

### **MESA 149. El cine en las narraciones del pasado**

Título de la ponencia: De silencios y consensos. *Band of Brothers*, de la fuente escrita a la pantalla

Autor: Leandro Della Mora.

Mail: [leandrodellamora@hotmail.com](mailto:leandrodellamora@hotmail.com)

Dependencia: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Historia.

Publicación: SI.

#### **ABSTRACT**

La serie televisiva *Band of Brothers*, producida y emitida en el año 2001 fue un éxito rotundo. La misma recibió un premio otorgado por el *American Film Institute*; también ganó el Globo de Oro a la “Mejor mini-serie o película hecha para televisión”; y 6 premios *Emmy* con 19 nominaciones. Fue la serie más cara de la historia hasta el momento de su producción con un presupuesto de 125 millones de dólares; tan sólo un año después de su puesta en aire fue reeditada para su venta en VHS y DVD convirtiéndose en una de las series en DVD más vendidas de la historia recaudando más de 250 millones de dólares. Además de su idioma original (el inglés) la serie fue doblada al alemán, francés, neerlandés, italiano y castellano.

Producida por *DreamWorks* y llevada al aire por HBO, *Band of Brothers* se basa en el libro del historiador estadounidense Stephen Ambrose, *Hermanos de sangre*, el cual narra la historia de la 101<sup>o</sup> División Aerotransportada durante la Segunda Guerra Mundial.

Uno de los problemas a analizar en la presente ponencia será la adaptación de un formato discursivo a otro, o sea la transposición del lenguaje literario histórico a un lenguaje fílmico; poniendo énfasis en los silencios y omisiones que se observan en la serie televisiva con respecto a procesos y sucesos ampliamente desarrollados en la fuente escrita. Intentaremos encontrar respuestas al porqué de los mismos, como así también plantear diferentes hipótesis.

Creemos que es importante tener en cuenta que Cine y Serie televisiva son dos productos bien diferenciados, y que vale la pena incursionar en éste último terreno debido a la actualidad de ambos tipos de producciones. Si bien la industria cinematográfica de Hollywood atravesó por innumerables crisis a lo largo de su historia, el momento actual le plantea serios y grandes desafíos teniendo en cuenta el crecimiento exponencial de las plataformas digitales *on demand* como por ejemplo *Netflix* y *Amazon*, o las de acceso gratuito como *YouTube* o *Facebook Watch*. Gracias a dichas plataformas las series televisivas han ganado un enorme terreno, razón por cual creemos que es de suma importancia el desarrollo de trabajos críticos que aborden dichas producciones.

Palabras clave: Transposición, Segunda Guerra Mundial, Consenso.

## De silencios y consensos. *Band of Brothers*, de la fuente escrita a la pantalla

### 1. Introducción

La presente ponencia intenta abordar la problemática relación entre las grandes producciones fílmicas norteamericanas y la historia estadounidense partiendo de la base que las reconstrucciones que se realizan a través de la pantalla expresan una paradoja de difícil reconciliación: apelar a la construcción de un discurso realista por medio de la ficción y la representación; sin embargo, como sostiene Rodrigo Henríquez Vásquez (HENRÍQUEZ VÁSQUEZ, 2005, p. 94):

Las narraciones de ficción pueden ir más allá de su función referencial y cumplir roles como los de acercar al mundo pasado al lector del presente, sin que por ello se deba renunciar a la realidad. Así pues, el uso de las ficciones no exime al cine histórico (...) de las responsabilidades que implica la representación del pasado.

Es necesario comprender que el cine histórico establece un tipo de relato diferente al relato académico, por ende el tipo de lectura no puede ser el mismo de un relato a otro, como bien sostiene Hayden White (WHITE, 2010, p. 218) “Los historiadores modernos deberían ser conscientes de que el análisis de imágenes visuales requiere de un modo de ‘lectura’ bastante diferente que el utilizado para el estudio de documentos escritos”; complementando la idea Robert Rosenstone (ROSENSTONE, 1997, p. 55) sostiene que “...la historia en la pantalla será un pasado diferente al que proporciona la historia escrita y que, necesariamente, transgredirá las normas de ésta última.”<sup>1</sup> Transgresiones que con el fin de dar a conocer conceptos que no pudieran ser expresados de otra forma son aceptables siempre y cuando no tergiversen el pasado.

El cine es la principal expresión cultural contemporánea, una forma de representación de la realidad (BAZIN, 1966) a modo de perspectivas personales. En las mismas, según algunos autores como por ejemplo Christian Metz o Marcel Martin, se puede observar la existencia de un *lenguaje cinematográfico*; el mismo posee una amplia capacidad para transmitir con imágenes y sonidos un sentido (METZ, 1972); (MARTIN, 1995).<sup>2</sup> A ello David Bordwell le suma la idea de que todos los materiales cinematográficos funcionan de forma narrativa: la cámara, el habla, la música, los colores, la iluminación, el vestuario, el espacio y el sonido entre otros elementos expresan un determinado mensaje (BORDWELL, 1985). Dicho lenguaje establece una narración fílmica que es posible relacionarla con el análisis estructural del relato establecido por Roland Barthes, asociada a los estudios de la lingüística. Tanto Barthes, como tiempo más tarde White interpellando a la disciplina histórica, sostienen que la escritura de la historia es una narración más, como cualquier otra (BARTHES, 1987, pp. 163-177); (WHITE, 1992, pp. 9-12). Si nos dejamos llevar por dichas afirmaciones es posible relacionar el discurso histórico con el discurso fílmico en la narración de los relatos, sin dejar de tener en cuenta las grandes diferencias teóricas y metodológicas que convergen en la construcción de ambos tipos de discursos.

