibles.

---

<sup>349</sup> SCHATZ, Thomas. "Old War/New War: *Band of Brothers* and the revival of the WWII War Film". *Film and History*, 2002. V. 32, n. 1. Págs. 74-78. Y "Band of Brothers". En EDGERTON, Gary R. y JEFFREY P. Jones (Eds.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2007. Págs. 125-134.

<sup>350</sup> RAMSEY, Debra. "Television's 'True Stories': Paratexts and the Promotion of HBO's *Band of Brothers* and *The Pacific*". *Inmedia*. Núm. 4, 2013.

<sup>351</sup> KINGSEPP, Eva. "Apocalypse the Spielberg Way: Representations of Death and Ethics in *Saving Private Ryan*, *Band of Brothers* and the Videogame *Medal of Honor: Frontline*". En *Level up Digital Games Research Conference*. Universidad de Utrecht. (Utrecht, Holanda, 4-6 Nov. 2003).

<sup>352</sup> MORA, Leandro Della. "Historia y cine en los Estados Unidos. *Band of Brothers*, una representación cinematográfica de la Segunda Guerra Mundial". En ROMANO, Silvia (Eds.) *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Asaeca)*, (Córdoba, Argentina, 2012).

Existe la posibilidad de que, en el año 2015, los actores que dieron vida a estos hombres, y homenajearon su vida, vuelvan a reunirse, como cada en año desde hace tiempo, en Normandía<sup>353</sup>.

El sueño expresado a los periodistas por Stephen Ambrose y Richard Winters mientras caminaban por la alfombra roja durante el estreno en Normandía de *Hermanos de sangre* podría haberse cumplido. Es posible que las enseñanzas y los sacrificios de los soldados y marines que lucharon en la II Guerra Mundial no caigan en el olvido, y ha sido la televisión la que lo ha hecho posible.

---

<sup>353</sup> 2015 *Band of Brothers Actors Reunion in Normandy, France*. World War II Fundation [en línea]. <http://www.wwiifoundation.org/events/reunion/>. [Consulta: 29 Dic. 2014].



## **7. CONCLUSIONES**



El cine y la televisión se han interesado desde sus inicios por la representación del pasado. La pantalla grande pronto empezó a hacer films sobre temas bíblicos e históricos. La televisión también siguió este patrón, que más tarde sería asimilado por los videojuegos. El pasado es algo que ha fascinado al ser humano siempre, y cada nuevo medio de comunicación ha puesto sus ojos en él.

La II Guerra Mundial es uno de los hechos históricos más importantes del siglo XX (y muy posiblemente de la humanidad), y por tanto es lógico que el cine se interesase por ella. La televisión, que nació a la vera de los grandes *mass-media* de la época como eran el mundo cinematográfico y radiofónico, pronto adoptó las fórmulas del éxito de ambos medios. Y una era la representación de esta guerra.

Este conflicto tan importante tiene una serie de características que lo hacen ideal para su representación. La clara línea de separación entre el bien y el mal, el drama asociado a la lucha, los héroes que participan en ella y sus actos, así como el carácter épico y ético de la pugna entre los bandos enfrentados empapan cada historia sobre esta guerra.

Pero la representación sobre la II Guerra Mundial, tanto en el cine como en la televisión, ha ido acercándose cada vez más a la historia tradicional y se ha ido alejando de su vertiente homérica. Los buenos ya no lo son tanto, y los malos se difuminan dentro de una compleja y amplia población. La épica y los héroes han ido desapareciendo para ser transformados en personajes casi anónimos que sufren y padecen las consecuencias de la guerra. Los intentos de

una representación realista han ido suplantando a la ficción propiamente dicha.

Por ello, para conocer cómo se han representado y se representan a través de lo audiovisual los años de la II Guerra Mundial, se planteó al inicio de la investigación como primer objetivo el siguiente: **conocer qué relación existe entre la forma de mostrar la segunda guerra mundial en el cine y la televisión.**

La diferencia existente entre la pequeña pantalla y la grande a la hora de representar la época no es, en términos generales, muy importante. Las producciones televisivas más significativas no tienen nada que envidiar a las cinematográficas en lo que a éxito se refiere. Su mensaje cala de forma similar en la sociedad. No obstante, la televisión ofrece la ventaja que proporcionan sus distintos formatos, telefilme, miniserie y serie.

En este sentido es muy posible que el mejor formato para realizar una representación audiovisual del pasado en general, y de la II Guerra Mundial en particular, sea el de la miniserie, pues tiene la capacidad de poder incluir más personajes, de conocerlos más íntimamente, y de profundizar más en las distintas variantes de un hecho.

Pero a pesar de esto, lo cierto es que en términos generales la televisión ha ido de la mano del cine a la hora de representar la II Guerra Mundial, algo lógico pues la pantalla cinematográfica apareció antes que la televisiva. Salvo en el periodo comprendido entre los últimos años setenta y finales de los noventa, en los que las emisiones televisivas exploraron diferentes formas de representar la guerra. En especial rescatando temas con miniseries biográficas, reconstrucciones históricas, el Holocausto, y la mujer en

la guerra, o innovando con temas puramente televisivos como las sagas familiares y los culebrones. Aunque también es cierto que los temas que dominan el cine como lo fantástico, los recuerdos de la guerra, o la infancia igualmente aparecen en la televisión.

La pequeña pantalla ganaría al cine por su variedad de formatos y de contenidos, mientras que el cine sería superior en cuanto a la calidad y el impacto social, en términos generales. Al menos así había venido siendo hasta ahora.

Desde un punto de vista cuantitativo la representación de la guerra en la pequeña pantalla no ha sido uniforme desde su aparición, sino que existen períodos de mayor interés. En una primera fase se dio un creciente número de producciones a partir de la década de los cincuenta, para seguir aumentando hasta los años comprendidos entre 1968 y 1973, en que el número baja de manera casi drástica. A partir de 1974 y hasta 1990 vuelve a ocurrir un incremento. Después de ese año y hasta el 2003 las emisiones son pocas e irregulares, a excepción del 2001, año en el que se da el mayor número de realizaciones. Tras 2003 y hasta 2009, la producción es enorme, para en los últimos años ir descendiendo hasta casi su desaparición en la actualidad.

Durante estas etapas, existe una constante por parte de las cadenas televisivas. Se realizan productos televisivos de éxito, con gran calidad e inversión, de los que se derivan el resto de emisiones de menor valía. Así, series, miniseries y telefilmes como *Hazañas bélicas*, *La fuga de Colditz*, *Escuadrón de combate 332*, *Recuerdos de guerra*, *Holocausto*, *El bunker*, o *Los juicios de Núremberg*, y desde luego, *Hermanos de sangre* y *The Pacific* son una muestra de estos productos de excelencia que impactan tanto en el espectador



como en el medio, propiciando la aparición de más programas sobre el tema.

Si la evolución temporal es importante no lo es menos la distribución espacial, pues a través de ella se pueden entender varias cuestiones sobre la representación de estos años. De esta forma, respondiendo al objetivo de **la distribución geográfica de las producciones**, ha quedado claro que quienes tienen la batuta son los países anglosajones. Tanto Reino Unido como EEUU han sido quienes más se han interesado por representar el conflicto.

El mundo occidental siempre ha estado a la cabeza a la hora de llevar la II Guerra Mundial a los hogares, mientras que zonas como Asia y Oceanía no se han interesado mucho por el tema. En cambio, el bloque de la antigua URSS ha tenido muchas y muy fuertes fluctuaciones a la hora de “televisar” la época, obedeciendo sin duda a los intereses políticos del momento. Pero también es cierto que los EEUU han sufrido fluctuaciones (aunque no tan marcadas), consecuencia en buena medida de los altibajos de la propia Guerra Fría. Por último, cabe destacar la gran cantidad de países que han realizado alguna producción televisiva sobre la guerra, incluso aquellos que ni siquiera participaron en ella.

Cada país se ha inclinado por representar los sucesos que vivieron de forma directa sus ciudadanos. Es por ello que los Estados Unidos siempre han favorecido la producción de temas sobre las fuerzas armadas y sus componentes, mientras que el Reino Unido hizo lo mismo, pero recuperando también el frente doméstico. Francia en cambio ha estado muy influida por la Resistencia, mientras que Alemania siempre ha buscado lo que hemos llamado la ‘desnazificación’ de la guerra entendida como los intentos por

demostrar que la sociedad alemana no era en su totalidad seguidora del partido nazi, sino que la responsabilidad de la guerra corresponde solo a una minoría de fanáticos.

Se debe subrayar que los EEUU y el Reino Unido, al tener tanta potencia y calidad televisiva, han podido ir más lejos que otros países, y realizar productos televisivos que han ido más allá de su propia experiencia de la guerra, involucrándose en otras cuestiones menos cercanas como el Holocausto o el nazismo.

Por otro lado, la televisión del bloque comunista se ha interesado siempre por el frente ruso o por los partisanos, mientras que la china y japonesa por sus propios padecimientos. Es decir, la primera por las consecuencias de la invasión nipona, y la segunda, muy al estilo de la televisión de Alemania, por presentar a una sociedad, en general, no culpable de la guerra. Por último las emisiones de Australia han colocado en el punto de mira sus luchas contra los japoneses y su frente doméstico, en línea con el estilo de la antigua metrópoli británica.

Toda esta temática se podría definir como tradicional, pero en la última fase apareció una tendencia que puso la mirada también en sus héroes, tanto aquellos que lucharon de manera anónima en las fuerzas armadas, la guerrilla o la resistencia, como aquellas figuras notables que intentaron salvar a los más débiles del desastre de la guerra.

Todas y cada una de las representaciones sobre los años de la II Guerra Mundial están influidas por el momento actual de la grabación. Por eso se planteó el objetivo de **analizar qué relación existe entre el momento histórico representado y el presente en que**

se realiza la producción. La respuesta es contundente: el momento es importantísimo.

No cabe duda de que durante los casi cuarenta años en los que la televisión vivió la Guerra Fría los patrones temáticos referidos a la II Guerra Mundial estuvieron influidos por ella. Y que dentro de la misma existieron diferentes fases. Temas como las Fuerzas Armadas y el espionaje fueron importantísimos durante los primeros años de la pequeña pantalla como arma propagandística, mientras que la comedia y la 'crítica bélica' también eran importantes debido al cansancio de la sociedad tras la guerra de Corea. Y la 'desnazificación', que obedecía a los nuevos intereses geoestratégicos, fue más que destacable.

Los siguientes años vieron como los temas sobre las Fuerzas Armadas, la resistencia y el espionaje continuaban marcando la pauta por la influencia de la Guerra Fría, pero comenzaron a surgir temas que poco o nada tenían que ver con lo propagandístico. Estos temas se concretaron en una gran cantidad de producciones en los últimos años de la Guerra Fría, con innumerables producciones biográficas, sagas familiares, sobre el Holocausto, la mujer en la guerra y la infancia. Todo ello pudo obedecer tanto al momento histórico derivado del fallecimiento de la generación que vivió la guerra y a su nostalgia como al momento político.

Durante los años noventa el descenso de producciones sobre la II Guerra Mundial fue notable, claramente influido por el final de la Guerra Fría y por la ausencia de grandes confrontaciones (a excepción de la balcánica y la del Golfo Pérsico). El mundo vivía en una relativa paz y esto quedó reflejado tanto en el número de emisiones como en la temática, que se centró más en la

rememoración de personas y colectivos concretos que en la representación del pasado.

Pero los atentados del 11-S cambiaron esta tendencia. Mientras que el 50 aniversario del inicio de la contienda no ofreció muchas producciones audiovisuales, en el 60 aniversario sí aparecieron múltiples representaciones. Esto fue debido a las nuevas capacidades digitales de la industria, así como a la paulatina desaparición de la población que vivió la guerra y que ahora contaba su historia antes de desaparecer. A esto hay que añadir el filón económico iniciado por *Salvar al soldado Ryan*, *La delgada línea roja* y *La vida es bella*. Todo ello, junto con el propio aniversario y el atentado con posterioridad, produjo un ‘nuevo interés’ por la II Guerra Mundial, esta vez con una fuerte presencia de la experiencia de aquellos hombres y mujeres anónimos que vivieron la época, así como de sus dirigentes, pero estos últimos en menor medida.

La atracción por esas experiencias tuvo un giro inesperado, pues tras los primeros años tras los atentados del 11-S, en los que las producciones rendían homenaje a quienes lucharon por la paz y la libertad, las emisiones se centraron mucho más en la ‘crítica bélica’ y en el sufrimiento derivado de la guerra que soportó toda una generación, probablemente en relación con las interminables contiendas de Irak y Afganistán.

Mientras, en la zona del antiguo bloque del Este también surgieron producciones de carácter nacionalista en estos años, al igual que en la Europa atlántica. Las primeras obedecían a la construcción de los nuevos Estados tras la caída del comunismo, y que se inspiraban en la lucha contra la Alemania nazi para conseguir una unidad nacional y desarrollar un patriotismo identificativo.

En cambio, los países europeos occidentales siguieron las pautas marcadas por la televisión estadounidense, pero matizándolas en función de su propia realidad. Francia volvió al tema de su Resistencia; España, al igual que Italia, a los personajes que ayudaron a los aliados a escapar de la Europa ocupada; los escandinavos con temas de resistencia y población civil, etc. La otra cara de la moneda fueron los países asiáticos y oceánicos, que continuaron con sus mismos intereses casi inmutables a lo largo de los años.

La producción española sobre este período tiene dos etapas claras. La primera se caracteriza por las coproducciones de los años sesenta y setenta entre varios países europeos como Italia y Francia. Estas películas, muy cercanas a la serie B al menos en cuanto estética, colocaban a un actor español como uno de los protagonistas, como ocurre con Jesús Puente en *Hora Cero: Operación Rommel*, o con Francisco Rabal en *El largo día del águila*. Pero su temática no estaba absolutamente en nada relacionada con España, y son todos productos cinematográficos.

En cambio, la siguiente etapa situada en este siglo, sí se caracteriza por una visión del conflicto desde la óptica española. Producciones exclusivamente televisivas como *Andorra. Entre el torb i la Gestapo*, *Operación Comète* y *El ángel de Budapest* muestran la mirada agradable de la posición española ante el conflicto, con hombres y mujeres que decidieron ayudar a aquellos que eran perseguidos por los nazis, bien por ser aliados evadidos como en las dos primeras producciones, bien por ser judíos como en la última.

Mientras, la escasas producciones cinematográficas centran su argumento también en las persecuciones de los nazis, ya sea a

través del Holocausto como en *El payaso y el Führer*, o de las persecuciones comunistas como en *Ispansi!* De todas formas, posiblemente la película más importante sobre la relación de España con la II Guerra Mundial sea *Embajadores en el infierno*, que expone las condiciones de los *POW* de la División Azul por parte de los soviéticos, y que está cargada de propaganda franquista.

De esta forma, las producciones televisivas (y también las cinematográficas) han sido influidas por su presente de forma clara, ya que obedecen a las necesidades de las sociedades que las producen, como bien dice Ferro.

Una vez finalizadas las conclusiones sobre los objetivos de “situación”, se hace necesario pasar a los objetivos de contenidos propiamente dichos. Con anterioridad al análisis de los distintos productos televisivos, se había marcado como objetivo **conocer qué se representa de la época de la II Guerra Mundial**. No cabe duda que los temas más importantes son, por este orden, las Fuerzas Armadas, las biografías, las sagas familiares, las mujeres en la guerra, la resistencia y la infancia.

Las Fuerzas Armadas son un tema constante a lo largo de los años, que aparece desde los inicios de la televisión y que va a mantener un número elevado de producciones. Mientras, el resto de temas no tienen esa constancia. O aparecen con mucha fuerza y luego se diluyen con el tiempo como las sagas familiares, o fluctúan enormemente como la mujer en la guerra.

Pero en realidad muchas producciones no obedecen a un solo género, sino a una mezcla de varios. Por tanto, si se realiza una mirada más profunda, se pueden obtener varias conclusiones.

La representación de la II Guerra Mundial se ha de dividir en dos fases, obedeciendo al momento en que se sitúa el argumento. La anterior a la contienda, de 1933 a 1939, y la del propio conflicto. Se podría incluso añadir un breve epílogo centrado en la postguerra del que existen pocas producciones y no puede ser considerado una fase como tal. En la primera de estas etapas la reconstrucción se interesa sobre todo en los grandes personajes. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Churchill o Stalin son los roles distintivos que más caracterizan esta fecha. Los films que presentan a estos personajes ahondan en como los acontecimientos de la vida, o si se prefiere el destino, van dirigiendo a estos personajes hacia los acontecimientos más importantes de sus vidas.

