



La representación de la guerra en la ficción televisiva norteamericana contemporánea

Representation of War in Contemporary American Television Fiction

Amaya Muruzábal^(*)

Universidad de Navarra - España
amurmur79@yahoo.es

María del Mar Grandío^(*)

Universidad Católica de Murcia - España
mgrandio@pdi.ucam.edu

Resumen

Tras los ataques terroristas del 11 de Septiembre de 2001, una particular representación de la guerra aparece como argumento central de prestigiosas series televisivas contemporáneas. Este artículo pretende indagar en la relación existente entre ficción televisiva e Historia estudiando la representación de la guerra en estas narraciones audiovisuales. Para ello, se analizarán los pilotos de dos distinguidas series de televisión cuya temática central se basa en dos contiendas en la que Estados Unidos ha ocupado un papel destacado: Band of Brothers (HBO, 2001) y Generation Kill

Abstract

After September 11th and due to the Golden Age of television fiction, war representation on TV series appears interesting for scholars. War World II, War of Irak and the "War on Terror" are the main plots in many prestigious TV shows. This article aims to deepen into the relation between television fiction and History studying the representation of the war and its impact on the creation of social traumas. Two television series will be analyzed, Band of Brothers (HBO, 2001) and Generation Kill (HBO, 2008). This study will be focused on three vectors: political-

(HBO, 2008). El estudio se centrará en tres vectores principalmente: el conflicto político-histórico tratado, el papel que juega EE.UU. como país en esa guerra y el impacto psicológico de la contienda en los personajes.

Palabras clave: *series de televisión, guerra, historia, 11 de septiembre de 2001.*

historical conflict, role of United States in this war and the psychological impact of this war on the main characters.

Keywords: *television series, war, history, September 11th 2001.*

1. INTRODUCCIÓN: REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA TRAS EL 11S

Dada la situación política americana actual y la época dorada en la industria televisiva, este artículo tiene como objetivo el estudio de la representación de la guerra en los episodios pilotos de dos series representativas de conflictos armados de la Historia reciente de EE.UU: *Band of Brothers* (HBO, 2001) y *Generation Kill* (HBO, 2008), dos series que se pueden comparar pertinentemente debido a sus similitudes de producción, distribución y recepción de audiencias. La primera de ellas trata sobre la II Guerra Mundial mientras que la segunda, más cercana en el tiempo, representa la Guerra de Irak, antesala de la denominada “War on Terror”.

Los hechos histórico-bélicos son, probablemente, uno de los acontecimientos más representados tradicionalmente en las ficciones audiovisuales, también en las series de televisión. Las historias políticas y humanas acontecidas en estas contiendas permiten repensar a la audiencia sobre las barbaries acontecidas en el mundo e, incluso, en su propio país. No en vano -y siguiendo la máxima clausewitziana según la cual toda guerra tiene un fin político-, la representación audiovisual de la guerra es en muchos casos una reflexión sobre la política nacional y sobre la identidad del propio país, especialmente en Estados Unidos.

En este sentido, se observa actualmente un creciente éxito de miniseries, series y seriales basadas en hechos reales con trasfondo histórico-bélico que tal vez tenga su máximo exponente en el mercado norteamericano. Es el caso de *Band of Brothers* (HBO, 2001), *Roma* (HBO-BBC, 2005-2007), *Generation Kill* (HBO, 2008) o *The Pacific* (HBO, 2010), entre otros.

El auge en la producción de series norteamericanas con temática bélica ha sido propiciada, principalmente, por motivos industriales y políticos (McAdams, 2002). En primer lugar, la televisión estadounidense ha sufrido en los últimos años -más concretamente en la última década- una mutación en formatos y contenidos que ha ayudado al desarrollo de una nueva ficción más vanguardista, más compleja temáticamente y con un gran impacto no sólo en la audiencia estadounidense sino también en una audiencia global que Internet ha propiciado. Estos profundos cambios en la ficción han sido generados por transformaciones dentro de la industria

del entretenimiento, de forma destacable el desarrollo de la televisión de pago, como representa la cadena HBO, y la convergencia por otro lado entre televisión e Internet. Sin embargo, el 11 de septiembre de 2001 y la subsiguiente “Guerra contra el terror” (“War on terror”) ha tenido un profundo impacto en los contenidos de la televisión estadounidense que serán objeto de estudio en este texto, en concreto en aquellos en los que se representan conflictos bélicos. Con su extraordinaria capacidad para al mismo tiempo reflejar y provocar la reflexión inmediata de las audiencias, la ficción televisiva estadounidense ha sido la encargada de contar a los norteamericanos cuáles son sus preocupaciones y ansiedades en este comienzo del siglo XXI.