A pesar de todos los problemas que trae trabajar con fuentes fílmicas, creemos que vale la pena el esfuerzo, dado el impresionante nivel en lograr captar la atención, sobre todo de los más jóvenes, de los medios audiovisuales; y el amplio uso pedagógico que se le puede dar a dicho medio.

Por otra parte uno de los principales objetos de análisis de una fuente fílmica es comprender su razón de ser, sin pretender afirmar que un film tenga sólo un sentido en

<sup>1</sup> Entre otras herramientas teóricas Rosenstone postula la invención, la condensación, la alteración de los hechos y la metáfora como elementos aceptables de análisis.

<sup>2</sup> Marcel Martin sostiene que el cine es un lenguaje en sí, dado que con sus innumerables medios de expresión (Planos, elipsis, profundidad de campo, imagen, iluminación, montaje, enlaces y transiciones, metáforas y símbolos, sonido, diálogo, música y efectos) se puede comparar en eficacia con el lenguaje verbal.

particular; en dicho aspecto, en lo referente a la construcción de sentido, creemos que una amplia mayoría de las producciones fílmicas norteamericanas que representan parte de su pasado buscan, entre otros objetivos, exaltar los valores patrióticos y revitalizar la hegemonía de las clases dominantes por medio de la reafirmación de las creencias en el funcionamiento del sistema.

Tomando en cuenta lo dicho anteriormente se pueden dividir a los films históricos norteamericanos en tres categorías, aquellos que se encargan de sostener el consenso de las bondades del sistema estadounidense; las producciones críticas de consenso (las cuales son de índole reformistas y a pesar de mostrar sus serias falencias terminan reafirmando el funcionamiento de dicho sistema); y las producciones que realizan una crítica más profunda, las cuales, sin embargo, también confluyen dentro del consenso.

La industria fílmica de Hollywood ha logrado a través de los años erigirse en un poderoso aparato político e ideológico, reproductor de consenso y hegemonía, como así también en un gran narrador del pasado. Es de público conocimiento que la primera aproximación que la gran mayoría de la gente tiene con la historia se da a partir de films históricos, principalmente los estadounidenses.

También debemos tener en cuenta el poder de Hollywood en controlar vastos mercados a nivel global, actuando como censor a la hora de decidir cuáles son los filmes que llegan a la pantalla y cuáles no (SÁNCHEZ RUÍZ, 2003). Entre las diversas tácticas se pueden enumerar estrategias de marketing, existencia de oligopolios de las grandes productoras o la censura; además de las presiones legales, gubernamentales y corporativas que reciben las películas durante su producción (ROSENBAUM, 2001).

Por último es necesario comprender que los films históricos, además de ser producidos con el objetivo del lucro, llevan implícitos una fuerte impronta ideológica que responde a los intereses de una clase concreta y que, la mayoría de las veces, es posible relacionarlo con el contexto histórico y político en que fueron producidos dando como resultado, consciente o inconscientemente producciones propagandísticas. Así como sostienen Pablo Pozzi y Roberto Elizalde “La historiografía (...) es producto de la historia y del momento histórico en que se vive” (POZZI y ELIZALDE, 1992, p. 26) la fuente fílmica según Alberto Bornstein Sánchez es “un producto de una determinada sociedad; en este sentido, toda película es histórica en sí misma, puesto que nos está mostrando determinados aspectos del tiempo y lugar en que fue realizada” (BORNSTEIN SÁNCHEZ, 1991, p. 277); por lo tanto, teniendo en cuenta las afirmaciones de Marc Ferro quién sostiene que un film nos habla más de la sociedad que lo produce, que de la historia que narra (FERRO, 2000, pp. 15-27); intentaremos establecer la conexión que sus autores intentan transmitir entre el pasado que evocan y el presente, desde donde producen su obra.

Según Tom Engelhardt la industria de Hollywood reflejó una *cultura de la victoria* basada principalmente en los ideales estadounidenses de excepcionalismo y triunfalismo. Estos ideales se expresaron a principios del Siglo XX en el cine a través del género del *western*; al parecer el relato bélico por medio de la pantalla propagó mejor que ningún otro medio la cultura y el pensamiento de la clase dominante, siendo un medio eficaz en la conformación de una conciencia nacional para lo cual fue fundamental la existencia-construcción del enemigo. La Segunda Guerra Mundial resultó ser el momento de mayor auge de dicha *cultura de la victoria* por medio del relato bélico triunfalista (ENGELHARDT, 1995, pp 19-33).

La fuente escogida para llevar adelante nuestro análisis es la serie televisiva *Band of Brothers* (2001) producida por DreamWorks y llevada al aire por HBO, basada en el libro *Hermanos de Sangre* de Stephen Ambrose (2009), el cual narra la historia de la 101<sup>o</sup> División Aerotransportada norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial.

La razón de dicha elección está dada por el impresionante nivel de éxito global que tuvo la serie en un contexto en el cual Estados Unidos se estaba preparando para el inicio de un nuevo conflicto bélico. Si bien la producción de la serie fue anterior al ataque al *World Trade Center* y sus consecuencias (Guerra de Afganistán e Irak en el marco de la *guerra contra el terrorismo*); su emisión fue contemporánea a dichos sucesos, y su mensaje bélico y triunfalista, evocando a la *cultura de la victoria*, llevó una vez más a la pantalla una “guerra buena”, *la guerra que había que ganar*, parafraseando el título de la obra de Williamson Murray y Alan Millett (MURRAY y MILLET, 2010).<sup>3</sup>

Uno de los principales objetivos del presente trabajo es analizar la adaptación de un formato discursivo a otro, o sea la transposición del lenguaje literario histórico al lenguaje cinematográfico; al mismo tiempo intentaremos reflexionar sobre los distintos tipos de intertextualidades, tanto de un sistema semiótico a otro (de la literatura al cine) como así también dentro de un mismo sistema semiótico (o sea el debate existente entre una producción cinematográfica y sus predecesoras en la misma temática); como así también los silencios y omisiones de la serie televisiva con respecto al libro de Ambrose.<sup>4</sup>

Además de las herramientas teóricas y metodológicas nombradas en la introducción nos apoyaremos también en las hipótesis de trabajo brindadas por Fabio Nigra quién sostiene la existencia de invariantes ideológicos en las producciones de Hollywood, entre los cuales se encuentran la frontera como mecanismo para la construcción de la democracia, el excepcionalismo, el patriotismo, el conflicto entre el bien y el mal, y por último el consenso sobre las bondades del sistema norteamericano (NIGRA, 2007, pp. 21-28).