Este tipo de argumento también es usado para las películas que no representan a los grandes personajes históricos, sino a los hombres y mujeres de a pie, sobre todo en las sagas familiares y las relacionadas con el frente doméstico.

En cambio, en la segunda fase, la de la guerra, es el Frente Occidental el que se lleva la palma en el número de representaciones, cosa que no es de extrañar pues, como ya se ha dicho, son los canales anglosajones quienes más se interesan por representar la II Guerra Mundial. Las películas sobre las Fuerzas Armadas se centran más que nada en las experiencias bélicas de los soldados en este frente. Mientras, el frente del Pacífico ha sido mucho menos representado, y prácticamente nada el frente asiático.

Aun así son representaciones aleatorias, sin una constante. Aparecen a lo largo de los años y desaparecen, y sus temas varían de la infantería a la aviación o la marina, sin crearse un bloque en concreto sobre ellos. No ocurre lo mismo con una parte de las

Fuerzas Armadas como son los POW. Los campos de prisioneros sí tienen una época de gran representación en los años setenta y ochenta, tanto en el frente occidental como en el Pacífico. Y estos a su vez van de la mano de los campos de mujeres, y de los campos de exterminio.

De esta forma, el Holocausto también responde a una corriente más marcada, que aglutina varias producciones que se interesan por este terrible acontecimiento, sobre todo en los años setenta y ochenta, y en la época más reciente. Pero además está muy ligada al tema de la infancia y al de la mujer. Es muy posible que la miniserie *Holocausto* fuera fundamental para despertar esta tendencia.

Pero sin duda, el producto característico de la televisión sobre la II Guerra Mundial es la saga familiar. A través de él aparecen una gran diversidad de temas. Desde el miembro de la familia que es enviado a luchar, a la mujer que ha de 'combatir' en el frente doméstico, al niño que observa con inocencia la guerra. Y muchos de ellos se relacionan directamente con el Holocausto. Es posible que una buena forma de representar la guerra sea a través de una miniserie que exponga los sucesos vividos por una o varias familias, al estilo de *Holocausto* o *Recuerdos de guerra*.

Pero también es importante destacar la biografía como una de las representaciones más importantes, y esta sí es bastante más constante en su aparición a lo largo de los años. La posibilidad de un mayor metraje y un mayor número de personajes dotan a los *bio-pics* televisivos de una riqueza en la representación difícil de igualar. Buenos ejemplos son *Rommel* , *Ike: Desembarco en Normandía*, *Hitler. El reinado del mal*, *Truman* o *Mussolini y yo*.



Por último, en ese mencionado epílogo sobre la postguerra, destacan las emisiones que muestran la difícil vuelta de un mundo en guerra a una sociedad pacífica, tanto para los civiles como para los exmilitares. Y son también reseñables aquellas producciones sobre el peligro del nazismo, con la persecución de gerifaltes nazis.

En cambio, se ha de aclarar que existen temas que no entran en esas fases mencionadas porque no han sido representados o lo han sido muy poco. Tanto el frente asiático como las campañas de África e Italia no han tenido apenas emisiones televisivas. Otro tanto ocurre con las persecuciones a minorías raciales como a gitanos y otros grupos étnicos menores, a personas por su orientación sexual, y a grupos políticos como los comunistas. Por no hablar del mundo musulmán, del que no se conoce prácticamente nada a través de la pequeña o la gran pantalla.

Otro asunto espinoso y que es muy poco tratado es el del colaboracionismo. Muchos países abrazaron las ideas nacionalsocialistas y aplicaron en sus territorios medidas que, cuando menos, hoy serían consideradas como bochornosas. Y es que la responsabilidad por los actos cometidos durante la guerra, y la responsabilidad de la misma, no es un tema de gusto para los espectadores, y como añadidura para los productores, de las respectivas naciones.

Pero la temática no es lo único que destaca en la reconstrucción audiovisual de la II Guerra Mundial. Toma un cariz importante aquellos que protagonizan las emisiones. Así, respondiendo al objetivo de **investigar qué personajes destacan en las representaciones televisivas**, se pueden obtener una serie de resultados.

Sin duda, en cuanto a los oficios castrenses se refiere, destacan los personajes del 'buen oficial', el 'mal oficial', el sargento, el soldado, y el alto oficial. El primero de ellos suele ser un oficial excelente en el campo de batalla y paternalista con sus hombres. Normalmente son personajes tanto reales como ficticios, que enarbolan los estándares patrióticos, de defensa de la libertad, y son capaces de dar la vida por su tropa.

En cuanto al 'mal oficial', suele ser la antítesis del anterior. Incapaces militarmente o de escasa ética, son odiados por sus hombres. La mayoría son cobardes y no tienen fuerza moral que los incentive. También aparece el caso contrario, en que son mostrados como belicistas, sanguinarios, y que incluso rayan la locura.

La figura del sargento es una de las más generalizadas. Hombres extraordinarios por sus dotes innatas, por lo general tienen un carácter duro y difícil, pero a la vez conocen a cada uno de sus hombres. Son disciplinados y maestros, que procuran llevar a buen término la misión pero defienden a los hombres bajo su mando, incluso a veces, de las propias debilidades de esos hombres, como la cobardía, el amotinamiento, etc.

En cuanto al soldado raso suele estar representado como un civil al que las circunstancias o sus creencias le han llevado a alistarse. Lo común es que sean personas normales que viven tiempos extraordinarios, y que dan lo mejor de sí. Aparecen a través de ciertas características como su ascendencia racial (el italoamericano, el latinoamericano, el judeoamericano) en las ficciones americanas. Pero también por su procedencia, como el granjero bonachón y grande, el avisado de la gran ciudad, el intelectual de alta cuna, o el religioso (en las producciones

estadounidenses), el de origen humilde o aristocrático (en las británicas), o el soldado campesino (en las soviéticas).

Mientras, el gran oficial suele ser un prototipo en todos los países. Los generales por norma son representados como hombres mayores y sabios, con carisma y gran capacidad militar, y cercanos a sus soldados en términos generales.

En el bando perdedor la representación es muy distinta. Los soldados alemanes, italianos y japoneses no son mostrados como defensores de la guerra o de sus gobiernos. Son hombres a los que las circunstancias les han llevado a luchar, pero no creen ni en el nazismo, ni el fascismo o el imperialismo. Su sentido del deber provoca que continúen en la lucha, pero no creen en ella.

En cambio los oficiales japoneses y los de las *SS* siguen el mismo patrón. Son seres casi diabólicos, a los que no les importa nadie. Sin ningún tipo de moral, son capaces de realizar barbaridades, tanto contra sus hombres como contra la población civil.

El otro gran grupo representativo es el de los recientemente nombrados como civiles. Se pueden dividir también en ancianos, niños, mujeres, resistentes-guerrilleros, y judíos.

Los primeros no han sido muy representados en la televisión como personaje principal, si bien sí aparecen como secundarios. Suelen ser hombres ya mayores que tienen la experiencia de la guerra anterior y en su mirada se refleja ese conocimiento ante la exaltación de la juventud por la conflagración.

Los niños suelen estar representados como sufridores del conflicto, con una mirada tierna e incluso a veces nostálgica. No comprenden

lo que están viviendo, y aunque tienen la capacidad de adaptarse rápido a las circunstancias, son un colectivo muy vulnerable.

Las mujeres son el otro gran protagonista junto a los niños. Defienden el frente doméstico, bien sea trabajando, bien sea protegiendo al resto de la familia. Tienen una visión muy sufrida de la guerra, y en ocasiones esta les pone a prueba directamente, a través de campos de concentración, o alistándose en los cuerpos femeninos de enfermería y logística. Derrochan fuerza y energía, pero a la vez son frágiles pues sostienen una novedosa y pesada carga, pues normalmente era el hombre quien ejercía de cabeza de familia. Han de hacer de figura maternal y paternal a la vez, y aunque lo consiguen, muchas veces se aprecia un derrumbamiento interno debido a la presión a la que están sometidas.

Los hombres civiles suelen estar involucrados en la guerrilla o en la resistencia. Luchan contra la opresión de manera enconada, jugándose la vida y la de sus familiares, pero su espíritu de libertad y patriotismo les obliga a cumplir con su deber. Muy cercano a esta representación está la figura del espía.

Por último, la población judía suele representarse de manera bipolar. O son hombres, mujeres, niños y ancianos que se dejan llevar por los acontecimientos, sin luchar, pensando que el enemigo no les hará daño, o son supervivientes natos que luchan con todas sus fuerzas por sobrevivir. No se dejan convencer o no se subyugan ante las injusticias, y centran todas sus fuerzas en mantenerse con vida, aunque los acontecimientos les arrastren hasta auténticos infiernos.

Mientras, la población civil del bando perdedor suele ser representada de igual manera que la del vencedor. Son personas

que no apoyan las ideologías extremistas y que han visto sus vidas arrolladas por la guerra. No aparecen nazis en Alemania, ni imperialistas en Japón, ni fascistas en Italia. Es una imagen ‘desnazificada’ de las sociedades perdedoras, donde los responsables de la guerra son solo unos pocos.

La evolución de estos personajes a lo largo de los años ha sido mínima, a excepción de la figura de la mujer en la guerra, cuya imagen pasa de ser una mera compañera del personaje masculino a tener una identidad y personalidad propia, fuerte, y voluntariosa.

Todos esta representación temática, de personajes, de momentos históricos relevantes, además de cambiar por los acontecimientos producidos en el presente de su filmación, también evolucionan en cuanto a su estilo. En respuesta al objetivo de **examinar cómo es la estética televisiva de la II Guerra Mundial**, las conclusiones que se obtienen son las siguientes.

La época no se ha representado siempre de la misma forma. Mientras que en los primeros años de la televisión se estaba ante una reconstrucción más edulcorada y ligera, aunque no carente de ‘crítica bélica’, la tendencia audiovisual sobre esta guerra, y en términos generales, ha sido la de crecer en realismo, en impacto visual y auditivo, y en violencia. Con esto no se quiere decir que las primeras representaciones estuvieran carentes de drama, ni mucho menos. Pero cada vez más la imagen se ha dirigido a remover las conciencias más con lo audiovisual y menos con lo narrativo.

Sin duda el primer gran salto se acaeció a finales de los años setenta cuando se mostró el lado más duro del Holocausto. Y esta estética se adueñó del resto de temáticas sobre la guerra. Los sufrimientos y torturas en los campos de prisioneros fueron cada vez

más impactantes. El segundo momento importante fue la introducción de los efectos digitales y sonoros, derivados de la estética de *Salvar al soldado Ryan*, que produjeron una visión de la guerra más inhumana y visceral, con un espectador que ya no era ajeno a la imagen, sino que formaba parte de la misma. Este estilo tan efectivo e impactante fue rápidamente asimilado por otros directores, y queda patente en otras producciones cinematográficas del género como *Pearl Harbor* o *Banderas de nuestros padres*, pero también en televisivas como *Hijos del III Reich* (y claramente en *Hermanos de sangre* y *The Pacific*). E incluso en películas bélicas en general como *Green Zone: Distrito protegido* (2010), *El único superviviente* (2013), y *El francotirador* (2014).

También es notorio que la cadencia del montaje ha variado. Los cambios rápidos de plano, las secuencias de alto ritmo, y los distintos ángulos de la cámara presentan una guerra más caótica, más veloz en los sucesos y más violenta que nunca. En contraposición, la imagen clásica de la televisión, de ritmo e interpretación pausada ha desaparecido.

A partir de todo lo dicho, el objetivo sobre el estudio de caso resulta muy significativo. Por ello, **al abordar como la televisión de esta última década ha representado la II Guerra Mundial** a través del análisis histórico de *Hermanos de sangre* y *The Pacific*, se alcanzan una serie de resultados.

Lo primero que destaca es que son miniserias, y por lo tanto, a lo largo de sus diez capítulos, se representan diferentes batallas y personajes que en otro formato no hubieran sido posibles de reconstruir todas juntas. Y a diferencia de los términos generales televisivos para representar la II Guerra Mundial, son programas

de gran calidad y de impacto social, perfectamente equiparables al mundo cinematográfico.

Lo siguiente es que ambas miniseries pertenecen al grupo de producciones de la última fase de representación, en el que existe un gran interés por el segundo conflicto global. Y que son producidas por la cadena estadounidense HBO, y por los productores Spielberg y Hanks. Al ser unas producciones estadounidenses, heredan la tradición de la televisión americana al representar las fuerzas armadas y sus componentes. Y de nuevo responden a esta tendencia de la primera década del siglo XXI al representarlos de una manera más humana, centradas en los soldados y su experiencia bélica.

Esto manifiesta el momento histórico en que se realizaron ambas producciones. Aunque el 11-S produjo un *'boom'* sobre la II Guerra Mundial, lo cierto es que en 2001 se produjo una gran cantidad de producciones que marcaban las mismas líneas en la representación: la experiencia humana ante la guerra. Y las producciones posteriores que siguieron al ataque del *World Trade Center* y al Pentágono mantuvieron esa estructura. En cambio, *The Pacific* y su forma de representar la guerra es aún más reveladora, pues responde al cansancio de la sociedad por los traumáticos conflictos militares de Irak y Afganistán, pasando del homenaje al horror de la experiencia bélica.

Las dos miniseries también obedecen a las corrientes de la historiografía de ese momento, que estaba interesada por la experiencia humana en el combate. Si echamos una mirada a los últimos años, el éxito de ventas de las representaciones sobre las experiencias de los soldados ha sido notable, con historiadores como

Max Hastings, Antony Beevor, o Rick Atkinson, que han mostrado un claro interés por las experiencias de quienes vivieron la guerra en primera persona.

Además, *Hermanos de sangre* y *The Pacific* proceden de libros publicados cuyos argumentos están en sintonía con esta línea. Y yendo más allá, las miniseries influyeron en la creación de publicaciones científicas y de otras pertenecientes al conocimiento generalista que surgieron a la sombra de su éxito. Las historias de los veteranos firmadas por ellos mismos, o libros que exponen con mayor profundidad las unidades de las que formaban parte, son parte de esa tendencia.

En cuanto a la temática, *Hermanos de sangre* es una miniserie tradicional que recopila algunas representaciones televisivas y cinematográficas anteriores, y que expone el tema de los entrenamientos militares, las grandes batallas, el Holocausto, la sociedad alemana (con cierto componente ‘desnazificador’), la mujer en la guerra, y hasta cierto punto, la biografía. Pero sobre todo los lazos de hermandad que se crean en combate.

No se muestran en cambio cuestiones como las violaciones que llevaron a cabo los soldados aliados al reconquistar Europa, o las deserciones que se produjeron en sus líneas. Dos temas espinosos que están comenzándose a estudiar ahora.

En cambio *The Pacific* tiene una temática mucho más novedosa en términos televisivos (no así cinematográficos). La ‘deshumanización’, la ‘bestialización’, y el sobreponerse a la guerra y volver a la vida civil son su base argumentativa.

Los personajes en ambas producciones son muy parecidos. El ‘buen oficial’, el ‘mal oficial’, el sargento, el soldado, y el alto oficial siguen



los mismos patrones, con muy pocas diferencias. Aunque la profundidad de los personajes de los soldados rasos en *The Pacific* es muchísimo mayor. Igual ocurre con los roles de mujeres, y de los civiles. Mientras que el enemigo es mucho más misterioso y se conoce muy poco de él, a diferencia de *Hermanos de sangre* en que termina siendo un igual. Ambas miniseries recogen los estereotipos de los soldados, con miembros entre sus filas como el soldado intelectual, el soldado salvaje, etc.

Por último, la estética es muy similar en cuanto montaje, planos, y demás apartados técnicos, y lo es también en cuanto al nivel de violencia y realismo, acorde a los años en que son producidas. El uso de efectos audiovisuales, el uso de la cámara, y los planos cercanos producen la sensación de estar dentro de la guerra, en conexión con la estética del momento.

Por lo tanto, tanto *Hermanos de sangre* como *The Pacific* son unas producciones de gran calidad que recogen el testigo de emisiones televisivas y realizaciones cinematográficas pretéritas, y que responden a las tendencias audiovisuales del momento presente, de su zona geográfica, y del interés de la sociedad en ese momento por consumir ese tipo de producto.