En este sentido, las series de televisión han ocupado el lugar que en la II Guerra Mundial quedó reservado al fotoperiodismo, y en Vietnam al cine independiente, el documental y el reporterismo gráfico. Al contrario de lo sucedido durante la primera Guerra del Golfo, la Guerra de Irak ha tenido una ficción inmediata porque ha existido este *boom* en los contenidos dramáticos de televisión. En concreto, tanto los actos terroristas de las Torres Gemelas como la “Guerra contra el Terror” fueron incorporándose paulatinamente en la ficción televisiva norteamericana. *Turno de Guardia* (NBC, 1999-2006) dedicó ese año un especial de tres episodios sobre la tragedia y el *Ala oeste de la Casa* (NBC, 1999-2006) dedicó un episodio a reflexionar sobre la barbarie del terrorismo, aunque fue la serie *24* (FOX, 2001-) la que trató como tema central el terrorismo y su implicación en la política estadounidense en sus tramas temporales (Cascajosa, 2005: 187; Peacock, 2007).

En este contexto de amenazas terroristas globales, la representación de las guerras en la ficción televisiva se presenta como la respuesta política a amenazas sociales concretas. Renombrados títulos como *Band of Brothers* (HBO, 2001) o *Generation Kill* (HBO, 2008) son destacados ejemplos de la incorporación de un conflicto bélico en la ficción televisiva que, siendo al mismo tiempo reflejo y reflexión de un momento histórico, puede ayudar a un país a repensarse como tal (Rosenstone, 1995). No obstante, la reflexión no queda relegada –como veremos tras el análisis empírico– a la política: antes bien, dicha reflexión sobre los conflictos armados se realiza a través de las experiencias vitales de los personajes principales. Esto es, la guerra recreada está mediatizada por el impacto físico y psicológico que supone en los soldados, algo que personaliza y humaniza las contiendas y que las aleja, así, de una mera reflexión de orden político. En este sentido,

uno de los temas centrales para comprender la representación de las guerras en las ficciones televisivas actuales está centrado en el impacto psicológico de las contiendas en el personaje o personajes protagonistas.

Desde el ámbito académico, el estudio de la representación de las guerras en la ficción televisiva americana es un área casi inexplorada. Por su profunda significancia tanto política como personal, parece pertinente por tanto el análisis de la ficción norteamericana cuyo tema central es un conflicto bélico, en gran parte debido a este auge en la producción motivado por la coyuntura política e industrial anteriormente reseñada y que ha sido estudiada tímidamente por otros autores en conflictos bélicos como la guerra en Vietnam (Sobchack, 1996; Anderegg, 1991). En el caso español no hay estudios reseñables sobre la representación de la guerra en la ficción televisiva. Sin embargo, el análisis de la relación entre Historia y ficción televisiva, sobre todo la representación de la época franquista, es un ámbito de creciente interés como ponen de manifiesto varias interesantes investigaciones realizadas recientemente (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, 2009; Rueda Laffond y Guerra Gómez: 2009; Pacheco, 2009; Smith, 2008; Rueda Laffond y Chicharro, 2008).

2. LA RELACIÓN DE NECESIDAD ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN AUDIOVISUAL. EL CORPUS GENÉRICO BÉLICO ESTADOUNIDENSE COMO PROPAGANDA

Antes de abordar este análisis, sin embargo, conviene conocer someramente los antecedentes de una relación de necesidad entre historia estadounidense y representación audiovisual. Se debe subrayar su llamativa dependencia mutua ya que no sólo la historia ha dotado de contenido a la ficción audiovisual estadounidense desde 1898, sino que los avatares sufridos por en la producción de la ficción audiovisual han reflejado como pocos -a veces, incluso anticipado- el rumbo de la historia estadounidense (Muruzabal, 2007). No obstante, sería un error pensar que el corpus genérico bélico estadounidense se ha limitado a cumplir una función de carácter histórico. Ante todo, las historias de guerra son historias existenciales, pues en ellas se dirime la vida del hombre en las más extremas situaciones, dentro de un marco de legalidad del todo extraordinario (Muruzabal, 2009). No en vano, la guerra se define por el hecho de que, en ella, el asesinato se convierte en un acto legal y masivo (Bourke, 2008).

Esto no significa, sin embargo, que las consideraciones morales -y, por tanto, las consecuencias de carácter ético tanto sociales como personales- desaparezcan en contienda. La pregunta sobre la justicia para ir a la guerra (*ius ad bellum*) y sobre los métodos de ella (*ius in bellum*) planteada ya en el texto filosófico de San Agustín del siglo V *Ciudad de Dios* (re-publicado en el 2009) continúa plenamente vigente en la ficción bélica norteamericana. Al fin y al cabo, las cuestiones de existencia son constantes. Esta tensión entre la continuidad en la experiencia humana y la particularidad propia de la historia -cada momento es diferente- marcará desde sus orígenes hasta la actualidad la ficción de guerra estadounidense, como se verá a continuación.