## 2. La fuente fílmica

La fuente fílmica analizada es la serie televisiva *Band of Brothers* (2001)<sup>5</sup> producida por DreamWorks y llevada al aire por HBO, basada en el libro *Hermanos de Sangre* de Stephen Ambrose, el cual narra la historia de la 101<sup>o</sup> División Aerotransportada. El contexto de producción está marcado por la caída de la Unión Soviética y la conformación de un *nuevo orden global* en el cual, si bien Estados Unidos intentó imponer una hegemonía que se creía lograda con su liderazgo en la Primera Guerra del Golfo Pérsico; Alemania y Japón con sus respectivos bloques regionales, desafiaron dicha imposición y buscaron imponer la conformación de un mundo tripolar (NIGRA y POZZI, 2009, p. 209).<sup>6</sup> La caída del muro de Berlín dejó a Estados Unidos sin un enemigo notorio, sin embargo, la reconversión no tardaría en llegar.

4

<sup>3</sup> A modo de ejemplo la serie obtuvo 19 nominaciones al premio *Emmy*, ganando 6 de ellos, ganó un Globo de Oro como “Mejor mini-serie o película hecha para televisión” y un premio del *American Film Institute*; fue la serie más cara de la historia hasta el momento de su producción con un presupuesto de 125 millones de dólares; tan sólo un año después de su puesta en aire fue reeditada para su venta en VHS y DVD convirtiéndose en una de las series en DVD más vendidas de la historia recaudando más de 250 millones de dólares; posteriormente la serie también fue producida en HD DVD y Blu-Ray. Además de su idioma original (el inglés) la serie fue doblada al alemán, francés, holandés, italiano y castellano.

<sup>4</sup> Además de la transposición, cabe destacar otro aporte desarrollado por Alfredo Tenoch Cid Jurado quien sostiene que “la intertextualidad (...) se construye a partir de diversos textos que permiten la circulación del significado tomando como punto de partida a distintos sistemas semióticos” (2007, p. 54).

<sup>5</sup> No de más está observar que la serie fue realizada por el mismo productor de la película *Saving private Ryan* (1998), Steven Spielberg; en la cual se narra otra historia del mismo regimiento. *Band of Brothers* fue la consecuencia lógica del éxito de la película.

<sup>6</sup> La Primera Guerra del Golfo Pérsico no se explica por el interés estratégico de una materia prima tan preciada como lo es el petróleo por parte de los Estados Unidos. En efecto, la misma guerra puede leerse como un intento por parte del *establishment* norteamericano de enterrar el síndrome de Vietnam, o sea dar por finalizada la oposición de la opinión pública a una guerra convencional en otro país y restaurar la hegemonía internacional perdida en el sudeste asiático.

Por otra parte, la presidencia de William Jefferson (Bill) Clinton terminó ratificando lo que Howard Zinn denominó *el consenso bipartidista*; o sea la nula diferencia en materia gubernamental entre los dos grandes partidos políticos norteamericanos que se alternan en el poder. A pesar de aparentar diferentes políticas en sus programas, coinciden con las políticas estructurales de gobierno; o sea mantener las desigualdades sociales fomentando la concentración de la riqueza y la aceptación nacionalista de la guerra (ZINN, 1999, pp. 416-445). En materia económica, desde 1993 hasta el año 2000 se detuvo el deterioro endémico de la economía norteamericana gracias al empuje brindado por las nuevas industrias y tecnologías. Sin embargo, en marzo de 2001 estalló la burbuja financiera *puntocom* debido al auge previo en las bolsas del mundo occidental gracias a las empresas vinculadas a internet, provocando una importante recesión.

Mediante dudosas elecciones en el año 2000 convalidadas por la Suprema Corte, George Walker Bush se convirtió en el presidente de los norteamericanos. Si tenemos en cuenta que al interior de los Estados Unidos se desarrolla una pugna intra-burguesa entre los sectores vinculados a las nuevas tecnologías y la vieja burguesía relacionada al complejo militar-industrial; el ascenso de Bush representa la vuelta al poder de éstos últimos (NIGRA y POZZI, 2009, pp. 45-49). Bush en poco tiempo logró articular un discurso coherente (al menos para que la opinión pública norteamericana lo adoptara como suyo) en donde el otrora enemigo comunista pasaba a ser el terrorista internacional. El ataque al *World Trade Center* el 11 de septiembre de 2001 marcó el inicio de una cruzada en contra de lo que él mismo denominó el *Eje del mal* que atentaba en contra del *american way of life*. Sólo tres días después del ataque, el presidente Bush declaró el estado de "emergencia nacional" en virtud de la continua amenaza de ataques terroristas contra Estados Unidos. El mismo día, el presidente invocó su poder para suspender ciertas leyes relativas a la promoción, retiro involuntario, y la separación de los oficiales y suboficiales y delegó dichos poderes en el Secretario de Defensa Donald Rumsfeld. Bajo esta autoridad, las distintas instituciones militares han promulgado numerosas políticas de *stop-loss*, por las cuales el personal militar se mantendría en servicio más allá de los términos de sus contratos de alistamiento. En otras palabras, dichas políticas tenían por objeto poner fin a la pérdida de mano de obra militar en tiempos de crisis (WOOTEN, 2005).