Pero además dan un paso más allá pues buscan realizar una representación lo más fiel del pasado, y hacerla llegar a los espectadores a través de una estética casi documental. Son sin duda una ventana hacia el pasado. Y para lograr que esa mirada retrospectiva no tenga puntos débiles, allí donde la imagen en movimiento no puede llegar, la producción se apoya en cuestiones ajenas al medio televisivo tradicional como son los contenidos extras

de sus producciones, siguiendo esa nueva forma de consumir la televisión.

Medir el impacto de ambas miniseries ha sido un trabajo difícil. Cada vez es más arduo de cuantificar, y las audiencias están más diversificadas, y en cierta medida, falseadas. La ilegalidad que en muchos países supone la descarga de material digital no frena a los usuarios y consumidores de productos televisivos, pero esos visionados no quedan reflejados, por lo que es cada vez más complicado cuantificar el éxito de un programa.

En este difícil maremágnum de las nuevas formas de consumo y de producir televisión aparecieron *Hermanos de sangre* y *The Pacific*. Así, la respuesta al objetivo de **averiguar cómo impactan estas producciones en la sociedad**, no se podría haber conseguido con una investigación “tradicional”. El análisis de las distintas páginas *web*, y de los productos audiovisuales y literarios derivados de las miniseries fue necesario para obtener una idea sólida sobre su impacto.

De esta forma, la gran cantidad de *webs* concernientes a las miniseries (sobre todo *Hermanos de sangre*) que están ubicadas en los distintos países del mundo deja claro su éxito internacional. Pero además, el surgimiento de páginas dedicadas o administradas por los soldados veteranos protagonistas son un claro reflejo de este interés. Los datos sobre las audiencias tradicionales refrendan este hecho.

Pero un paso más significativo es el que hayan surgido publicaciones científicas sobre el tema. El interés del mundo académico no discurre en paralelo al de la sociedad, sino que ambos

se entrelazan, fruto de la dimensión que han alcanzado las producciones de Spielberg y Hanks.

Para satisfacer las demandas de la sociedad hacia este tipo de historia, la propia HBO, con ayuda de *Dream Works* y *Playtone* (las productoras de Spielberg y Hanks) produjeron una serie de contenidos audiovisuales que respondían a este requerimiento. No cabe duda que *The Pacific*, al ser realizada más tarde, hizo una apuesta muy fuerte por este tipo de material extra, ubicado tanto en la *web* de la HBO, en los contenidos de los DVD, como en los videojuegos. Sin duda, *Medal of Honor* es otra muestra más por conocer la vida de los soldados durante la guerra, en un nuevo formato que consigue una experiencia para el jugador en relación con el pasado mucho más íntima y personal.

La cuestión es que el impacto de *Hermanos de sangre* y *The Pacific* no se circunscribe solo a ellas, sino que la realidad refleja como tanto *Salvar al soldado Ryan*, como los documentales (entre ellos *Shooting War*), el videojuego *Medal of Honor*, y ambas miniseries, conforman una mezcla de productos audiovisuales que sí impactan tanto en el espectador, como en los *mass-media*, e incluso en el mundo académico. Representan la II Guerra Mundial de una forma determinada que toda la sociedad asimila, pasando a integrar una parte de su memoria colectiva sobre el período. Es una nueva forma de hacer televisión y de mostrar el pasado, que enlaza con el mundo virtual de nuestra época.

De esta forma, la hipótesis planteada al principio de este trabajo queda respondida. Las dos miniseries de la HBO sí nos permiten comprender mejor cuál es la percepción actual sobre el conflicto, pero además se puede asegurar que no se entendería el conflicto

como lo hacemos hoy, sin *Hermanos de sangre* y *The Pacific*. Ambas producciones, con la ayuda de los productos asociados a ellas, han transformado la manera de entender la II Guerra Mundial.

Queda preguntarse si la historia de esta época está aún por ‘escribirse’. Las conclusiones a las que ha llegado esta investigación muestran el esbozo de lo que puede ser la historia del futuro. Una historia basada en lo audiovisual, una historia representada por la imagen en movimiento y no por la palabra. Una historia filmada.



## 8. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA



## 8.1. FUENTES.

### 8.1.1. Fuentes audiovisuales.

#### Filmografía utilizada.

- *¿Arde París?* (*Paris brûle-t-il?* René Clément, 1966).
- *¿Qué hiciste en la guerra, papi?* (*What Did you Do in the War, Daddy?* Blake Edwards, 1966).
- *¿Principio o fin?* (*The Beginnig or the End.* Norman Taurog, 1947).
- *1941* (Steven Spielberg, 1979).
- *36 Horas* (*36 Hours.* George Seaton, 1965).
- *5 para el infierno* (*5 per l'inferno.* Gianfranco Parolini, 1969).
- *800 héroes* (*Ba bai zhuang shi.* Shan-si Ting, 1976).
- *A diez segundos del infierno* (*Ten Seconds to Hell.* Robert Aldrich, 1959).
- *A por todas* (*Go for Broke!* Robert Pirosh, 1951).
- *A través del Pacífico* (*Across the Pacific.* John Huston, 1942).
- *Adiós a la inocencia* (*Racing with the Moon.* Richard Benjamin, 1984).
- *Adiós al rey* (*Farewell to the King.* John Milius, 1988).
- *Adiós mamá* (*Äideistä parhain.* Klaus Härö, 2005).
- *Adiós, muchachos* (*Au revoir les enfants.* Louis Malle, 1984).
- *Agente secreto* (*Podvig razvedchika.* Boris Barnet, 1947).
- *Aimee y Jaguar* (*Aimée & Jaguar.* Max Färberböck, 1999).
- *Al filo de la oscuridad* (*Edge of Darkness.* Lewis Milestone, 1943).
- *Alas y una plegaria* (*Wing and a Prayer.* Henry Hathaway, 1944).
- *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero.* Roberto Rossellini, 1948).
- *Almirante Canarias* (*Canaris.* Alfred Weidenmann, 1954).
- *Almirante Yamamoto* (*Rengo kantai shirei chôkan: Yamamoto Isoroku.* Seiji Maruyama, 1968).
- *Amarga victoria* (*Bitter Victory.* Nicholas Ray, 1957).
- *Amén* (*Amen.* Constantin Costa-Gavras, 2002).
- *Amores en tiempo de guerra* (*The Land Girls.* David Leland, 1998).
- *Anonyma – Una mujer en Berlín* (*Anonyma - Eine Frau in Berlin.* Max Färberböck, 2008).
- *Aquel maldito día* (*Sti mahi tis Kritis.* Vasilis Georgiadis, Siro Marcellini, 1970).



- *Arco iris (Raduga)*. Mark Donskoy, 1944).
- *Arenas sangrientas (Sands of Iwo Jima)*. Allan Dwan, 1949).
- *Ataque Fuerza Z (Attack Force Z)*. Tim Burstall, 1982).
- *Ataque! (Attack!)* Robert Aldrich, 1956).
- *Australia* (Baz Luhrmann, 2008).
- *Aventura en Arabia (Action in Arabia)*. Léonide Moguy, 1944).
- *Banderas de nuestros padres (Flags of Our Fathers)*. Clint Eastwood, 2006).
- *Barro y soldados (Tsucho to heitai)*. Tomotaka Tasaka, 1939).
- *Batán (Bataan)*. Tay Garnett, 1943).
- *Bombardero (Bombardier)*. Richard Wallace, 1943).
- *Bombarderos (Bombarderos en picada) (Dive Bomber)*. Michael Curtiz, 1941).
- *Bon voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2003).
- *Brumas de traición (Betrayed)*. Gottfried Reinhardt, 1954).
- *Calle Madeleine nº 13 (13 Rue Madeleine)*. Henry Hathaway, 1947).
- *Camica Nera* (Giovacchino Forzano, 1933).
- *Camino al paraíso (Paradise Road)*. Bruce Beresford, 1997).
- *Canción de esperanza (A Rózsa énekei)*. Andor Szilágyi, 2003).
- *Canciones prohibidas (Zakazane piosenki)*. Leonard Buczkowski, 1947).
- *Capitanes de las nubes (Captains of the Clouds)*. Michael Curtiz, 1942).
- *Cartas desde Iwo Jima (Letters From Iwo Jima)*. Clint Eastwood, 2006).
- *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).
- *Cerco roto (Steiner - Das eiserne Kreuz, 2. Teil)*. Andrew V. McLaglen, 1979).
- *Charlotte Gray* (Gillian Armstrong, 2001).
- *Cinco tumbas al Cairo (Five Graves to Cairo)*. Billy Wilder, 1943).
- *Ciudad de vida y muerte (Nanjing! Nanjing!)* Lu Chuan, 2009).
- *Comando en el desierto (Raid on Rommel)*. Henry Hathaway, 1971).
- *Comando en el mar de la China (Too Late the Hero)*. Robert Aldrich, 1970).
- *Comando secreto (The Secret War of Harry Frigg)*. Jack Smight, 1968).
- *Cómo gané la guerra (How I Won The War)*. Richard Lester, 1967).
- *Confessions of a nazi spy* (Anatole Litvak, 1939).
- *Corazones de acero (Fury)*. David Ayer, 2014).
- *Creadores de sombras (Fat Man and Little Boy)*. Roland Joffé, 1989).
- *Cuando muere el día (Sundown)*. Henry Hathaway, 1941).
- *Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1949).

- *Das Boot. El submarino (Das Boot.* Wolfgang Petersen, 1981).
- *De aquí a la eternidad (From Here to Eternity.* Fred Zinnemann, 1953).
- *De Dunkerque a la victoria (Contro 4 bandiere.* Umberto Lenzi, 1974).
- *De Pearl Harbor a Midway (Hawai Middouei daikaikusen: Taiheiyo no arashi.* Shuei Matsubayashi, Hugo Grimaldi, 1960).
- *De una misma sangre (Luciano Serra, pilota.* Goffredo Alessandrini, 1938).
- *Desnudo entre lobos (Nackt unter Wölfen.* Frank Beyer, 1963).
- *Destino Tokio (Destination Tokyo.* Delmer Daves, 1943).
- *Desventuras de un recluta inocente (Biloxi Blues.* Mike Nichols, 1988).
- *Día D, 6 de junio (D-Day the Sixth of June.* Henry Koster, 1956).
- *Día D, Hora H (Breakthrough.* Lewis Seiler, 1950).
- *Diamantes en la noche (Dèmanty noci.* Jan Nemeč, 1964).
- *Días de gloria (Indigènes) (Indigènes.* Rachid Bouchareb, 2006).
- *Dias de sangre y fuego (The Fallen.* Ari Taub, 2004).
- *Die Letzte Chance (Leopold Lindtberg,* 1945).
- *Dios es mi copiloto (God Is My Co-Pilot.* Robert Florey, 1945).
- *Directos al infierno (Straight Into Darkness.* Jeff Burr, 2004).
- *Dos mujeres (La ciociara.* Vittorio De Sica, 1960).
- *Duelo en el Atlántico (The Enemy Below.* Dick Powell, 1957).
- *Duelo silencioso (Shizukanaru Kettô.* Akira Kurosawa, 1949).
- *Eichmann (Robert Young,* 2007).
- *El Alamein - La línea de fuego (El Alamein - La linea del fuoco.* Enzo Monteleone, 2001).
- *El arpa birmana (Biruma no tategoto.* Kon Ichikawa, 1957).
- *El ataque duró siete días (The Thin Red Line.* Andrew Marton, 1964).
- *El buen alemán (The Good German.* Steven Soderbergh, 2006).
- *El bunker (Outpost.* Steve Barker, 2007).
- *El bunker (The Bunker.* Rob Green, 2001).
- *El coronel Von Ryan (Von Ryan's Express.* Mark Robson, 1965).
- *El cuarto Reich (The Fourth Reich.* Manie Van Rensburg, 1990).
- *El día más largo (The Longest Day.* Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962).
- *El diario de Ana Frank (The Diary of Anne Frank.* George Stevens, 1959).
- *El ejército de las sombras (L'armée des ombres.* Jean-Pierre Melville, 1969).
- *El ejército del crimen (L'armée du crime.* Robert Guédiguian, 2009).
- *El extraño (The Stranger.* Orson Welles, 1946).

- *El fin de la noche* (Alberto de Zabalía, 1944).
- *El final de la cuenta atrás* (*The Final Countdown*. Don Taylor, 1980).
- *El flecha Quex* (Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend. Hans Steinhoff, 1933).
- *El general De La Rovere* (*Il generale della Rovere*. Roberto Rossellini, 1959).
- *El gran dictador* (*The Great Dictator*. Charles Chaplin, 1940).
- *El gran rescate* (*The Great Raid*. John Dahl, 2005).
- *El halcón marino* (*Submarine Seahawk*. Spencer Gordon Bennet, 1958).
- *El hundimiento* (*Der Untergang*. Oliver Hirschbiegel, 2004).
- *El Imperio del Sol* (*Empire of the Sun*. Steven Spielberg, 1987).
- *El infierno de los héroes* (*The Cockleshell Heroes*. José Ferrer, 1955).
- *El largo día del águila* (*La battaglia d'Inghilterra*. Enzo G. Castellari, 1969).
- *El lector* (*The Reader*. Stephen Daldry, 2008).
- *El león tiene alas* (*The Lion Has Wings*. Adrian Brunel, Brian Desmond Hurst, Michael Powell, Alexander Korda, 1939).
- *El libro negro* (*Zwartboek*. Paul Verhoeven, 2006).
- *El niño con el pijama de rayas* (*The Boy in the Striped Pyjamas*. Mark Herman, 2008).
- *El ogro* (*Der Unhold*. Volker Schlöndorff, 1996).
- *El ojo de la aguja* (*Eye of the Needle*. Richard Marquand, 1981).
- *El orgullo de los marines* (*Pride of the Marines*. Delmer Daves, 1945).
- *El paciente inglés* (*The English Patient*. Anthony Minghella, 1996).
- *El pianista* (*The Pianist*. Roman Polanski, 2002).
- *El prestamista* (*The Pawnbroker*. Sidney Lumet, 1965).
- *El puente* (*Die Brücke*. Bernhard Wicki, 1959).
- *El puente de Remagen* (*The Bridge at Remagen*. John Guillermin, 1969).
- *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*. David Lean, 1957).
- *El punto decisivo* (*Velikiy perelom*. Fridrikh Ermier, 1946).
- *El sargento inmortal* (*Immortal Sergeant*. John M. Stahl, 1943).
- *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*. Volker Schlöndorff, 1979).
- *El sexto héroe* (*The Outsider*. Delbert Mann, 1961).
- *El tren* (*The Train*. John Frankenheimer, 1964).
- *El tren de la vida* (*Train de vie*. Radu Mihaileanu, 1998).
- *El último torpedo* (*Torpedo Run*. Joseph Pevney, 1958).
- *El último tren a Auschwitz* (*Der letzte Zug*. Joseph Vilsmaier, Dana Vávrová, 2006).

- *El único evadido* (*The One That Got Away*. Roy Ward Baker, 1957).
- *El viaje de los malditos* (*Voyage of the Damned*. Stuart Rosenberg, 1976).
- *El viejo fusil* (*Le vieux fusil*. Robert Enrico, 1975).
- *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956).
- *Emboscada en la bahía* (*Ambush Bay*. Ron Winston, 1966).
- *Emperador* (*Emperor*. Petter Weber, 2012).
- *En busca del arca perdida* (*Riders of the Lost Ark*. 1981).
- *En cualquier lugar de Europa* (*Valahol Európában*. Géza von Radványi, 1948).
- *En el límite del amor* (*The Edge of Love*. John Maybury, 2008).
- *Encadenados* (*Notorious*. Alfred Hitchcock, 1946).
- *Encuentro en el Elba* (*Vstrecha na Elbe*. Grigori Aleksandrov, Aleksei Utkin, 1949).
- *Enemigo a las puertas* (*Enemy at the Gates*. Jean-Jacques Annaud, 2001).
- *Enigma* (Michael Apted, 2001).
- *Eric, oficial de la reina* (*Soldaat van Oranje*. Paul Verhoeven, 1977).
- *Escala en Hawái* (*Mister Roberts*. John Ford, Mervyn LeRoy, 1955).
- *Escape to Nowhere* (Steven Spielberg, 1961).
- *Escuadrón 633* (*633 Squadron*. Walter Grauman, 1964).
- *Escuadrón letal* (*Joy Division*. Reg Traviss, 2006).
- *Esperanza y gloria* (*Hope and Glory*. John Boorman, 1987).
- *Espías en la sombra* (*Les Femmes de l'Ombre*. Jean-Paul Salomé, 2008).
- *Esta tierra es mía* (*This Land is Mine*. Jean Renoir, 1943).
- *Estrella, señal de socorro* (*Zvezda*. Nikolai Lebedev, 2002).
- *Europa* (Lars von Trier, 1991).
- *Europa, Europa* (Agnieszka Holland, 1990).
- *Evasión o victoria* (*Victory*. John Huston, 1981).
- *Expiación, más allá de la pasión* (*Atonement*. Joe Wright, 2007).
- *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (*Senjo no Merry Christmas*. Nagisa Oshima, 1983).
- *Fighter Squad* (Steven Spielberg, 1961).
- *Fin de semana en Dunkerque* (*Week-end à Zuydcoote*. Henri Verneuil, 1964).
- *Flame y Citron* (*Flammen & Citronen*. Ole Christian Madsen, 2008).
- *Fuego en la nieve* (*Battleground*. William A. Wellman, 1949).
- *Fuerza 10 de Navarone* (*Force 10 from Navarone*. Guy Hamilton, 1978).
- *Fuerzas Aéreas* (*Air Force*. Howard Hawks, 1943).

- *Fugitivos (Les égares.* André Téchiné, 2003).
- *Ghetto (Vilniaus getas.* Audrius Juzenas, 2006).
- *Good* (Vicente Amorim, 2008).
- *Guadalcanal (Guadalcanal Diary.* Lewis Seiler, 1943).
- *Ha llegado el águila (The Eagle Has Landed.* John Sturges, 1976).
- *Hasta donde los pies me lleven (So weit die Füße tragen.* Hardy Martins, 2001).
- *Hiroshima, mon amour (Alain Resnais,* 1959).
- *Hitler: Beast of Berlin* (Sam Newfield, 1939).
- *Hombres intrépidos (The Long Voyage Home.* John Ford, 1940).
- *Hora cero, operación Rommel* (León Klimovsky, 1969).
- *Hundid el Bismarck (Sink the Bismarck!* Lewis Gilbert, 1960).
- *Indiana Jones y la última cruzada (Indiana Jones and the Last Crusade.* Steven Spielberg, 1989).
- *Infierno bajo las aguas (Up Periscope.* Gordon Douglas, 1959).
- *Infierno en las nubes (Flying Leathernecks.* Nicholas Ray, 1951).
- *Invasión en Birmania (Merrill's Marauders.* Samuel Fuller, 1962).
- *Invencible (Unbroken.* Angelina Jolie, 2014).
- *Ispansi (¡Españoles!)* (Carlos Iglesias, 2011).
- *It happened here* (Kevin Brownlow, Andrew Mollo, 1965).
- *Jackboots on Whitehall* (Edward McHenry, Rory McHenry, 2010).
- *Joanna* (Feliks Falk, 2010).
- *John Rabe* (Florian Gallenberger, 2009).
- *Jornada desesperada (Desperate Journey.* Raoul Walsh, 1942).
- *Kamikaze: moriremos por los que amamos (Ore wa, kimi no tame ni koso shini ni iku.* Taku Shinjo, 2007).
- *Kapo (Kapò.* Gillo Pontecorvo, 1960).
- *Katyn* (Andrzej Wajda, 2007).
- *Kokoda: Batallón 39 (Kokoda.* Alister Grierson, 2006).
- *La balada de Berlín (Berliner Ballade.* Robert A. Stemmle, 1948).
- *La balada del soldado (Ballada o soldate.* Grigoriy Chukhray, 1959).
- *La batalla de Anzio (Lo sbarco di Anzio.* Edward Dmytryk, Duilio Coletti, 1968).
- *La batalla de Berlín (Osvobozhdenie.* Yuri Ozerov, Julius Kun, 1969).
- *La batalla de Inglaterra (Battle of Britain.* Guy Hamilton, 1969).
- *La batalla de las Ardenas (Battle of the Bulge.* Ken Annakin, 1965).
- *La batalla de Midway (Midway.* Jack Smight, 1976).
- *La batalla de Okinawa (Gekido no showashi: Okinawa kessen.* Kihachi Okamoto, 1971).

- *La batalla del riel* (*La bataille du rail*. René Clément, 1946).
- *La batalla del Río de la Plata* (*The Battle of the River Plate*. Michael Powell, Emeric Pressburger, 1956).
- *La batalla del río Neretva* (*Bitka na Neretvi*. Veljko Bulajic, 1969).
- *La caída de Berlín* (*Padeniye Berlina*. Mikhail Chiaureli, 1949).
- *La caja de música* (*Music Box*. Constantin Costa-Gavras, 1989).
- *La condición humana* (*Ningen no joken*. Masaki Kobayashi, 1959-1960).
- *La cruz de hierro* (*Cross of Iron*. Sam Peckinpah, 1977).
- *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*. Terrence Malick, 1998).
- *La estrella de África* (*Der Stern von Afrika*. Alfred Weidenmann, 1957).
- *La flota silenciosa* (*Operation Pacific*. George Waggner, 1951).
- *La fortaleza* (*Castle Keep*. Sydney Pollack, 1969).
- *La fuga final* (*The Last Escape*. Walter Grauman, 1970).
- *La gran evasión* (*The Great Escape*. John Sturges, 1962).
- *La gran juerga* (*La grande vadrouille*. Gérard Oury, 1966).
- *La guerra de Hart* (*Hart's War*. Gregory Hoblit, 2002).
- *La incursión de mil aviones* (*The Thousand Plane Raid*. Boris Sagal, 1969).
- *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*. Andrei Tarkovsky, 1962).
- *La ladrona de libros* (*The Book Thief*. Brian Percival, 2013).
- *La lista de Schindler* (*Schindler's List*. Steven Spielberg, 1993).
- *La llave de Sarah* (*Elle s'appelait Sarah*. Gilles Paquet-Brenner, 2010).
- *La mandolina del Capitán Corelli* (*Captain Corelli's Mandolin*. John Madden, 2001).
- *La más bella* (*Ichiban utsukushiku*. Akira Kurosawa, 1944).
- *La mujer 217* (*Chelovek N° 217*. Mikhail Romm, 1945).
- *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998).
- *La noche de los generales* (*The Night of the Generals*. Anatole Litvak, 1967).
- *La ola* (*Die Welle*. Dennis Gansel, 2008).
- *La patrulla del coronel Jackson* (*Back to Bataan*. Edward Dmytryk, 1945).
- *La piel* (*La pelle*. Liliana Cavani, 1981).
- *La señora Miniver* (*Mrs. Miniver*. William Wyler, 1942).
- *La sentencia* (*The Statement*. Norman Jewison, 2003).
- *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no Haka*. Isao Takahata, 1988).
- *La venganza de los muñecos 2* (*Puppet Master III: Toulon's Revenge*. David DeCoteau, 1991).
- *La vida es bella* (*La vita è bella*. Roberto Benigni, 1997).

- *La zona gris* (*The Grey Zone*. Tim Blake Nelson, 2001).
- *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974).
- *Las ratas del desierto* (*The Desert Rats*. Robert Wise, 1953).
- *Leningrado* (*Leningrad*. Aleksandr Buravsky, 2009).
- *Llanura roja* (*The Purple Plain*. Robert Parrish, 1954).
- *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*. J. Lee Thompson, 1960).
- *Los desnudos y los muertos* (*The Naked and the Dead*. Raoul Walsh, 1958).
- *Los doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*. Robert Aldrich, 1967).
- *Los falsificadores* (*Die Fälscher*. Stefan Ruzowitzky, 2007).
- *Los héroes de las Ardenas* (*Everyman's War*. Thad Smith, 2009).
- *Los héroes del Telemark* (*The Heroes of Telemark*. Anthony Mann, 1965).
- *Los hombres detrás del sol* (*Hei Tai Yang 731*. Tun Fei Mou, 1988).
- *Los hombres sin alas* (*Muzi bez krídel*. Frantisek Čáp, 1946).
- *Los invasores* (*49th Parallel (AKA The Invaders)*. Michael Powell, 1941).
- *Los leopardos de Churchill* (*I leopardi di Churchill*. Maurizio Pradeau, 1970).
- *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*. William Wyler, 1946).
- *Los niños de Huang Shi* (*The Children of Huang Shi*. Roger Spottiswoode, 2008).
- *Los niños del Brasil* (*The Boys From Brazil*. Franklin J. Schaffner, 1978).
- *Los panzers de la muerte* (*The Misfit Brigade*. Gordon Hessler, 1987).
- *Los violentos de Kelly* (*Kelly's Heroes*. Brian G. Hutton, 1970).
- *Luchas submarinas* (*The Frogmen*. Lloyd Bacon, 1951).
- *MacArthur, el general rebelde* (*MacArthur*. Joseph Sargent, 1977).
- *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*. Quentin Tarantino, 2009).
- *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976).
- *Masacre, ven y mira* (*Idi i Smotri*. Elem Klimov, 1985).
- *Mashenka* (Yuli Raizman, 1942).
- *Max* (Menno Meyjes, 2002).
- *Max Manus* (Joachim Rønning, Espen Sandberg, 2008).
- *Mein Führer* (*Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. Dani Levy, 2007).
- *Memphis belle* (Michael Caton-Jones, 1990).

- *Mercenarios sin gloria* (*Play Dirty*. André De Toth, 1969).
- *Misión suicida* (*Attack on the Iron Coast*. Paul Wendkos, 1968).
- *Misión temeraria* (*Beachhead*. Stuart Heisler, 1954).
- *Monuments Men* (George Clooney, 2014).
- *Morituri* (Bernhard Wicki, 1965).
- *Napola* (*Napola - Elite für den Führer*. Dennis Gansel, 2004).
- *Naufragos* (*Lifeboat*. Alfred Hitchcock, 1943).
- *Nido de avispas* (*Hornets' Nest*. Phil Karlson, Franco Cirino, 1970).
- *Noche de angustia* (*Nacht fiel über Gotenhafen*. Frank Wisbar, 1959).
- *Objetivo Patton* (*Brass Target*. John Hough, 1978).
- *Objetivo: Birmania* (*Objective Burma!* Raoul Walsh, 1945).
- *Okinawa* (Leigh Jason, 1952).
- *Operación Crossbow* (*Operation Crossbow*. Michael Anderson, 1965).
- *Operación Pacífico* (*Operation Petticoat*. Blake Edwards, 1959).
- *Operación Tirpitz* (*Above Us the Waves*. Ralph Thomas, 1955).
- *Operación Wishky* (*Father Goose*. Ralph Nelson, 1964).
- *Ostatni etap* (Wanda Jakubowska, 1948).
- *Paisà* (*Camarada*) (*Paisá*. Roberto Rossellini, 1946).
- *Paradox Soldiers* (*We Are from the Future 2*) (*My iz budushchego 2*. Oleg Pogodin, Dmitri Voronkov, 2010).
- *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970).
- *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001).
- *Playa roja* (*Beach Red*. Cornel Wilde, 1967).
- *Rebeldes del swing* (*Swing Kids*. Thomas Carter, 1993).
- *Regresaron tres* (*Three Came Home*. Jean Negulesco, 1950).
- *Regreso al infierno* (*To Hell and Back*. Jesse Hibbs, 1955).
- *Rendezvous* (William K. Howard, 1935).
- *Resistencia* (*Defiance*. Edward Zwick, 2008).
- *Resistencia* (*Resistance*. Todd Komarnicki, 2003).
- *Resplandor en la oscuridad* (*Shining Through*. David Seltzer, 1992).
- *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*. Roberto Rossellini, 1945).
- *Rommel llama al Cairo* (*Rommel ruft Kairo*. Wolfgang Schleif, 1959).
- *Rommel, el zorro del desierto* (*The Desert Fox: The Story of Rommel*. Henry Hathaway, 1951).
- *S.A. Mann Brand* (Franz Seitz, 1933).
- *Saints and Soldiers* (Ryan Little, 2003).
- *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*. Steven Spielberg, 1998).
- *Sangre en Filipinas* (*So Proudly We Hail!* Mark Sandrich, 1943).



- *Sangre, sudor y lágrimas (In Which We Serve*. David Lean, Noël Coward, 1942).
- *Ser o no ser (To Be or Not to Be*. Ernst Lubitsch, 1942).
- *Siete hombres al amanecer (Operation: Daybreak*. Lewis Gilbert, 1975).
- *Sólo Dios lo sabe (Heaven Knows, Mr. Allison*. John Huston, 1957).
- *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942).
- *Stalingrado (Stalingrad*. Joseph Vilsmaier, 1993).
- *Stalingrado, batalla en el infierno (Hunde, wollt ihr ewig leben*. Frank Wisbar, 1959).
- *Sublime decisión (Command Decision*. Sam Wood, 1948).
- *Sucedió el 20 de julio (Es geschah am 20. Juli*. G.W. Past, 1955).
- *También somos seres humanos (Ernie Pyle's Story of G.I. Joe*. William A. Wellman, 1945).
- *Té con Mussolini (Tea with Mussolini*. Franco Zeffirelli, 1999).
- *Tempestad en Asia (Destination Gobi*. Robert Wise, 1953).
- *Tener y no tener (To Have and Have Not*. Howard Hawks, 1944).
- *The Brest Fortress (Brestskaya krepost*. Alexander Kott, 2010).
- *The Imitation Game (Descifrando Enigma) (The Imitation Game*. Morter Tyldum, 2014).
- *The overlanders* (Harry Watt, 1946).
- *Tiburones de acero (Crash Dive*. Archie Mayo, 1943).
- *Tiempo de amar, tiempo de morir (A Time to Love and a Time to Die*. Douglas Sirk, 1958).
- *Tobruk* (Arthur Hiller, 1967).
- *Todos a una ('Gung Ho!': The Story of Carlson's Makin Island Raiders*. Ray Enright, 1943).
- *Todos eran valientes (None But the Brave*. Frank Sinatra, 1965).
- *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, 1970).
- *Tormenta mortal (The Mortal Storm*. Frank Borzage, 1940).
- *Torpedo (Run Silent, Run Deep*. Robert Wise, 1958).
- *Treinta segundos sobre Tokio (Thirty Seconds over Tokyo*. Mervyn LeRoy, 1944).
- *Tropas de asalto 1917 (Stosstrup 1917*. Ludwig Schmid-Wildy, Hans Zöberlein, 1934).
- *U-47 comandante Prien (U47 - Kapitänleutnant Prien*. Harald Reinl, 1958).
- *U-571* (Jonathan Mostow, 2000).
- *U-Boat (In Enemy Hands*. Tony Giglio, 2004).

- *Un americano en RAF* (*A Yank in the R.A.F.* Henry King, 1941).
- *Un largo viaje* (*The Railway Man.* Jonathan Teplitzky, 2013).
- *Un mundo azul oscuro* (*Tmavomodrý svet.* Jan Sverák, 2001).
- *Un puente lejano* (*A Bridge Too Far.* Richard Attenborough, 1977).
- *Uno Rojo. División de choque* (*The Big Red One.* Samuel Fuller, 1980).
- *Valiant* (Gary Chapman, 2005).
- *Valkiria* (*Valkyrie.* Bryan Singer, 2008).
- *Vecchia Guardia* (Alessandro Blasetti, 1934).
- *Vencedores o vencidos* (*Judgment at Nuremberg.* Stanley Kramer, 1961).
- *Vivir en paz* (*Vivere in pace.* Luigi Zampa, 1947).
- *Windtalkers* (John Woo, 2002).
- *Women on war* (John H. Auer, 1940).
- *Yamato* (*Otoko-tachi no Yamato.* Junya Sato, 2005).
- *Yanquis* (*Yanks.* John Schlesinger, 1979).
- *Zafarrancho de combate* (*Away All Boats.* Joseph Pevney, 1956).
- *Zero* (*Zerosen Moyu.* Toshio Masuda, 1984).
- *Zone troopers* (Danny Bilson, 1985).
- *Zoya* (Lev Arnshtam, 1944).

#### Producciones televisivas.

- *1942* (Valeriy Shalyga, 2011).
- *A Family at War* (ITV, 1970-1972).
- *A Foreing Field* (Charles Sturridge, 1993)<sup>354</sup>.
- *A la caza de Eichmann* (*The House on Garibaldi Street.* Peter Collinson, 1979).
- *A Town Like Alice* (Network Seven, 1981).
- *A War Diary* (MediaCorp Studios, 2001).
- *A zori zdes tikhie* [Los amaneceres son tranquilos aquí] (Ivan Rassomakhin, 1970).
- *A zori zdes tikhie* [Los amaneceres son tranquilos aquí] (Mao Veynin, 2005).
- *Above and Beyond* (Sturla Gunnarsson, 2006).
- *Al sur del Pacífico* (*South Pacific.* Richard Pearce, 2001).
- *'Allo 'Allo!* (BBC, 1982-1992).
- *Almas en la hoguera* (*12 O'Clock High.* ABC, 1964-1967).