En dicho contexto veía la luz una de las producciones bélicas más importantes de Hollywood, en donde se representaba una guerra que tuvo, y aún sigue teniendo, la mayor aprobación de la opinión pública norteamericana.

### 3. Del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico

Para Nicolás Bermúdez (BERMÚDEZ, 2008, pp. 1-7) la transposición semiótica - entendida como una operación social por el cual una obra cambia de un soporte y/o sistema de signos a otro- implica una resignificación de la obra transpuesta, planteando una forma específica de producción de sentido, asumiendo un rol protagónico, resultando un rasgo clave en la cultura contemporánea.

Por otra parte existe un consenso generalizado en pensar que el concepto de *dialogismo* derivado de la teoría desarrollada por Mijail Bajtín en el análisis del discurso literario puede ser equiparado al de *intertextualidad*. Según Bajtín el pensamiento humano posee una naturaleza dialógica, y la idea comienza a tomar forma cuando se establecen relaciones dialógicas con ideas ajenas (BAJTÍN, 1986, p. 125). Para Julia Kristeva la intertextualidad es el campo de transposición de un sistema signifiante a otro; el texto es un espacio de desarrollo en donde se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos (GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, 1994, p. 143). Creemos que dicho concepto tomado del campo del análisis literario puede ser trasladado al análisis de las fuentes fílmicas.

Por su parte Alfredo Tenoch Cid Jurado (CID JURADO, 2007, p. 54) sostiene que “la intertextualidad (...) se construye a partir de diversos textos que permiten la circulación del significado tomando como punto de partida a distintos sistemas semióticos”. Es así como, la intertextualidad fílmica busca construir la verosimilitud del relato apoyándose en la documentación proveniente de otros sistemas semióticos; el film se apoya en el libro apelando a un mayor grado de veracidad. Con el mismo objetivo en la serie se apela a diferentes estrategias como por ejemplo la utilización de los nombres reales de los soldados que lucharon en la contienda.

La fuente literaria en comparación con la fílmica goza de una ventaja, es la producción del trabajo de una sola persona, el historiador Stephen Ambrose y por ende el responsable directo del producto cultural; por otra parte la fuente fílmica al ser una mini-serie de diez capítulos, cada uno de ellos con sus guionistas y su director, es el producto de un amplio grupo de trabajo, el cual a pesar de la innumerable cantidad de personas que intervinieron en su realización, a nuestro entender es el resultado de un producto homogéneo, dado que a grandes rasgos cada capítulo sigue los dictámenes generales de la productora.

La estructura de la fuente literaria puede denominarse como una novela histórica, en la cual si bien existen pequeños diálogos, la gran mayoría del texto está escrito desde la visión de un narrador omnipresente. El personaje principal no es un individuo, sino la Compañía Easy en su totalidad, y la utilización de los tiempos cronológicos son netamente lineales. Dicho método histórico de narración se acerca al denominado historicista, cronológico y lineal, encargado de detallar los hechos históricos en profundidad, resaltando la virtud de los grandes personajes. Las fuentes en las que el autor se basó para realizar su obra fueron principalmente la historia oral, entrevistas a los protagonistas de los hechos, y en menor medida cartas, memorias, diarios y libros relacionados al tema, entre otras.

Como advertimos en la introducción compartimos la idea expresada por ciertos autores en la existencia de un *lenguaje cinematográfico*; en el mismo se apela a una innumerable cantidad de recursos para lograr expresar fielmente en imágenes lo que en un texto se puede expresar de forma literal. La inmensa mayoría de dichos recursos a los que se apela a lo largo de la serie son principalmente con el objetivo de alcanzar el mayor realismo posible e intentar representar los hechos históricos de una forma verosímil, como así también ofrecer una versión de los hechos verídica.

Los efectos visuales y sonoros, los cuales a nuestro entender marcaron un antes y un después en los films bélicos, establecen un realismo sorprendente en escenas tales como los heridos en batalla por la artillería enemiga o los descensos en paracaídas de los soldados. El montaje con una impresionante escenografía recreando una Europa devastada por la guerra, el vestuario, la utilería: desde un fusil M1 o una Luger, hasta un avión C47 o un tanque Sherman, son logros de la serie que no escatimaron recursos con el objetivo de lograr el mayor realismo posible.

Con el mismo objetivo se apela también al estilo de los films documentales; en cada capítulo los veteranos reales de la Compañía a modo de entrevistas expresan unas líneas relacionadas al capítulo a desarrollarse, de la misma forma al final de cada capítulo y a modo de subtítulos con fondo negro se brinda información fáctica que actúa a modo de conclusión. Ambos recursos buscan reforzar la idea de que lo que estamos viendo es una representación fiel de los hechos históricos.

El movimiento de la cámara a la par de los protagonistas en las escenas de acción (explosiones, corridas, ataques, fuego de artillería) intenta insertarnos en la óptica de un observador en vivo de los hechos.

Otros recursos tienen lugar con el correr de la serie con el objetivo de despertar emotividad en el espectador. La muerte del soldado norteamericano es más lenta que la del nazi, los estadounidenses caen con gloria, se reflexiona en torno a ello, y el sonido emotivo intenta

despertarnos empatía con el sufrimiento de los personajes. Constantemente la serie intenta que el espectador se identifique con los protagonistas y tome conciencia del dolor y sufrimiento, físico y psicológico que aquellas personas experimentaron. Sentimientos más complicados de despertar mediante la lectura de un libro (no por ello imposible); los films gozan de una gran capacidad para lograrlo.