---

<sup>354</sup> Dentro de la serie *Screen One*, concretamente el emitido el 10 de septiembre de 1993.

- *Amenaza de tormenta* (*The Gathering Storm*. Richard Loncraine, 2002).
- *Amor y guerra* (*The Garden of Redemption*. Thomas Michael Donnelly, 1997).
- *And a Nightingale Sang* (Robert Knights, 1989).
- *Andorra, entre el torb i la Gestapo* (Lluís María Güell, 2000).
- *Años de pesadilla* (*The Nightmare Years*. Anthony Page, 1989).
- *Apostol* (Gennady Sidorov, Yuri Moroz, 2008).
- *Archiv des Todes* [Archivos de la muerte] (Deutscher Fernsehfunk, 1980).
- *Arco de triunfo* (*Arch of Triumph*. Waris Hussein, 1984).
- *Baa Baa Black Sheep* (NBC, 1976-1978).
- *Backs to the Land* (David Askey, John Davies, 1977-1978).
- *Ballada o bombere* [El bombardero] (Vitaliy Vorobyov, 2011).
- *Barco a la vista* (*McHale's Navy*. ABC, 1962-1966).
- *Blue Light* (ABC, 1966).
- *Bluebell* (BBC, 1986).
- *Blut und Ehre: Unter Hitler Jugend* [Sangre y honor. Los jóvenes de Hitler] (Südwestfunk, 1982).
- *Bomb Girls* (Global Television Media, 2012-2013).
- *Bomber Harris* (Michael Darlow, 1989).
- *Bride of War* (Peter Edwards, 1998).
- *Broadside* (ABC, 1964-1965).
- *Buenas noches, señor Tom* (*Goodnight, Mister Tom*. Jack Gold, 1998).
- *Cadetes* (*Kursanty*. Andrei Kavun, 2004).
- *Carrie's War* (Coky Giedroyc, 2004).
- *Carrie's War* (Paul Stone, 1974).
- *Casablanca* (ABC, 1955).
- *Casablanca* (NBC, 1983).
- *Cefalonia* (Riccardo Milani, 2005).
- *Changi* (Kate Woods, 2001).
- *Comando en el desierto* (*The Rat Patrol*. ABC, 1966-1968).
- *Combat Sergeant* (ABC, 1956).
- *Complot para matar a Hitler* (*The Plot to Kill Hitler*. Lawrence Schiller, 1990).
- *Contra el viento: la historia de Mary Lindell* (*One Against the Wind*. Larry Elikann, 1991).
- *Convoy* (NBC, 1965).
- *Court Martial* (ABC, 1965-1966).

- *Cowra: la frontera* (*The Cowra Breakout*. Chris Noonan, Phillip Noyce, 1984).
- *Cuando callan las trompetas* (*When Trumpets Faden*. John Irvin, 1998).
- *Cuando los leones rugieron* (*II World War: When Lions Roared*. Joseph Sargent, 1994).
- *Czas honoru* [La hora del honor] (TPV, 2008).
- *Cztery Pancerni i Pies* [Cuatro tanquistas y un perro] (TVP, 1966-1970).
- *Dad's Army* (BBC, 1968-1977).
- *Danger 5* (Dario Russo, 2011-2012).
- *Danger UXB* (Thames Television, 1979).
- *Das Boot 2: La última misión* (*Das letzte U-Boot*. Frank Beyer, 1993).
- *Day One* (Joseph Sargent, 1989).
- *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*. NBC, 1979).
- *De Brug* [*El puente*] (KRO, 1990).
- *Der Laden* [*La carga*] (Jo Baier, 1998).
- *Die Brücke* [*El puente*] (Wolfgang Panzer, 2008).
- *Die Kirschenkönigin* [*La reina de la cereza*] (Rainer Kaufmann, 2004).
- *Die Manns - Ein Jahrhundertroman* [*Los Mann. Novela de un siglo*] (Heinrich Breloer, 2001).
- *Die Wannseekonferenz* [*La Conferencia de Wannsee*] (Heinz Schirk. 1984).
- *Doce del patíbulo 4: Misión fatal* (*The Dirty Dozen: The Fatal Mission*. Lee H. Katzin, 1987).
- *Doce del patíbulo: La misión mortal* (*Dirty Dozen. The Deadly Mission*. Lee H. Katzin, 1987).
- *Dresden* (Roland Suso Richter, 2006).
- *El acuerdo Rhinemann* (*The Rhinemann Exchange*. NBC, 1977).
- *El ángel de Budapest* (Luis Oliveros, 2011).
- *El ático, el escondite de Anne Frank* (*The Attic: The Hidding of Anne Frank*. John Erman, 1988).
- *El aviador embrujado* (*The Haunted Airman*. Chris Durlacher, 2006).
- *El bunker* (*The Bunker*. George Schaefer, 1981).
- *El cónsul Perlasca* (*Perlasca: Un eroe italiano*. Alberto Negrin, 2002).
- *El cuarto brazo* (*The Fourth Arm*. BBC, 1983).
- *El cuarto frío* (*The Cold Room*. James Dearden, 1984).
- *El décimo hombre* (*The Tenth Man*. Jack Gold, 1988).
- *El diari d'Anna Frank* (Tamzin Townsend, 1996).
- *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*. Boris Sagal, 1980).

- *El diario de Ana Frank. La verdadera historia (The Diary of Anne Frank.* Jon Jones, 2009).
- *El ejército secreto (Secret Army.* BBC, 1977-1979).
- *El gran secreto del cascanueces (The Secret of Nutcracker.* Eric Till, 2007).
- *El honor de la sangre (Väter und Söhne - Eine deutsche Tragödie.* GmbH, 1986).
- *El incidente (The Incident.* Joseph Sargent, 1990).
- *El otro Kennedy (Young Joe, the Forgotten Kennedy.* Richard T. Heffron, 1977).
- *El payaso y el Führer (Eduard Cortés,* 2007).
- *El secreto nazi de la fortaleza (Tajemnica twierdzy szyfrów.* TVP, 2007).
- *El silencio de los trece (Hidden in Silence.* Richard A. Colla, 1996).
- *En presencia de mis enemigos (In the Presence of Mine Enemies.* Joan Micklin Silver, 1997).
- *Enemy at the Doors (ITV,* 1978-1980).
- *Enola Gay: The Men, the Mission, the Atomic Bomb (David Lowell Rich,* 1980).
- *Entrusted (Giacomo Battiato,* 2002).
- *Escarlata y negro (The Scarlet and the Black.* Jerry London, 1983).
- *Escuadrón de combate 332 (The Tuskegee Airmen.* Robert Markowitz, 1995).
- *Fortunes of War (James Cellan Jones,* 1987).
- *Foyle's War (ITV,* 2002).
- *Fuga de Colditz (Colditz.* Stuart Orme, 2005).
- *Garrison's Gorillas (ABC,* 1967-1968).
- *God on Trial (Andy De Emmony,* 2008).
- *Goodnight Sweetheart (BBB,* 1993-1999).
- *Goodtime Girls (ABC,* 1980).
- *Gracie! (Brian Percival,* 2009).
- *Hadashi no Gen [El descalzo Gen] (Ryoichi Kimizuka, Keiji Nakazawa,* 2007).
- *Hazañas bélicas (Combat! ABC,* 1962-1967).
- *Heil Honey I'm in Home! (BSB,* 1990).
- *Heimat (Heimat - Eine deutsche Chronik.* Edgar Reitz, 1984).
- *Hermanas de la guerra (Sisters of War.* Brendan Maher, 2010).
- *Hermanos de sangre (Band of Brothers.* HBO, 2001).
- *Heydrich in Prag (Rolf Hädrich,* 1967).

- *Hijos del III Reich (Unsere Mütter, unsere Väter.* Philipp Kadelbach, 2013).
- *Hiroshima* (Koreyoshi Kurahara, Roger Spottiswoode, 1995).
- *Hiroshima* (Koreyoshi Kurahara, Roger Spottiswoode, 1995).
- *Hiroshima, más allá de las cenizas (Hiroshima. Out of the Ashes.* Peter Werner, 1990).
- *Hitler SS. El retrato del mal (Hitler's SS: Portrait in Evil.* Jim Goddard, 1985).
- *Hitler. El reinado del mal (Hitler: The Rise of Evil.* Christian Duguay, 2002).
- *Holocausto (Holocaust.* NBC, 1978).
- *Homefront* (ABC, 1991-1993).
- *Hora cero: carrera hacia el Holocausto (Race of the Bomb.* Motion International, 1987).
- *Ike* (Boris Sagal, Melville Shavelson, 1979).
- *Ike: Desembarco en Normandía (Ike: Countdown to D-Day.* Robert Harmon, 2004).
- *Il Duce Canadese* (Giles Walker, 2004).
- *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (Dieter Giesing, 1981).
- *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (Gerhard Klingenberg, 1964).
- *In Pursuit of Peace* (Chia Mien Yang, Li Liwan, 2001).
- *Inside the Third Reich* (ABC, 1982).
- *Into the Storm: Churchill at War* (Thaddeus O'Sullivan, 2009).
- *Island at War* (ITV, 2004).
- *It Ain't Half Hot Mum* (BBC, 1974-1981).
- *Jane* (Andrew Gosling, 1982-1984).
- *Jane Horney* (Stellan Olson, 1985).
- *Jauche und Levkojen [Estiércol y alhelíes]* (Bavaria Atelier GmbH, 1978).
- *Jericho* (CBS, 1966-1967).
- *Johnny and the Bomb* (BBC, 2006).
- *Kessler* (Michael E. Briant, Tristan de Vere Cole, 1981).
- *La aritmética del diablo (The Devil's Arithmetic.* Donna Deitch, 1999).
- *La armada de McHale (McHale's Navy.* Bryan Spicer, 1997).
- *La caza de Eichmann (The Man Who Captured Eichmann.* William A. Graham, 1996).
- *La clave está en Rebecca (The Key to Rebecca.* David Hemmings, 1986).
- *La condena de Franciszek Klos (Wyrok na Franciszka Klosa.* Andrzej Wadja, 2000).

- *La escapada de Sobibor (Escape from Sobibor*. Jack Gold, 1987).
- *La fuga de Colditz (Colditz*. BBC, 1972-1974).
- *La guerra de Varian (Varian's War*. Lionel Chetwynd, 2001).
- *La historia de Anna Frank (Anna Frank: The Whole Story*. Robert Dornhelm, 2001).
- *La historia secreta de Mussolini (Mussolini: The Untold Story*. NBC, 1985).
- *La joya de la corona (The Jewel in the Crown*. Granada Television, 1984).
- *La noche del zorro (Night of the Fox*. Charles Jarrot, 1990).
- *La sangre de otros (Le sang des autres*. Claude Chabrol, 1984).
- *La solución final (Conspiracy*. Frank Pierson, 2001).
- *La tumba de las luciérnagas (Hotaru No Haka*. Taro Hyugaji, 2008).
- *La tumba de las luciérnagas (Hotaru No Haka*. Toya Sato, 2005).
- *Laconia, el hundimiento (The Sinking of the Laconia*. Uwe Janson, 2010).
- *Land Girls* (BBC, 2009-2011).
- *Le 16 à Kerbriant [El 16 de Kebriant]* (Michel Wyn, 1972).
- *Le dernier seigneur des Balkans [El último señor de los Balcanes]* (Michel Fabart, 2005).
- *Leun sai gai yan [Guerra y destino]* (Chong Wai Kin, 2007).
- *Liang Jian [Espada]* (Zhang Qian, Chen Jian, 2005-2006).
- *Los Doce del Patíbulo: La Próxima Misión (The Dirty Dozen: Next Mission*. Andrew V. McLaglen, 1985).
- *Los héroes de Hogan (Hogan's Heroes*. CBS, 1965-1971).
- *Los juicios de Nuremberg (Nuremberg*. Yves Simoneau, 2000).
- *Los pequeños jinetes (The Little Riders*. Kevin Connor, 1996).
- *Los últimos días de Patton (The Last Days of Patton*. Delbert Mann, 1986).
- *Madâr-e sefr darajeh [Giro de cero grados]* (Hassan Fatthi, 2007).
- *Major Alvega* (Henrique Oliveira, 1998-1999).
- *MANH(A)TAN* (WGN America, 2014-actualidad).
- *Manhunt* (ITV), 1970).
- *Marcados por el III Reich (Nicht alle waren Mörder*. Jo Baier, 2006).
- *Más allá de las fronteras (Al di là delle frontiere*. Maurizio Zaccaro, 2004).
- *Matador* (Danmarks Radio, 1978-1982).
- *Mi ricordo Anna Frank* (Alberto Negrin, 2009).
- *Milagro a medianoche (Miracle at Midnight*. Ken Cameron, 1998).

- *Mister Roberts* (NBC), 1965-1966).
- *Moonstrike* (BBC, 1963).
- *Mosignor Renard* (Malcolm Mowbray, David Wheatley, 2000).
- *Música para sobrevivir* (*Playing for Time*. Daniel Mann, Joseph Sargent, 1980).
- *Mussolini y yo* (*Mussolini: The Decline and Fall of Il Duce*. Alberto Negrin, 1985).
- *My Chief and My Regiment* (Kang Honglei, 2009).
- *Ne zabyvay* [No se olvida] (Vladimir Basov, Olga Basova, 2005).
- *No Regrets* (Jade HD, 2010).
- *O.S.S.* (ABC, 1957-1958).
- *O.S.S. Rescate en Noruega* (*Behind Enemy Lines*. Sheldon Larry, 1985).
- *Okhota na Vervolfa* [La caza del lobo] (Evgeniy Mitrofanov, 2009).
- *Once an Eagle* (NBC, 1976).
- *Oorlogswinter* [Guerra de invierno](Aart Startjes, 1974).
- *Operación Comète* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2010).
- *Operacja Himmler* [Operación Himmler] (Zbigniew Chmielewski, 1979).
- *Operation Petticoat* (ABC, 1977-1979).
- *Oppenheimer* (Barry Davis, 1980).
- *Otpisani* [Caídos] (Radiotelevizija Beograd, 1974).
- *Patria* (*Fatherland*. Christopher Menaul, 1994).
- *Pearl* (Hy AverBack, Alexander Singer, 1978).
- *Pecados* (*Sins*. Douglas Hickox, 1986).
- *Piece of Cake* (Ian Toynton, 1988).
- *Pod livnem pul* [Bajo la lluvia de balas] (Vitaly Vorobyov, 2006).
- *POW* (Roger Gartland, John Strickland, 2003).
- *Private Schulz* (Robert Chetwyn, 1981).
- *QB VII* (Tom Gries, 1974).
- *Qing shen shen yu meng meng* [Romance en la lluvia] (CCTV, 2001).
- *Rebelión en Polonia* (*Uprising*. Jon Avnet, 2001).
- *Recuerdos de amor y odio* (*Remembrance of Love*. Jack Smight, 1982).
- *Recuerdos de guerra* (*War and Remembrance*. Dan Curtis, 1988).
- *Regreso de un soldado* (*I'll Be Home for Christmas*. Marvin J. Chomsky, 1988).
- *Reinhard Heydrich – Manager des Terrors* [Reinhard Heydrich – Representante del terror] (Heinz Schirk, 1977).
- *Reportero de guerra* (*Fragments of War: The Story of Damien Parer*. John Duigan, 1988).