Otros recursos fílmicos pueden observarse en la serie; los tiempos se quiebran: tanto el lineal con la inserción de *flashbacks* y *flashforwards*; como el cronológico, dándole mayor importancia en tiempo fílmico a algunos hechos en comparación con otros; a modo de ejemplo el primer cuarto del libro de Ambrose sólo se representa en el primer capítulo de la serie, y tan sólo unas treinta páginas; un siete por ciento del libro, también se representa en un sólo capítulo. No de más está observar que dicha elección responde a mantener la intensidad del relato, dado que aquellas treinta páginas corresponden al desembarco de Normandía y por ende uno de los puntos más altos en acción e intensidad. Con el mismo objetivo (mantener la intensidad del relato) se apela a un protagonista individual en cada capítulo, el mismo expresa sus pensamientos con su voz en *off* brindándonos información de difícil inserción apelando a otros recursos.

Según Rosenstone, los films apelan a otras técnicas con el objetivo de mantener la intensidad del relato, entre ellas se encuentran la *condensación* y la *alteración de los hechos*; el primer recurso es cuando en un personaje se condensan varios personajes, un sector social o un grupo definido; el mismo se puede observar en la serie, dado que los protagonistas principales en el libro son muchos individuos, demasiados para introducirlos todos en un film y/o miniserie, y en varias ocasiones se recrean escenas (de menor importancia) en las cuales el protagonista del hecho histórico fue otro que el representado en el film. La *alteración de los hechos* son alteraciones históricas menores, las cuales son aceptables siempre y cuando no tergiversen el pasado, o sea: podrían haber sucedido, pero no tenemos registros de que haya pasado tal cual se representa. Un ejemplo en la serie es cuando los soldados de la Compañía Easy ingresan a la ciudad holandesa de Eindhoven y los holandeses al sentirse liberados arman una fiesta pública en las calles y en la misma se toman represalias en contra de aquellas personas que colaboraron con los nazis; si bien el libro de Ambrose no hace referencia a ello, tenemos crónicas que aseveran que hechos similares tuvieron lugar en las ciudades europeas liberadas.

Además de la intertextualidad intersistémica, Cid Jurado establece otro tipo de intertextualidad que denomina intrasistémica; dentro de un mismo sistema semiótico, o sea las diferentes fuentes fílmicas con las que se relaciona cada producción; las fuentes fílmicas dialogan con sus predecesoras. *Band of Brothers*, en sus capítulos seis y siete relata en extenso el desarrollo de la Batalla de las Ardenas, y el sitio de la ciudad de Bastogne; ambos hechos fueron representados en 1949 por el film *Battleground*<sup>7</sup>, las similitudes son notables; la construcción de un enemigo invisible y por ende temible, el montaje, la representación del escenario, el desarrollo de algunos problemas comunes (patrullas constantes, soldados cavando sus trincheras, movilización incesante, la improvisación de lugares para atender a heridos, la destrucción luego del bombardeo a Bastogne, las inexistencia de suministros, el sitio, la artillería constante, batallas cuerpo a cuerpo, un servicio religioso, soldados con pie de trinchera), hasta la idea de que la situación ya estaba controlada por la 101ª y que, a contramano de la historia oficial, no fueron rescatados por el General George Patton y su ejército mecanizado, teoría que se

<sup>7</sup> *Battleground* (1949) dirigida por William Wellman, escrita por Robert Pirosh, soldado norteamericano que participó en la Batalla de las Ardenas. *Battleground* narra el accionar de unos soldados anónimos y ficticios. A pesar de que se deja en claro que se trata de la División Aerotransportada 101ª, los personajes principales son ficticios, y se cambian los nombres de las Compañías E y D, por la I y la K.

reafirma explícitamente en la producción del 2001 con la leyenda: “...ningún miembro de la 101° jamás ha estado de acuerdo en que la división necesitaba ser rescatada”; son similitudes que se dan como el resultado de la intertextualidad intrasistémica en la cual las producciones fílmicas remiten a los films anteriores, sean del mismo tema, o del mismo género. Sin ir más lejos no se puede comprender la serie *Band of Brothers* (2001), sin la existencia previa del film *Saving private Ryan* (1998), además de ser del mismo productor, y narrar historias diferentes del mismo regimiento de infantería de paracaidistas, el film de 1998 marcó nuevas pautas dentro del cine bélico en relación al realismo logrado en la pantalla los cuales fueron complementados con la serie del 2001.

Según el historiador norteamericano Stephen Ambrose, la 101° era una división de elite por su dura instrucción, dotada exclusivamente por voluntarios; conformada por personas comunes que habían decidido enrolarse en una de las divisiones más exigentes del ejército norteamericano. Granjeros, mineros, montañeses, hijos del profundo sur de clase media y baja constituyeron ésta división. Jóvenes blancos, dado que el ejército estaba segregado, formaron este nuevo cuerpo de elite. El autor sostiene que los miembros de la 101° experimentaron una unión superior a cualquier otra, una camaradería en la cual cualquiera de sus miembros podía dar su vida por la de otro sin dudarlo ni un instante, ésta unidad superior se fue forjando con una innumerable cantidad de experiencias comunes entre las cuales se distingue la lucha codo a codo contra un enemigo temible (AMBROSE, 2009, pp. 17-29). Dichas nociones se desarrollan fielmente en todos los capítulos de la serie, la camaradería por sobre todas las cosas, y el cierre de la serie es elocuente al respecto; los personajes reales que intervinieron en la guerra, ya viejos, uno detrás de otro van completando una la frase:

Es un sentimiento inusual, es un evento inusual, y son unos lazos muy inusuales. Sabíamos que podíamos depender de los otros, y por eso éramos un grupo muy unido. Eran valientes. Tanto, que era increíble. Sólo fui una parte de la gran guerra. Una pequeña parte. Y siento orgullo de haber formado parte. Los verdaderos hombres, los verdaderos héroes, fueron los que quedaron enterrados allá, o los que enterraron en casa. En aquel tiempo sentías que podías hacer cualquier cosa, pero cuando regresabas después de la guerra, habías perdido todo eso. En una ocasión Enrique V le dijo a sus hombres: ‘Desde hoy y hasta el fin del mundo, seremos recordados todos los que participemos. Nosotros, los afortunados. Nosotros, una banda de hermanos. Todo el que derrame su sangre hoy junto a mí, será mi hermano’.

De suma importancia es el desarrollo de la noción del ciudadano/soldado. En la serie se hace constantemente referencia al reclutamiento voluntario de los miembros de la 101° Aerotransportada. En las mismas se da por sentado que enlistarse y luchar en la guerra en contra del nazismo es un deber cívico que cualquier joven norteamericano de bien debería cumplir. Actúa como una especie de fuego sagrado, una prueba a cumplir, una parte fundamental en la transformación del individuo al ciudadano. También se busca reforzar la idea que el soldado norteamericano es diferente a los demás, es excepcional, dado que los europeos o habían sido invadidos (Francia – Unión Soviética) o tenían la amenaza latente muy cerca (Inglaterra); en cambio los estadounidenses recorrieron miles de kilómetros y pelearon por sus ideales, por la democracia, en contra de la tiranía.

De ésta forma se fomenta la noción esgrimida por Ambrose al referirse al soldado norteamericano eminentemente superior a cualquier otro porque era el producto del sistema social norteamericano, el hombre común, un granjero de Kansas, un comerciante de New York, un obrero de Detroit, un carpintero de Oregón, ciudadanos comunes y corrientes que se embarcaron voluntariamente en la epopeya más grande de la historia norteamericana; Dice Ambrose (AMBROSE, 2009, pp. 352-353):

Aquellas fueron semanas que pusieron a prueba a los hombres (...) hambrientos, muertos de frío, mal armados, lucharon contra las mejores unidades que la Alemania nazi pudo reunir en esta etapa de la guerra (...) Fue una lucha de armas, voluntad y sistemas nacionales, que



enfrentó a lo mejor que tenían los nazis contra lo mejor que tenían los estadounidenses, con todas las ventajas del lado alemán (...) Fue un acontecimiento épico (...) Los estadounidenses establecieron una superioridad moral sobre los alemanes (...) La democracia demostró ser más capaz que la Alemania nazi de producir jóvenes que se convertirían en unos excelentes soldados.

No de más está advertir que para el autor los soldados se producen cual si fueran un producto salido de un establecimiento industrial listo para ser destruido en los campos de batalla.

Por otra parte según Ambrose el hundimiento psicológico de los soldados se hizo palpable con el correr de las batallas. Muchos soldados se hundieron emocionalmente. La serie toma nota de lo expresado por Ambrose. Muchos de sus personajes se ven sobrepasados por los hechos, los soldados se deprimen por la actividad del combate; a modo de ejemplo el médico Eugene Roe va deteriorando su capacidad conforme pasan los minutos de batalla y las malas experiencias; el soldado Blithe pierde la visión luego de una batalla a causa del trastorno psicológico de la misma; ‘Buck’ Compton también cae en una depresión debido a que no había podido recuperarse psicológicamente de una herida. Los ejemplos con el correr de la serie son innumerables; lo cierto es que anteriormente el factor psicológico no era tomado como una variable por las autoridades militares; sin embargo y aquí no de más está advertir, después de la derrota en Vietnam; existe un movimiento dentro del ejército que lleva adelante un programa con el objetivo de que el Trastorno por estrés postraumático (TEPT) sea tomado como cualquier otra herida de guerra equiparándola a las heridas físicas.

Teniendo en cuenta este costado negativo de la guerra, que en la actualidad no puede ser dejado de lado por cualquier representación fílmica sería que se encargue de narrar cualquier episodio bélico; lo importante de la miniserie reside en que los soldados en cuestión logran superar cualquier tipo de obstáculos que se le presenten, ya sea por el hundimiento psicológico, producto de la batalla, o los obstáculos que representan los enemigos nazis. La formación recibida, y la camaradería del grupo son elementos básicos que actúan como una base para superar cualquier tipo de problema.

Un último aspecto a destacar en la serie, y en contraposición directa con el libro de Ambrose, es que la producción fílmica propone una especie de “Historia desde abajo”. En efecto al narrar las experiencias de los soldados: en el campo de batalla, su camaradería, sus momentos de esparcimiento, sus cuestionamientos y temores, como así también sus determinaciones y sus acciones heroicas; borrando de un plumazo toda representación de cualquier alto mando, e incluir efímeramente a algún que otro coronel menor en la cadena de mando; nos deja la sensación de que la guerra la llevaron adelante y la terminaron ganando personas comunes y corrientes que dieron lo mejor de sí, y trataron de hacer lo mejor posible. En efecto en el libro de Ambrose se reconoce la actuación de los generales y los oficiales superiores. También se le dedica un importante espacio a la visita que hicieron el general Eisenhower, el general Taylor, el teniente general sir Frederick Morgan, el teniente general Lewis Brereton, el secretario del presidente Roosevelt, Stephen Early, el general de división Matthew Ridgway, entre muchos otros; con el motivo de saludar a la tropa y anunciar que la división había recibido una Mención presidencial de Unidad Distinguida por su comportamiento en Bastogne, durante la batalla de las Ardenas. Por su parte en sus memorias, Richard Winters no sólo rememora dicho evento con gran efusividad, sino que también constantemente evoca, con nombres y apellidos, la acción de los altos mandos en el curso de la guerra.