- *Röd Snöd* [Nieve Roja](Bo Hermansson, 1985).
- *Rommel* (Niki Stein, 2012).
- *Sahara. La última misión* (*Sahara*. Brian Trenchard-Smith, 1995).
- *Salas u malom ritu* [La granja de Mali Rit] (Branko Bauer, 1976).
- *Seaforth* (BBC, 1994).
- *Semnadsat mgnoveniy vesny* [Diecisiete momentos de primavera] (Tatyana Lioznova, 1973).
- *Shtrafbat* [Batallón penal] (Nikolai Dostal, 2004).
- *So weit die Füße tragen* [Hasta donde los pies me lleven] (Fritz Umgelter, 1959).
- *Soldado de honor* (*Sword of Honour*. Bill Anderson, 2001).
- *Solveigin laulu* [La canción de Solveig] (Reima Kekäläinen, 1974).
- *Spy-catcher* (BBC), 1959-1961).
- *Spyforce* (Channel Nine, 1971-1972).
- *Stalin* (Ivan Passer, 1992).
- *Stawka wieksza niz zycie* [Más valioso que la propia vida] (TVP, 1967-1968).
- *Sturmzeit* [*Tiempo de tormenta*] (Bernd Böhlich, 1999).
- *Summer Of My German Soldier* (Michael Tuchner, 1978).
- *Tanamera – Lion of Singapore* (John Power, Kevin Dobson, 1989).
- *Tenko* (BBC, 1981-1984).
- *The American* (27 Mar. 1960)<sup>355</sup>.
- *The Camomile Lawn* (Peter Hall, 1992).
- *The Cazalets* (BBC, 2001).
- *The Courageous Heart of Irena Sendler* (John Kent Harrison, 2009).
- *The Diary of Anne Frank* (Alex Segal, 1967).
- *The Diary of Anne Frank* (Gareth Davies, 1987).
- *The Gallant Men* (ABC, 1962).
- *The Last Bastion* (PBS, 1984)<sup>356</sup>.
- *The Machine Gunners* (BBC, 1983).
- *The Man Who Lived at the Ritz* (Desmond Davis, 1991).
- *The Mission* (Steven Spielberg. 3 Nov. 1985).
- *The Night Watch* (Richard Laxton, 2011).
- *The Pacific* (HBO, 2010).
- *The Pathfinders* (Thames Television, 1972).
- *The Price of Peace* (TCS, 1997).
- *The Relief of Belsen* (Justin Hardy, 2007).

---

<sup>355</sup> Dentro de la serie *Sunday Showcase* (NBC, 1959-1960). Emitido el 27 de marzo de 1960.

<sup>356</sup> El original es un docudrama de 360 min. Aquí se hace referencia al DVD de 160 min.

- *The Sullivans* (Nine Network Australia, 1976-1983).
- *The Wackiest Ship in the Army* (NBC, 1965-1966).
- *The White Rabbit* (BBC, 1967).
- *Titanic Bar (Bife Titanik)*. Emir Kusturica, 1979).
- *Tokio daikushu* [El bombardeo de Tokio](NTV, 2008).
- *Tre Kärlekar* [Tres amores] (Lars Molin, 1989).
- *Truman* (Frank Pierson, 1995).
- *Tuulepealne maa* [Tierra de barlovento] (ETV, 2008).
- *Un village français* [Un pueblo francés] (France 3, 2009-actualidad).
- *Valkiria (Stauffenberg - Operation Valkyrie)*. Jo Baier, 2004).
- *Valor de mujer (Woman of Valor)*. Buzz Kulik, 1986).
- *Vidas cruzadas (Crossings)*. ABC, 1986).
- *Vientos de guerra (The winds of War)*. Dan Curtis, 1983).
- *Volveremos a vernos (Till We Meet Again)*. Charles Jarrot, 1989).
- *We'll Meet Again* (ITV, 1982).
- *Wich Way to the War* (Roy Gould, David Croft, 1994).
- *Winston Churchill: The Wilderness Years* (PBS, 1981).
- *Wish Me Luck* (ITV, 1987-1990).
- *Xie Se Xiang Xi* [La leyenda de Xiangxi] (Hunan TV, 2007).
- *Yhdeksän miehen saappaat* [Las botas de nueve hombres] (Ralf Langbacka, Veli-Matti Saikkonen, 1969).
- *Zastava Zilina* [La bandera de Zilin] (Vasili Pichul, 2009).
- *Zero-sen Hayato* (Kazuo Hoshiro, Tomio Sagisu, 1964).
- *Zipang* (Kazuhiro Furuhashi, 2004).

Documentales cinematográficos, televisivos, y contenidos extras.

- *Broken Silence* (Cinemax, 2002).
- *D-Day: The Total Story* (Rob Lihani, 1994).
- *El mundo en guerra (The World at War)*. Thames Television, 1973-1974).
- *Extras DVD Hermanos de sangre y The Pacific* (HBO, 2011).
- *Making of Brothers in Arms* (Gearbox Software/Ubisoft. 2005).
- *Making The Pacific* (HBO, 2010).
- *Moments of Truth with Stephen Ambrose* (Chris Harty, 2001).
- *Price of Peace* (James Moll, 2002).
- *Shooting War* (Richard Schickel, 2000).
- *Spielberg on Spielberg* (Richard Schickel, 2007).
- *Survivors of the Holocaust* (Allan Holzman, 1996).

- *The Last Days* (James Moll, 1998).
- *The Lost Children of Berlin* (Elizabeth McIntyre, 1997).
- *The Making of 'Band of Brothers'* (HBO, 2001).
- *We Stand Along Together* (Mark Cowen, 2001).

#### Videojuegos.

- *Brothers in Arms: Earned in Blood* (Ubisoft, 2005).
- *Brothers in Arms: Hell's Highway* (Ubisoft, 2008).
- *Brothers in Arms: Road to Hill 30* (Ubisoft, 2005).
- *Company of Heores: Oposing Fronts* (THQ, 2007).
- *Company of Heroes* (THQ, 2006).
- *Company of Heroes 2* (Sega, 2013).
- *Company of Heroes: Tales of Valor* (THQ, 2009).
- *Medal of Honor* (Electronic Arts, 1999).

#### 8.1.2. Memorias, testimonios, y otras fuentes impresas.

- AMBROSE, Hugh. *The Pacific*. Madrid: Dédalo Offset, 2011.
- AMBROSE, Stephen E. *Hermanos de sangre. Compañía E, 506 Regimiento, 101 División Aerotransportada. Desde Normandía hasta el Nido del Águila de Hitler*. Barcelona: Inédita, 2008.
- AMBROSE, Stephen. *El Día D: La culminante batalla de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Inédita, 2008.
- AMBROSE, Stephen. *El puente Pegasus: El primer combate del día D*. Barcelona: Inédita, 2006.
- AMBROSE, Stephen. *Vencedores: Por el autor de Hermanos de sangre*. Barcelona: Inédita, 2012.
- BURGIN, R. V. y MARVEL, Bill. *Island of the Dammed. A Marine at War in the Pacific*. EEUU: Penguin Group, 2010.
- CHURCHILL, Winston. *La Segunda Guerra Mundial*. La esfera de los libros, 2009.
- COMPTOM, Lynn. Y BROTHERTON, Marcus. *Call of Duty. My Life Before, During, and After the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2008.

- EISENHOWER, Dwight. *Mi guerra en Europa. Desde la invasión hasta la victoria*. Barcelona: Malabar, 2007 (original 1948).
- GUARNERE, William. HEFFRON, Edward. Y POST, Robyn. *Brothers in Battle, Best of Friends*. EEUU: Penguin Group, 2007.
- KINGSEED, Cole. C. *Conversations with Major Dick Winters. Life Lessons from the Commander of the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2014.
- LECKIE, Robert. *Mi casco por almohada. Memorias de un marine en la guerra del Pacífico*. Barcelona: Edhasa, 2010.
- LECKIE, Robert. *Okinawa. The last Battle of World War II*. EEUU: Penguin Group, 2010.
- MALARKEY, Donald. y WELCH, Bob. *Easy Company Soldier*. EEUU: Penguin Group, 2008.
- MONTGOMERY, Mariscal Bernard L. *Memorias de guerra*. Tempus: Barcelona, 2010. Original de 1958.
- PYLE, Ernie. *Brave Men. La batalla de Normandía 1944*. Tempus: Barcelona, 2010.
- PYLE, Ernie. *Brave Men. La campaña de Italia. 1943-1944*. Madrid: Tempus, 2009.
- SLEDGE, E.B. *Diario de un marine. En Peleliu y Okinawa*. Barcelona: Planeta, 2010.
- SPEER, Albert. *Memorias*. Barcelona: Plaza & Janés, 1969.
- SPEIDEL, Hans. *Invasión 1944*. Inédita: Barcelona, 2009. Original de 1949.
- TATUM, Chuck. *Red Blood, Black Sand*. Penguin Group: EEUU, 2012.
- WINTERS, Richard. y KINGSEED, Cole. C. *Beyond Band of Brothers: The War Memoirs of Major Dick Winters*. Penguin Group: EEUU, 2006.

### 8.1.3. Otras fuentes. Webs y recursos online.

#### Bases de datos

- *2015 Band of Brothers Actors Reunion in Normandy, France*. World War II Foundation [en línea].
- arlingtoncemetery.net

- [boxofficemojo.com](http://boxofficemojo.com).
- Combat Footage. *Saving Private Ryan Online Encyclopedia*. [en línea].
- [Filmaffinity.com](http://Filmaffinity.com)
- [Imdb.com](http://Imdb.com).
- [OldBoardGames.co.uk](http://OldBoardGames.co.uk).
- The White House (*President George W. Bush*). President Delivers State of the Union Address [en línea].
- [Tv.com](http://Tv.com).

#### Prensa digital

- *¿Por qué no ha funcionado el experiment de Antena 3 con “The Pacific”?* Vaya Tele [en línea]. 6 abril 2012.
- Agencia EFE, “*Hermanos de sangre y The Pacific tienen continuación*” [En línea]. El Mundo, 19 enero 2013.
- BEATTY, Sally. “HBO’s *Band of Brothers* Draws Series Smallest Audience for Finales”. *The Wall Street Journal*. [en línea].
- Canal+ estrenará la miniserie “*The Pacific*” en marzo, un día después de su estreno en Estados Unidos. Mundoplus.tv [en línea]. nov. 2009.
- Canal+ recupera “*Hermanos de sangre*” en alta definición coincidiendo con el estreno de “*The Pacific*”. Mundoplus.tv [en línea]. ene. 2010.
- DEANS, Jason. Y O’CARROLL, Lisa. “BBC dumps *Band of Brothers*”. *The Guardian* [en línea]. 14 agos. 2001.
- FLINT, Joe. “Over 3 million viewers sign up for HBO’s *The Pacific*”. *Los Angeles Times* [en línea]. 16 mar. 2010.
- *Flojo arranque de “The Pacific” en Antena 3 en una noche que lideró “Gran Reserva”*. 20 minutos [en línea]. 1 abril 2012.
- “*Hermanos de sangre*” lidera la audiencia de Nitro. [en línea]. Objetivo TV, 6 jul. 2011.
- LLANOS MARTÍNEZ, Héctor. “*The Pacific*, la serie más cara de la historia de la televisión” [en línea]. *La voz de Galicia*. 26 febrero 2010.
- LYMAN, Rick. “Fewer Soldiers March Onscreen; After Attacks, Filmmakers Weigh Wisdom of Military Stories”. *The New York Times*. [en línea].
- SCHNEIDER, Michael. More directors take “Pacific” plunge. *Variety* [en línea]. 15 agos. 2007.
- *Telecinco estrena en ‘late night’ “Hermanos de sangre”, la serie más cara de la historia de la televisión*. [en línea]. Vertele, 1 agos. 2003.

- Television New Zeland. *Costumes for “The Pacific”*. [en línea].

*Webs*

- band-of-brothers.be.
- beyondbandofbrothers.com.
- davidkenyonwebster.com.
- *Facebook. Band of Brothers.*
- *Facebook. The Pacific.*
- HBO. *HBO: Band of Brothers*. [en línea].
- HBO. *HBO: The Pacific*. [en línea].
- majordickwinters.com.
- marinervburgin.com.
- marinesidphillips.com.
- stephenambrosetours.com.
- wildbillguarnere.com.

## 8.2. BIBLIOGRAFÍA.

### 8.2.1. Bibliografía sobre historia de los medios y sobre la representación audiovisual de la historia.

- ABRAMSON, Albert. *The History of Television, 1880 to 1941*. EEUU: McFarland, 2009. (Original de 1987).
- ABRAMSON, Albert. *The History of Television, 1942 to 2000*. EEUU: McFarland, 2003.
- BELL, Erin, y GREY, Ann. *History on Television*. Routledge: Abingdon, 2013.
- BELL, Erin. “Televising history: The past(s) on the small screen”. *European Journal of Cultural Studies*. Volumen 10, Nº 1, 2007. Págs. 5-12.
- BRAVO DÍAZ, David, “Los conflictos actuales en el cine de ficción. La guerra de Irak (2003-2011): *Mission accomplished*”. En REQUENA, M. (Ed.) *Actas IV Jornadas de estudios de seguridad*. Madrid: Instituto Universitario “General Gutiérrez Mellado”, 2012.
- BUSTAMANTE, Enrique. *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedosa, 2006.
- CANNADINE, David (Ed.). *History and the Media*. Londres: Palgrave MacMillan, 2004.
- CAPARRÓS LERA, José María. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza, 2004.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Breve historia del cine americano. De Edison a Spielberg*. Barcelona: Littera Books, 2001.
- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Madrid: Rialp, 1999.
- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine del fin de milenio (1999-2000)*. Madrid: Rialp, 2001.
- CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de series españolas de televisión. Los 100 mejores títulos*. España: Cacitel, 2009.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción C. *No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indiciador de calidad en los dramas del canal HBO*. En Revista Zer, Volumen 11, 2006, págs. 23-33.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción C. *Prime time: las mejores series de tv americanas: de "C.S.I." a "Los Soprano"*. Madrid: Calamar, 2005.

- CASCAJOSA VIRINO, Concepción. “Pequeña/Gran Pantalla: la relación entre el cine y la televisión en los Estados Unidos”. *Historia y Comunicación Social*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Nº 11, 2006, p. 21-44.
- CASETTI, Francesco, y CHIO, Federico di. *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos, y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- CASTELLO, Enric; DHOEST, Alexander, y O’Donnell, Hugh. *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009.
- CHICHARRO MERAYO, Mar y RUEDA LAFFOND, José Carlos. “La televisión y sus públicos: una aproximación interdisciplinar”. *Historia y Comunicación Social*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Nº 9, 2004, p. 81-99.
- CHICHARRO MERAYO, Mar y RUEDA LAFFOND, José Carlos. “Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos”. *Comunicación y Sociedad*. Vol. 21, Nº 2, 2008, p. 57-84.
- CUEVAS PUENTE, Antonio. *Las relaciones entre el cine y la televisión en España y otros países europeos*. Madrid: EGEDA, 1994.
- DÍAZ, Lorenzo. *La televisión en España. 1949-1995*. Madrid: Alianza, 1994.
- DURÁN FROIX, Jean-Stéphane. “Televisión contra memoria. Uso y abuso de la historia en la televisión franquista”. *Historia y Comunicación Social*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Nº 13, 2008, p. 33-45.
- EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C. *Television Histories*. Lexington: Kentucky University Press, 2001.
- FAUS BELAU, Ángel. *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y televisión*. Barcelona: Eiusa, 1995.
- FEIL, Georg. *Zeitgeschichte im Deutschen Fernsehen* [Historia en la televisión alemana]. Osnabrück: Fromm, 1974.
- FERRO, Marc. *El cine, una visión de la Historia*. Madrid: Akal, 2008.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- GUTIÉRREZ ESPADA, Luis. *Historia de los medios audiovisuales (desde 1926). Radio y Televisión. 3*. Madrid: Pirámide, 1982.
- GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”. *Història Moderna i Contemporània*. Nº 3, 2005, p. 151-168.



- HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira. *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.
- HUNT, Tristram. "Reality, Identity and Empathy: The Changing Face of Social History Television". *Journal of Social History*, Vol. 39, Nº 3, 2006. Págs. 843-858.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos, y ANANIA, Francesca (Coords.). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Zamora: Comunicación Social, 2009.
- KNOPP, Guido y QUANDT, Siegfried. *Geschichte im Fernsehen* [Historia en la televisión]. Darmstadt: WB, 1988.
- KORTE, Barbara, y PALETSCHEK, Sylvia. *History Goes Pop: zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* [Representación de la historia en los medios y géneros populares]. Bielefeld: Transcript, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985. (Obra original publicada por Princeton University Press, 1947).
- KUEHL, Jerry. "History on the Public Screen II". En SMITH, P. (Ed.). *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. Págs. 177-185.
- LAMBERT, Peter, y SCHOFIELD, Phillipp (Eds.). *Making History: An Introduction to the History and Practices of a Discipline*. Abingdon: Routledge, 2004.
- LÓPEZ, Francisca, CUETO ASÍN, Elena y GEORGE (Jr.), David R. *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamérica, 2009.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando. "La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?". *Vínculos de Historia*. Nº 2, 2013.
- McARTHUR, Colin. *Television and History*. Londres: BFI, 1978.
- MENA, José Luis. *Las mejores miniseries de la historia de la televisión*. España: Cacitel, 2008.
- MONTERDE, José Enrique, SELVA, Marta, y SOLÁ, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.
- MONTERO, Julio y CABEZA, José (Coords.). *Por el precio de la entrada. Estudios sobre Historia Social del cine*. Madrid: Rialp, 2005.
- MONTERO, Julio, y PAZ, María Antonia. "Historia audiovisual para una sociedad audiovisual". *Historia Crítica*. Nº 49, 2013. Págs. 159-183.