Creemos que la eliminación en la mini-serie de toda intervención en la guerra de los altos mandos, y por ende los grandes personajes, refuerza el sentido de una narración acorde a la “Historia desde abajo”; lo que posibilita la identificación automática del espectador con los

personajes representados, al tratarse de personas simples que tuvieron su momento en la historia norteamericana y ¿por qué no? de la humanidad.

#### 4. Conclusiones

Un punto importante a tener en cuenta es lo profundo que penetran los films en la estructura de sentimientos de las personas y las representaciones mentales que los mismos se hacen de la historia dado que las películas poseen el poder de trasladarnos al corazón mismo de los acontecimientos. El poder de la representación con imágenes y sonidos nos aporta otro tipo de conocimiento que los historiadores no debemos descartar ya que es un buen complemento del conocimiento bibliográfico. No de más está advertir que los films son una importante herramienta pedagógica del cual se puede hacer uso como disparador o complemento a la hora de analizar los procesos históricos.

Las películas poseen la particularidad de permanecer más tiempo en la conciencia de un pueblo, como lo expresa Cid Jurado, son instrumentos de la memoria mediática, participando en la construcción de la memoria histórica (CID JURADO, 2007, p. 42). Ningún gobierno de ningún país estuvo exento de la utilización de los films con motivos de construcción de consenso y expansión de la ideología dominante, ni hablar de las estrechas relaciones que poseen Hollywood y el gobierno norteamericano, el cual también comprendió la importancia del audiovisual en tiempos de guerra y para explicarle a su propia población porqué los Estados Unidos debían intervenir en la Segunda Guerra Mundial encargó al director de cine Frank Capra la realización de una serie documental *Why we Fight* (1942-1945), convirtiéndose en una obra maestra de la propaganda bélica.

En la serie analizada se desarrollan nociones básicas que van desde el patriotismo al excepcionalismo, resaltando las bondades del sistema norteamericano que nos hacen pensar en una continuación de la *cultura de la victoria* en lo que respecta a las producciones de la Segunda Guerra Mundial. Con respecto a la construcción de sentido, como la gran mayoría de las producciones bélicas de Hollywood de la segunda guerra, la serie actúa como propaganda del ejército norteamericano, en donde se pone énfasis en la buena formación y el heroísmo de las tropas estadounidenses en la defensa de su estilo de vida, una especie de invitación subliminal a alistarse en el ejército que también puede rastrearse en la fuente literaria, dado que Ambrose sostiene el éxito en la vida de aquellos que retornaron a casa gracias a los valores adquiridos en el ejército, como por ejemplo autodisciplina, confianza en sí mismos y obediencia (AMBROSE, 2009, pp. 473-474).

En la serie también pueden observarse todos los elementos en los cuales se apoyó la *cultura de la victoria*; el excepcionalismo norteamericano, el triunfalismo ante un enemigo diabólico que tenía como fin la dominación del mundo, hombres determinados en alcanzar su objetivo dado la defensa de sus ideales eminentemente ‘superiores’ al de sus enemigos, amén también de su estilo de vida.

Además del patriotismo y el excepcionalismo, en la serie se pueden rastrear otros de los invariantes ideológicos establecidos por Fabio Nigra. La lucha entre el bien y el mal es muy clara en donde el enemigo es invisible y por ende peligroso. Negarle materialidad al enemigo es deshumanizarlo y evidentemente se toma partido por los buenos norteamericanos en contra de los diabólicos nazis. Los primeros pelean por una causa justa, los segundos no se sabe por qué pelean.

Historiográficamente hablando, como la gran mayoría de las producciones bélicas, se puede situar a la serie dentro de la corriente historiográfica norteamericana Patriótica, dado que como sostienen Pozzi y Elizalde (POZZI y ELIZALDE, 1992, p. 12) sobre dicha corriente:

Su premisa fundamental era que la historia enseñaba una lección: que existía un inevitable movimiento de la humanidad guiado por la Providencia hacia el progreso y la libertad. Por

supuesto, si el objetivo divino era la libertad, entonces Estados Unidos, para ellos la sociedad más libre del mundo, era el paradigma del progreso social.

Siendo Estados Unidos una sociedad que la mayor parte de su historia la pasó en estado de guerra la necesidad de nuevos reclutas es constante. Siguiendo las afirmaciones de David Robb, los lazos cordiales que mantienen la industria de Hollywood y el Departamento de Defensa norteamericano desde hace varias décadas poseen como objetivo principal la contribución al reclutamiento y al mantenimiento del personal (ROBB, 2006). Dicha contribución se puede rastrear fácilmente en cualquier producción hollywoodense que tenga como protagonista a cualquier rama de las fuerzas armadas norteamericanas.

En el caso particular de *Band of Brothers* se pueden enumerar: la reafirmación de los ideales de excepcionalismo y triunfalismo teorizados por Engelhardt, una vez más resignificados. Un estilo narrativo bélico novedoso el cual desarrolla cada vez mayores grados de realismo en la pantalla, lo que le otorga una mayor efectividad en el intento de transmisión de conceptos y en la construcción de sentido. Una construcción ideológica al complementar nociones de ciudadanía con el deber de prestar servicios en las fuerzas armadas. Una narración fílmica que se puede relacionar con la “Historia desde abajo”; dado que en ella se destaca el logro de personas simples y ordinarias en convertirse en parte de la historia y la superación tanto personal, como de los obstáculos que se presentan, gracias a la buena formación del ejército y a la unión especial fruto de la camaradería forjada al calor de la batalla.

Dichos elementos confluyen para construir una buena obra cinematográfica, al alcance de todo el mundo, que además de entretener y lucrar con ello, busca generar una empatía e identificación entre el espectador y los protagonistas que en este caso en particular no son superhéroes, o grandes hombres de la historia; sino personas comunes. Al intentarlo despliega una innumerable cantidad de recursos que actúan como propaganda de las fuerzas armadas norteamericanas, las cuales ofrecen una escapatoria a los jóvenes, en su mayoría de clases medias y bajas.

En la introducción se nombraron tres tipos de producciones de los grandes estudios norteamericanos, las de consenso, las críticas de consenso y las críticas más profundas que cierran también dentro del consenso; en dicho aspecto la línea de la serie se puede enmarcar dentro de la primera, dado que la poca crítica existente se disipa en uno de los capítulos finales que se llama de la misma forma que el documental de Capra: *Why We Fight*; en dicho capítulo se deja bien en claro los nobles intereses de Estados Unidos en Europa, derrotar al totalitarismo de turno, propagar sus propios ideales liberales y democráticos, y por sobre todas las cosas ayudar a las víctimas del nazismo, tanto los judíos, como las demás minorías étnicas perseguidas por el nazismo, no de más está advertir que a dicha situación se le dedica tan sólo una página en el libro.

La crítica es muy leve, algunos excesos (compresibles) de los soldados y la dirección teledirigida, y poco realista de algunos superiores y los altos mandos (los cuales tienen un importante papel en el libro y son borrados de la serie)<sup>8</sup>; sin embargo, se resaltan los buenos valores norteamericanos buscando entre otros objetivos, exaltar los valores patrióticos y revitalizar la hegemonía de las clases dominantes por medio de la reafirmación de la creencia en el funcionamiento del sistema.

---

<sup>8</sup> Creemos que dicha decisión de haber borrado los papeles de los altos mandos aliados en la serie actúa de sostén para el mensaje que se intenta dar: la guerra la ganó el soldado común, y no los Montgomery o los Eisenhower.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AMBROSE, S. (2009). *Hermanos de sangre. Compañía E, 506 Regimiento, 101 División Aerotransportada. Desde Normandía hasta el Nido del Águila de Hitler*; Barcelona, Inédita Editores.
- BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoevski*; México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (1987). “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura*; Barcelona, Paidós.
- BAZIN, A. (1966). *¿Qué es el cine?*; Madrid, Rialp.
- BERMÚDEZ, N. (2008). “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”; en *Estudios semióticos*, Editor: Peter Dietrich, Número 4, Sao Paulo. Consultado el 22 de abril de 2015 <http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/es>
- BORDWELL, D. (1985). *La narración en el cine de ficción*; Barcelona, Paidós.
- BORNSTEIN SÁNCHEZ, A. (1991). “El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico”, en *Cuadernos de Historia Moderna*; N° 12, Edit. Univer, páginas 277-292.
- CID JURADO, A. T. (2007). “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho filmico a la reconstrucción del hecho histórico”, en *Semióticas del Cine*; Maracaibo, colección de Semiótica Latinoamericana nro. 5: Semióticas del Cine.
- ENGELHARDT, T. (1995). *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos la guerra fría y el desencanto de una generación*; Barcelona, Paidós.
- FERRO, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*; Barcelona, Editorial Ariel.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. (1994). “Intertextualidad: teorías, desarrollos, funcionamiento”, en *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica, N. 3, páginas. 139-155. Consultado el 22 de abril de 2015 [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_21.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html)
- HENRÍQUEZ VÁSQUEZ, R. (2005). “El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre”, en *Manuscrits 23*, Barcelona.
- MARTIN, M. (1995). *El lenguaje del cine*; Barcelona, Gedisa.
- METZ, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*; Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- MURRAY, W. y MILLET, A. (2010). *La Guerra que había que ganar*; Barcelona, Crítica.
- NIGRA, F. (2007). “Sobre la historia norteamericana versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo”, en *Siembra*; Revista de Arte y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo, Año 3, núm. 7.
- NIGRA F. y POZZI, P. (2009). *La decadencia de los Estados Unidos. De la crisis de 1979 a la megacrisis del 2009*; Buenos Aires, Maipue.
- POZZI, P. y ELIZALDE, R. (1992). “Conflicto y consenso en la historiografía norteamericana: una historia politizada”; en POZZI, P. et al. *Un pasado imperfecto: el conflicto en la historia de Estados Unidos*; Buenos Aires, Manuel Suárez Ed.
- ROBB, David. (2006). *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*; Océano, Barcelona.
- ROSENBAUM, J. (2001). *Las Guerras del Cine. Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*; Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- ROSENSTONE, R. (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*; Barcelona, Ariel.
- SÁNCHEZ RUÍZ, E. (2003). “Una aproximación Histórico Estructural a la Hegemonía Planetaria del Cine Estadounidense”, en Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos.
- WHITE, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*; Buenos Aires, Prometeo.
- WHITE, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*; México, Fondo de Cultura Económica.
- WINTERS, Richard D. (2008). *Beyond Band of Brothers: the war memoirs of major Dick Winters*; Detroit, Large Print Press.
- WOOTEN, E. (2005). *Banging on the Backdoor Draft: The Constitutional Validity of Stop-Loss in the Military*, 47 Wm. & Mary L. Rev. 1061, Consultado el 22 de abril de 2015 <http://scholarship.law.wm.edu/wmlr/vol47/iss3/6>
- ZINN, H. (1999). *La otra historia de los Estados Unidos*; México, Siglo XXI.

**FUENTE FÍLMICA**

Stephen Ambrose (Creator), David Frankel, Tom Hanks, David Leland, Richard Loncraine, David Nutter, Phil Alden Robinson, Mikael Salomon, Tony To (2001). *Band of Brothers*. Estados Unidos. Home Box Office (HBO) / DreamWorks SKG / DreamWorks Television / Playtone.