- MONTERO, Julio. “La ‘realidad’ histórica en el cine. El peso del presente”. En CAMARERO, Gloria; HERAS, Beatriz de las; y CRUZ, Vanessa de (Eds.). *La ventana indiscreta. La Historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008. Págs. 163-176.
- MUÑOZ, José Javier. *Televisión, sociedad y educación*. Salamanca: Librería Cervantes, 1998.
- MUNSÓ CABÚS, Joan. *La otra cara de la televisión. 45 años de historia y política audiovisual*. España: Flor del viento, 2001.
- NORA, Pierre. *Hacer la Historia*. Barcelona: Editorial Laia, 1978.
- O’CONNOR, John E. “History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and TV Study for an Understanding of the Past”. *The American Historical Review*. Vol. 93, Nº 5, 1988. Págs. 1200-1209.
- O’CONNOR, John E. *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*. Malabar: R. E. Krieger Publishing Company, 1990.
- PABLO, Santiago de, y BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor. “Del oasis vasco a la Euskadi resistente: El País Vasco en el cine documental extranjero”. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*. Nº 15, 2006, págs. 171-190.
- PABLO, Santiago de, y SANDOVAL MARTÍN, M<sup>a</sup> Teresa. “‘Im Lande der Basken’ (1944): el País Vasco visto por el cine nazi”. *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, Nº 29, 2008, págs. 157-200.
- PABLO, Santiago de. “Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?”. *Historia contemporánea*, Nº 22, 2001, págs. 9-28.
- PABLO, Santiago de. “Cine y nacionalismo vasco: el caso de ETA político-militar y Euskadiko Ezkerra”. En HUESO, Ángel Luis y CAMARERO GÓMEZ, M<sup>a</sup> Gloria (Coords.). *Hacer historia con imágenes*. Síntesis, 2014, págs. 199-220.
- PABLO, Santiago de. “El país de los vascos en la pantalla: cine, identidad nacional y violencia política”. *Revista ISEL*, Nº. 3, 2011, págs. 142-150.
- PABLO, Santiago de. “Queda en pie el árbol: la imagen cinematográfica del bombardeo de Guernica y el nacionalismo vasco”. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 64-65, 2010, págs. 82-103.
- PABLO, Santiago de. “Una guerra filmada: el cine en el País Vasco durante la Guerra Civil”. *Historia contemporánea*, Nº 35, 2007 (Ejemplar dedicado a: La Guerra Civil en el País Vasco: un balance histórico), págs. 623-652.

- PASTORIZA, Francisco R. *Perversiones televisivas. Una aproximación a los nuevos géneros audiovisuales*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española, 1997.
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal y PÉREZ LÓPEZ, Pablo. “La narración cinematográfica de la historia: "Trece días" (Roger Donaldson, 2000)”. En MIGUEL BORRÁS, Mercedes (Coord.). *Siete miradas, una misma luz: teoría y análisis cinematográfico*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial 2008, págs. 47-70.
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal y RUEDA LAFFOND, José Carlos. “Ver cine: una mirada desde la historia”. En PELAZ LÓPEZ, José-Vidal y RUEDA LAFFOND, José Carlos (ed. lit.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, 2002, págs. 9-22.
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal y TOMASONI, Matteo. “Cine y Guerra civil: El conflicto que no termina”. *Diacronie: Studi di Storia Contemporanea*, Nº. 7, 2011 (Ejemplar dedicado a: "Spagna anno zero" la guerra come soluzione).
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal. “Filming History: Billy Wilder and the Cold War”. *Comunicación y sociedad*, Vol. 25, Nº. 1, 2012, págs. 113-136.
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal. “Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)”. *Historia Actual Online*, Nº. 15, 2008, págs. 125-136.
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal. “El pasado como espectáculo: Reflexiones sobre la relación entre Historia y el cine”. *Légete: Estudios de comunicación y sociedad*, Nº. 7 (DICIEMBRE), 2006, págs. 5-31.
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal. “La gran invasión. El cine de ciencia ficción de la Guerra Fría al ‘choque de civilizaciones’”. En HERAS HERRERO, Beatriz de las (Coord.). *El siglo XXI visto desde el cine: la predicción de nuestro presente en la pantalla*. Ocho y medio, 2013, págs. 115-138
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo. “Los católicos y el cine”. En AURELL i CARDONA, Jaume, y PÉREZ LÓPEZ, Pablo (Coords.). *Biblioteca nueva*: 2006, págs. 305-326.
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo. “Una generación destruida por la guerra: Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)”. PABLO, Santiago de (Ed.), *La Historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007, págs. 63-84.
- REIMERS, Karl Friederich y FRIEDRICH, Hans. (Eds.). *Zeitgeschichte im film und fernsehen* [Historia Contemporánea en cine y televisión]. Munich: Olschager, 1982.

- RINGS, Werner. *Historia de la televisión*. Barcelona: Zeus, 1964.
- ROBERTS, Graham y TAYLOR, Philip M. *The Historian, Television and Television History*. Luton: University of Luton Press, 2001.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- ROSENSTONE, Robert A. *La Historia en el Cine. El Cine en la Historia*. Madrid: Rialp, 2014.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos y CORONADO RUIZ, Carlota, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua, 2009.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos. “Escritura de la historia en televisión: la representación del Partido Comunista de España (1975-2011)”. *Historia Crítica*. Nº 50, 2013. Págs. 132-156.
- SAIZ, M<sup>a</sup> Dolores. “Nuevas fuentes historiográficas”. *Historia y comunicación social*. Nº1, 1996. Págs. 131-144.
- SORLIN, Pierre. “Cine e Historia. Una relación que hay que repensar”. En CAMARERO, Gloria; HERAS, Beatriz de las; y CRUZ, Vanessa de (Eds.). *La ventana indiscreta. La Historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008. Págs. 19-32.
- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México D. F: Fondo de cultura económica, S.A. de C.V, 1985.
- THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Nueva York: Continuum, 1997.
- VEIGA, Yolanda e IBÁÑEZ, Isabel. *Religión catódica. 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama Lama Music, 2006.
- WATT, Donald. “History on the Public Screen I”. En SMITH, P. (Ed.). *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. Págs. 169-176.

### **8.2.2. Bibliografía sobre la representación audiovisual de la II Guerra Mundial.**

- ALDGATE, Anthony y RICHARDS, Jeffrey. *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War*. Londres: I. B. Tauris, 2007. Original de Basil Blackwell en 1986.

- BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor y BRAVO DÍAZ, David. *La Batalla de Berlín a través del cine: visiones de la antigua URSS frente a la nueva Alemania*. RHUM, N°1, 2012.
- BASINGER, Jeanine. *The World War II Combat film. Anatomy of a genre*. Middeltown: Wesleyan University Press, 2003. (Original de Columbia University Press, 1986).
- BRAVO DÍAZ, D. “La deshumanización en la guerra. La visión cinematográfica del ejército japonés de la II Guerra Mundial, desde ‘Batán’ (1943) hasta ‘The Pacific’ (2010)”, en *Revista de la Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)*, n. ° 15, 2011.
- CAPARRÓS LERA, José María, ALEGRE, Sergi, y ANYÓ, Lluís. *Guerra, Cinema i Societat. Una aproximació metodològica/ War, Film and Society. A Methodological Approach*. España: Revista Film-Historia, 1993. (N° 1 y 2).
- COMA, Javier. *Aquella Guerra desde aquel Hollywood. 100 películes memorables sobre la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- COMA, Javier. *La ficción bélica. Grandes novelas americanas (y sus versiones cinematográficas) sobre la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Inédita Editores, 2005.
- DOHERTY, Thomas P. *Projections of war: Hollywood, American Culture, and World War Two*. Columbia: Columbia University Press, 1999. (Original de 1993).
- ESPAÑA, Rafael de. “Imágenes del nazismo: el cine del Tercer Reich”. En CAMARERO GÓMEZ, Gloria. “*La mirada que habla (cine e ideologías)*”. Madrid: Akal, 2002, págs. 36-44.
- GÓMEZ GURPEGUI, Carlos. “It’s not TV, it’s cinema. La hibridación del formato televisivo y cinematográfico en *Band of Brothers*”. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. N°. 10, 2014. Págs. 116-121.
- KAES, Anton. *From Hitler to Heimat. The Return of History as film*. Harvard: Harvard University Press, 1989.
- MaCKENZIE, S. P. *The Battle of Britain on Screen: “The Few” in British Film and Television Drama*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- MANVELL, Roger. *Films and the Second World War*. EEUU: A. S. Barnes, 1974.
- MILBERG, Doris. *World War Two in the big screen: 450+ films, 1938-2008*. EEUU: McFarland, 2010.

- MONTERO, Julio y FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Laura. La experiencia de la guerra en la pantalla: el desembarco en la playa de Omaha de *Saving Private Ryan*. *Palabra Clave*, Nº 18, Vol. 1, 2015, págs. 83-110.
- MORA, Leandro Della. “Historia y cine en los Estados Unidos. *Band of Brothers*, una representación cinematográfica de la Segunda Guerra Mundial”. En ROMANO, Silvia (Eds.) *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Asaeca)*. Córdoba (Argentina), 2012.
- MORELIA, Joe. *Films of World War II. A pictorial treasury of Hollywood's war years*. EEUU: Citadel Press, 1973.
- MURUZÁBAL, Amaya y GRANDÍO, María del Mar. “La representación de la guerra en la ficción televisiva norteamericana contemporánea”. *Mediaciones Sociales*, 2009, Nº 5, II Semestre, p. 63-83.
- NARVÁEZ TORREGOSA, Daniel y MARTÍNEZ MUSABIMANA, Jesús (Coords.). *La derrota del III Reich a través del cine*. Alicante: Club Universitario-Fundación Centro de Estudios Ciudad de la Luz, 2009.
- PABLO, Santiago de. *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007.
- PARDO, A. “Las series bélicas de la HBO: *Band of Brothers* (2001) y *The Pacific* (2010)”. En PÉREZ GÓMEZ, M. A. (Coord.). *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011. Págs. 637-655.
- PARDO, Alejandro, *Hermanos de sangre (Band of Brothers, 2001): de héroes y soldados*. En: PABLO, Santiago de (Ed.), *La Historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007. Págs. 129-169.
- PARDO, Alejandro. “*Hermanos de sangre: una miniserie híbrida entre cine y televisión*”. Pág. 5. En CASCAJOSA VIRINO, C. (Coord.). *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes, 2007.
- PARIS, Michael (ed.). *Repicturing the Second World War: Representations in Film and Television*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2007.
- PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos. Salvar al soldado Rayn con 300 espartanos: historia, memoria, mito. *Comunicación: Revista Intenacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Nº 10, 2012, págs. 800-816.

- RAMSEY, Debra. “Television’s ‘True Stories’: Paratexts and the Promotion of HBO’s *Band of Brothers* and *The Pacific*”. *Inmedia*. Núm. 4, 2013.
- RICCI, Steven. “*Cinema and Fascism: Italian Film and Society. 1922-1943*”. EEUU: University of California Press, 2008.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc. *La II GM a través del cine. (1979-2004)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- SCHATZ, Thomas. “*Band of Brothers*”. En EDGERTON, Gary R. y JEFFREY P. Jones (Eds.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2007. Págs. 125-134.
- SCHATZ, Thomas. “Old War/New War: *Band of Brothers* and the revival of the WWII War Film”. *Film and History*. V. 32, Nº 1, 2002. Págs. 74-78.
- SHULL, Michael S. y WILT, David E. *Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War Two*. EEUU: McFarland, 1996.
- STANDISH, Isolde. “*A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*”. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2006, págs. 80-132.
- TODD BENNETT, M. *One World, Big Screen. Hollywood, the Allies, and World War II*. EEUU: UNC Press, 2012.

### **8.2.3. Bibliografía sobre la II Guerra Mundial.**

- ALEXANDER, Larry. *Biggest Brother: The Life of Major Dick Winters, the Man Who Led the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2005.
- ALEXANDER, Larry. *In the Footsteps of the Band of Brothers. A Return to Easy Company’s Battlefields with Sargent Forrest Guth*. EEUU: Penguin Group, 2010.
- ATKINSON, Rick. *El día de la batalla*. Barcelona: Crítica, 2014.
- ATKINSON, Rick. *Los cañones del atardecer*. Barcelona: Crítica, 2014.
- ATKINSON, Rick. *Un ejército al amanecer*. Barcelona: Crítica, 2014.
- BEEVOR, Antony. *Ardenas 1944. La última apuesta de Hitler*. Barcelona: Crítica, 2015.
- BEEVOR, Antony. *Berlín: la caída*. Barcelona: Crítica, 2005.
- BEEVOR, Antony. *El Día D: La batalla de Normandía*. Barcelona: Crítica, 2010.

- BEEVOR, Antony. *La Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Pasado y presente, 2012.
- BLOCH, Marc. *La extraña derrota*. Planeta, 2014.
- BOURKE, Joanna. *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Barcelona: Diagonal, 2008.
- BROTHERTON, Marcus. *A Company of Heroes. Personal Memories About the Real Band of Brothers and the Legacy They Left Us*. EEUU: Penguin Group, 2010.
- BROTHERTON, Marcus. *Shifty's War. The Authorized Biography of SGT. Darrell 'Shifty' Powers, The Legendary Sharpshooter from the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2011.
- BROTHERTON, Marcus. *We Who Are Alive and Remain. Untold Stories from the Band of Brothers*. EEUU: Penguin Group, 2009.
- BURLEIGH, Michael. *Combate moral. Una historia de la Segunda Guerra Mundial*. EEUU: Penguin Group, 2013.
- CAWTHORNE, Nigel. *El mundo en guerra*. Guipúzcoa: LibroDivo, 2012.
- GILBERT, Martin. *La Segunda Guerra Mundial: 1942-1945*. La esfera de los libros, 2006.
- HASTINGS, Max. *Armageddon: La derrota de Alemania, 1944-1945*. Barcelona: Crítica, 2005.
- HASTINGS, Max. *Nemesis: La derrota del Japón, 1944-1945*. Barcelona: Crítica, 2008.
- HASTINGS, Max. *Se desataron todos los infiernos. Historia de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Crítica, 2011.
- KINGSEPP, Eva. "Apocalypse the Spielberg Way: Representations of Death and Ethics in *Saving Private Ryan*, *Band of Brothers* and the Videogame *Medal of Honor: Frontline*". En *Level up Digital Games Research Conference*. Utrecht: Universidad de Utrecht, 2003.
- MAKOS, Adam y BROTHERTON, Marcus. *Voices of the Pacific. Untold Stories from the Marines Heroes of World War II*. EEUU: Penguin Group, 2013.
- MOOREHEAD, Alan. *Montgomery*. Barcelona: Inédita, 2009 (original 1946).
- MURRAY, Williamson y MILLET, Allan R. *La guerra que había que ganar: [historia de la segunda guerra mundial]*. Barcelona: Crítica, 2002.



- PENROSE, Jane (Ed.). *The D-Day Companion. Leading historians explore history's greatest amphibious assault*. Reino Unido: Osprey Publishing, 2004.
- ROBERTS, Andrew. *La tormenta de la guerra*. Siglo XXI, 2014.
- STONE, Norman. *Breve historia de la Segunda Guerra Mundial*. Planeta, 2013.
- VV.AA. *II Guerra Mundial*. Colección Militar. Madrid: Tikal, 2010.

#### **8.2.4. Bibliografía sobre aspectos técnicos de la imagen.**

- AUMONT, Jacques y MARE, Michel. *Análisis de un film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- CHION, Michel. *Le son au cinema*. París: Etoile, 1985. En AUMONT, Jacques y MARE, Michel. *Análisis de un film*. Barcelona: Paidós, 1990. El libro de Chion ha sido publicado en español con el título *La música en el cine*, publicado en 1997 por Paidós.
- FELDMAN, Simón. *La fascinación del movimiento*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- LOISELEUX, Jacques. *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras, cómo se escribe con la luz*. Barcelona: Paidós, 2005.
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *La luz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2003.
- REY del VAL, Pedro del. *Montaje: una profesión de cine*. Barcelona: Ariel, 2002.
- RIAMBAU, Esteve. *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*. Madrid: Cátedra, 2011.

#### **8.2.5. Bibliografía sobre videojuegos.**

- CAMPBELL, Colin. "How Steven Spielberg inspired today's top shooters". *IGN* [en línea]. 29 mayo 2012.
- CUADRADO, Alfonso. "Acciones y emoción: un estudio de la jugabilidad de *Heavy Rain*" en SCOLARI, Carlos A (ed.). *Homo*

*Videoludens. Videojuegos, ludología y narrativas interactivas* (2da edición ampliada). Barcelona: Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona: 2013.

- CUADRADO, Alfonso. Transformaciones del espacio y el punto de vista en el videojuego: del tablero al ojo móvil” en GARCÍA, Francisco, MARCOS, Mar y SANTORUM, Michael: *Actas del I Congreso Internacional de Videojuegos*. Madrid: Icono 14, 2010
- EGUIA GÓMEZ, José Luis; CONTRERAS-ESPINOSA, Ruth S.; y SOLANO-ALBAJES, Lluís. “Videojuegos: conceptos, historia y su potencial como herramientas para la educación”. *3Ciencias. Cuadernos de desarrollo aplicados a las TIC*. Vol. 1, Nº 2, 2012. págs. 1-14.
- GÁLVEZ de la CUESTA, M<sup>a</sup> del Carmen. “Aplicaciones de los videojuegos de contenido histórico en el aula”. *ICONO 14*. Vol. 4, Nº 1, 2006, págs. 217-230. (En el original nº7, 2006).
- GARÍN BONORAT, Manuel. Los videojuegos como herramienta docente para la historia del cine: el proyecto *Gameplaygag*. *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Nº Extra 18, 1 (Octubre), 2012, págs. 425-432.
- GÓMEZ DEL CASTILLO, M<sup>a</sup> Teresa. “Videojuegos y transmisión de valores”. *Revista Iberoamericana de Educación*. Vol. 43, Nº 6. 2007, págs. 1-10.
- GÓMEZ GARCÍA, Salvador, Y NAVARRO SIERRA, Nuria. “Videojuegos e Información. Una aproximación a los *newsgames* españoles como nueva óptica informativa”. *Icono 14*. Vol. 11 (2), págs. 31-51.
- GÓMEZ GARCÍA, Salvador. “Videojuegos: El desafío de un nuevo medio a la Comunicación Social”. *Historia y Comunicación Social*. Nº 12, 2007, págs. 71-82.
- PÉREZ LATORRE, Óliver. “Del Ajedrez a *Starcraft*. Análisis comparativo de juegos tradicionales y videojuegos”. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*. Vol. 29, Nº38, 2012, págs. 121-129.
- PÉREZ LATORRE, Óliver. “El significado en juego: sobre la dimensión lúdica del discurso del videojuego”. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. La Coruña: Universidade da Coruña: 2012, págs. 1901-1910.
- PÉREZ LATORRE, Óliver. “Géneros de juegos y videojuegos. Una aproximación desde diversas perspectivas teóricas”. *Comunicació: Revista de Recerca i d’Anàlisi*. 2011. Vol. 28, Nº 1, págs. 127-146.
- PÉREZ LATORRE, Óliver. “Narrativa participativa y comunicación de marca”. *Comunicación*. Vol. 1, Nº11, 2013, págs. 67-81.

- RAMOS SERRANO, Marina, y PÉREZ LATORRE, Óliver. “Hacia el horizonte comunicativo en los estudios del videojuego”. *Comunicación*, Vol. 1, N°7, 2009. Págs. 1-5.
- RUSELL, Jamie. “The making of Medal of Honor”. *EDGE* [en línea]. 10 agosto 2011.
- TÉLLEZ ALARCIA, Diego, e ITURRIAGA BARCO, Diego. “Videojuegos y aprendizaje de la historia: la saga *Assasin’s Creed*”. *Contextos educativos: Revista de educación*. 2014, N°. 17, págs. 145-155.
- URICCHIO, William. “Simulation, History, and Computer Games”. Capítulo 21, en *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge: MIT Press, 2005.

#### **8.2.6. Miscelánea.**

- SHAKESPEARE, William. *Enrique V. Acto IV, escena III*. Barcelona: Planeta, 1988.
- TZU, Sun. *El arte de la guerra*. Barcelona: Plutón Ediciones X, 2010.
- TRUENO, Pepe. *La televisión es fantástica. Breve historia de las series que nos invadieron*. Málaga Centro: de ediciones de la Diputación de Málaga, 2005.
- ALONSO TAJADURA, Roberto. *Historia económica del siglo XX: del patrón oro a las subprimes*. Burgos: Gran Vía D.L., 2010.
- AROSTEGUI, Julio; BUCHRUCKER, Cristián; y Saborido, Jorge (directores). *El mundo contemporáneo: historia y problemas*. Barcelona: Crítica, 2001.
- AVILÉS, Juan y SEPÚLVEDA, Isidro. *Historia del mundo actual. De la caída del Muro a la Gran Recesión*. Madrid: Síntesis, 2010.
- HOBSBAWN, Eric. *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Crítica, 2007.
- KAGAN, Robert A. *Poder y debilidad: Estados Unidos y Europa en el nuevo orden mundial*. Madrid: Taurus, 2003.





## **9. ANEXOS**

9.1. FICHAS TÉCNICAS.

9.1.1. *Hermanos de sangre.*

Título original	<i>Band of Brothers</i>
Año	2001
Creadores	Steven Spielberg y Tom Hanks
Directores	Capítulo 1: <i>Currahee (Phil Alden Robinson, 2001).</i>
	Capítulo 2: <i>El día D (Day of days. Richard Loncraine, 2001).</i>
	Capítulo 3: <i>Carentan (Mikael Salomon, 2001).</i>
	Capítulo 4: <i>Reemplazos (Replacements. David Nutter, 2001).</i>
	Capítulo 5: <i>La encrucijada (Crossroads. Tom Hanks, 2001).</i>
	Capítulo 6: <i>Bastogne (David Leland, 2001).</i>
	Capítulo 7: <i>Punto límite (The breaking point. David Frankel, 2001).</i>
	Capítulo 8: <i>La última patrulla (The last patrol. Tony To, 2001).</i>
	Capítulo 9: <i>Por qué combatimos (Why we fight. David Frankel, 2001).</i>
	Capítulo 10: <i>Puntos (Points. Mikael Salomon, 2001).</i>
Guión	Erik Jendresen (4 episodios), Bruce C. McKenna (3 episodios), Stephen Ambrose (2 episodios), John Orloff (2 episodios) y Graham Yost (2 episodios).
Argumento	Stephen Ambrose, basado en su

	libro <i>Hermanos de sangre</i>
Productores	Steven Spielberg, Tom Hanks, Stephen Ambrose, Preston Smith
Fotografía	Joel Ransom, Remi Adefarasin
Reparto	Damian Lewis, Ron Livingston, Donnie Wahlberg, Scott Grimes, Shane Tylor, Michael Cudlitz, Rick Gomez, James Madio, Dexter Fletcher, Ross McCall, Neal McDonough, Michael Fassbender.
País	Estados Unidos, Reino Unido.
Lugares de rodaje	Reino Unido y Suiza.
Fecha de estreno	9 de septiembre de 2001 en Estados Unidos.
Género	Bélico, histórico.
Duración	705 minutos
Idioma	Inglés
Color	color
Compañía de producción	DreamWorks SKG, DreamWorks Television, Home Box Office (HBO), Playtone, British Broadcasting Corporation (BBC).
Compañía de distribución	Home Box Office (HBO).



**9.1.2. *The Pacific.***

Título original	The Pacific
Año	2010
Creadores	Steven Spielberg y Tom Hanks
Directores	<i>Parte uno (Part One.</i> Timothy Van Patten, 2010)
	<i>Parte dos (Part Two.</i> David Nutter, 2010)
	<i>Parte tres (Part Three.</i> Jeremy Podeswa, 2010)
	<i>Parte cuatro (Part Four.</i> Graham Yost, 2010)
	<i>Parte cinco (Part Five.</i> Carl Franklin, 2010)
	<i>Parte seis (Part Six.</i> Tony To, 2010)
	<i>Parte siete (Part Seven.</i> Timothy Van Patten, 2010)
	<i>Parte ocho (Part Eight.</i> David Nutter, Jeremy Podeswa, 2010)
	<i>Parte nueve (Part Nine.</i> Timothy Van Patten, 2010)
	<i>Parte diez (Part Ten.</i> Jeremy Podeswa, 2001)
Guión	Chuck Tatum (10 episodios), Bruce C. McKenna (7 episodios), Robert Schenkkan (4 episodios), Laurence Andries (2 episodios) y Michelle Ashford (2 episodios)
Argumento	Robert Leckie, basado en su libro <i>Helmet for my pillow</i> y Eugene Sledge, basado en su libro <i>With the old breed</i>
Productores	Steven Spielberg, Tom Hanks, Cheerylanne Martin, Todd

	London
Fotografía	Remi Adefarasin, Stephen F. Windon.
Reparto	Joseph Mazzello, James Badge Dale, Jon Seda, Ben Chisholm, Chris Milligan, Ashton Holmes, Josh Helman, Martin McCaan, Keith Nobbs, y Tom Hanks (narrador)
País	Estados Unidos
Lugares de rodaje	Australia, Estados Unidos
Fecha de estreno	14 de marzo de 2010 en Estados Unidos
Género	Bélico, histórico
Duración	600 minutos
Idioma	Inglés
Color	color
Compañía de producción	DreamWorks SKG, Home Box Office (HBO), Playtone
Compañía de distribución	Home Box Office (HBO)

9.2. PREMIOS MÁS IMPORTANTES<sup>357</sup>.

<i>Hermanos de sangre.</i> Globos de Oro, 2002.	<u>Ganador:</u>  <b><i>Best Mini-Series or Motion Picture Made for Television.</i></b>  <u>Nominado:</u> <i>Best Performance by an Actor in a Mini-Series or a Motion Picture Made for Television.</i>  Damian Lewis.  <i>Best Performance by an Actor in a Supporting Role in a Series, Mini-Series or Motion Picture Made for Television.</i>  Ron Livingston.
Primetime Emmy, 2002.	<u>Ganador:</u>  <b><i>Outstanding Casting for a Miniseries, Movie or a Special.</i></b>  Meg Liberman (casting by). Camille H. Patton (casting by). Angela Terry (casting by). Gary Davy (UK casting by). Suzanne Smith (UK casting by).  <b><i>Outstanding Directing for a Miniseries, Movie or a Dramatic Special.</i></b>  David Frankel (director). Tom Hanks (director). David Leland (director). Richard Loncraine (director). David Nutter (director). Phil Alden Robinson (director). Mikael Salomon (director). Tony To (director).  <b><i>Outstanding Single Camera Picture Editing for a Miniseries, Movie or a Special.</i></b> Frances Parker (editor). Por episodio 2: <i>El día de los Días.</i>

<sup>357</sup> Para ver todos los premios y las nominaciones:

*Hermanos de sangre*: [http://www.imdb.com/title/tt0185906/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0185906/awards?ref_=tt_awd).

*The Pacific*: [http://www.imdb.com/title/tt0374463/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0374463/awards?ref_=tt_awd).

***Outstanding Miniseries.***

Tom Hanks (executive producer).  
Steven Spielberg (executive producer).  
Stephen Ambrose (co-executive producer).  
Gary Goetzman (co-executive producer).  
Tony To (co-executive producer).  
Erik Bork (supervising producer).  
Erik Jendresen (supervising producer).  
Mary Richards (producer).

***Outstanding Sound Editing for a Miniseries, Movie or a Special.***

Campbell Askew (supervising sound editor).  
Paul Conway (sound editor).  
James Boyle (sound editor).  
Ross Adams (sound editor).  
Andy Kennedy (sound editor).  
Howard Halsall (sound editor).  
Robert Gavin (sound editor).  
Grahame Peters (sound editor).  
Michael Higham (music editor).  
Dashiell Rae (music editor).  
Andie Derrick (foley artist).  
Peter Burgis (foley artist).  
Por episodio 2: *El día de los Días*.

***Outstanding Single Camera Sound Mixing for a Miniseries or a Movie.***

Colin Charles (production mixer).  
Mike Dowson (re-recording mixer).  
Mark Taylor (re-recording mixer).  
Por episodio 3: Carentan.

**Premios AFI, 2002.**

Ganador:

***TV Movie or Mini-Series of the Year.***

Tom Hanks  
Steven Spielberg  
Stephen Ambrose  
Gary Goetzman  
Tony To  
Erik Bork  
Erik Jendresen  
Mary Richards

Premios Peabody, 2002.

Ganador.

*The Pacific.*

Globos de Oro, 2011.

Nominado:

*Best Mini-Series or Motion Picture Made for Television.*

Primetime Emmy, 2010.

Ganador:

*Outstanding Art Direction for a Miniseries or Movie.*

Anthony Pratt (production designer).  
 Dominic Hyman (supervising art director).  
 Richard Hobbs (supervising art director).  
 Scott Bird (art director).  
 Jim Millett (ship & plane art director).  
 Rolland Pike (set decorator military).  
 Lisa Thompson (set decorator).

*Outstanding Casting for a Miniseries, Movie or a Special.*

Meg Liberman (casting director).  
 Camille H. Patton (casting director).  
 Christine King (casting director).  
 Jennifer Euston (casting director).  
 Suzanne M. Smith (casting director).

*Outstanding Makeup for a Miniseries or a Movie (Non-Prosthetic).*

Chiara Tripodi (department head makeup artist).  
 Toni French (makeup artist).

*Outstanding Sound Editing for a Miniseries, Movie or a Special.*

Tom Belfort (supervising sound editor).  
 Benjamin L. Cook (supervising sound effects editor).  
 Daniel S. Irwin (supervising dialogue and adr editor).  
 Hector C. Gika (sound effects editor).  
 Charles Maynes (sound effects

editor).  
Paul Aulicino (sound effects editor).  
John C. Stuver (dialogue and adr editor).  
David Williams (dialogue and adr editor).  
Michelle Pazer (dialogue and adr editor).  
John Finklea (music editor).  
Jody Thomas (foley artist).  
Katherine Rose (foley artist).  
Por episodio *Parte 5*.

***Outstanding Special Visual Effects for a Miniseries, Movie or a Special.***

John E. Sullivan (senior visual effects supervisor).  
Joss Williams (special effects supervisor).  
David Taritero (visual effects producer).  
David Goldberg (visual effects supervisor).  
Angelo Sahin (on set visual effects supervisor/senior sfx technician).  
Marco Recuay (digital visual effects supervisor).  
William Mesa (visual effects supervisor).  
Chris Bremble (visual effects supervisor).  
Jerry Pooler (visual effects supervisor).  
Por episodio *Parte 5*.

***Outstanding Miniseries.***

Gary Goetzman (co-executive producer).  
Tom Hanks (executive producer).  
Tony To (co-executive producer).  
Steven Spielberg (executive producer).  
Gene Kelly (co-executive producer).  
Bruce C. McKenna (co-executive producer).  
Cherylanne Martin (producer).  
Todd London (producer).  
Steve Shareshian (producer).  
Graham Yost (co-executive producer).

Timothy Van Patten (supervising producer).

Home Box Office (HBO).

***Outstanding Sound Mixing for a Miniseries or a Movie.***

Andrew Ramage (production mixer).

Michael Minkler (re-recording mixer).

Daniel J. Leahy (re-recording mixer).

Home Box Office (HBO).

Por episodio *Parte 2*.

***Outstanding Prosthetic Makeup for a Series, Miniseries, Movie or a Special.***

Jason Baird (prosthetic designer/special makeup effects department head).

Sean Genders (special makeup effects artist).

Jac Charlton (special makeup effects artist).

Chad Atkinson (special makeup effects artist).

Ben Rittenhouse (special makeup effects artist).

Steve Katz (special makeup effects artist).

Robert Charlton (special makeup effects artist).

Greg Nicotero (prosthetic designer).

Home Box Office (HBO).

**Premios AFI, 2011.**

**Ganador:**

***TV Program of the Year.***

Gary Goetzman.

Tom Hanks.

Timothy Van Patten.

Todd London.

Steven Spielberg.

**Premios Peabody, 2002.**

**Ganador.**

9.3. CARÁTULAS.