Un primer rasgo de la ficción bélica estadounidense es su carácter propagandístico, y la complejidad que el concepto 'propaganda' ha generado de forma tradicional en el contexto norteamericano, probablemente por su propia concepción como país y las raíces filosóficas de su democracia (Creel, 1920). Como tantos otros, Estados Unidos ha sido un país nacido de la convulsión histórica provocada por una guerra, la de la Independencia (1775-1783). El país se expandió hacia el oeste como consecuencia de una contienda sostenida con sus habitantes nativos, y hacia el sur después del enfrentamiento con México (1848). Adquirió su carácter federal definitivo tras la Guerra de Secesión (1861-1865) y su dimensión internacional en otra guerra, la hispano-americana de 1898. Las dos guerras mundiales (1914-1918 y 1938-1945) le llevaron a liderar la política internacional mundial. Además, la recuperación de la gran crisis económica de la Depresión tras la Segunda Guerra Mundial, que engrasó la maquinaria industrial estadounidense, llevó a que el país asociara "defensa" con prosperidad (Sherry, 1995), lo que ha traído dos consecuencias importantes:

A. En primer lugar, la institucionalización de la fuerza militar como un instrumento más en las relaciones internacionales. Es decir, la conversión de Estados Unidos en lo que se entiende como un "imperio". Un "imperio" de carácter particular, pues basa su poder más en fuentes de poder indirectas -económicas y culturales- que directas -políticas y militares- (Murray, 1995: 242).

B. En segundo lugar, la ingerencia de la política nacional en los planteamientos internacionales, y el impacto creciente de la política

internacional en los asuntos nacionales. Esta lenta pero cada vez mayor fusión entre ambas esferas ha motivado gran parte de las guerras estadounidenses posteriores. Tras Corea, Vietnam, el Golfo e Irak se esconden razones políticas internas, y en no pocas ocasiones una concepción de lo que Eisenhower llamó el “complejo militar-industrial” como estabilizador -extremo, pero estabilizador- de la economía nacional (Sherry, 1995).

Pese a la importancia histórica de la guerra para Estados Unidos, las raíces filosóficas fundacionales del país, basadas en el legalismo, el igualitarismo y el carácter ejemplar de la nación, han llevado a un rechazo programático de la contienda como arma política al tiempo que, como se ha visto, se ha hecho uso de ella y ha forjado el carácter nacional del país (Horsman, 1981: 82).

Esta importante característica también ha dejado su impronta en la representación audiovisual de la guerra: más concretamente, en su particular concepción de la propaganda. El siglo que separa *Tearing Down the Spanish Flag* (1898), primera representación bélica audiovisual de la historia, un cortometraje propagandístico de J. Stuart Balckton, de *Generation Kill* (HBO, 2008) escrita por David Simon y Ed Burns, creadores también de *The Wire* (HBO, 2002-2008), no ha logrado eliminar una de las características fundacionales de la representación audiovisual de la guerra en Estados Unidos: la convivencia de mensajes contradictorios dentro de un mismo trabajo. Es decir, el recurso constante a una propaganda moderada, o –más bien- una propaganda vigilada desde su propio contenido existencial.

Sea cual sea la visión que hoy se pueda tener de la maquinaria propagandística política estadounidense, lo cierto es que, con la única excepción del Comité Creel durante la Primera Guerra Mundial, el Gobierno nunca ha dominado los mensajes políticos emitidos por la ficción estadounidense¹. Al contrario que lo sucedido con los medios informativos,

¹ De hecho, éste fue uno de los grandes debates desarrollados por las instancias informativas y gubernamentales durante la Segunda Guerra Mundial. Dado que Hollywood se adelantó con su contenido anti-nazi al propio Gobierno estadounidense, la meca del cine pactó con el Estado una forma de colaboración patriótica y no de imposición de contenidos. Los militares tenían potestad sobre el contenido, sobre todo de carácter geográfico y estratégico, pero eran los civiles de la Oficina para la Información de Guerra (OWI) quienes aplicaban la norma. Cfr. Koppes y Black (1987) y Doherty (1993: 42 y 50-51).

que siempre han sufrido la acción gubernamental de manera más directa y agresiva, la ficción ha quedado desde el pacto entre Hollywood y la Administración Roosevelt en 1941 en manos de la industria del entretenimiento. Por eso, los mensajes emitidos han respondido más a una lógica de carácter empresarial que política.

Así, sólo cuando Alemania cerró en 1939 sus puertas a la importación de filmes estadounidenses -tras el triunfo en el seno de Hollywood del *lobby* antigermano liderado por los numerosos directores y actores ingleses, y algunos mogules judíos, como los Warner-, Hollywood se lanzó masivamente a la producción de películas antinazis, nótese que sin estar aún en guerra Estados Unidos (Doherty, 1993, 20). Del mismo modo, el silencio del Hollywood de grandes presupuestos -no del cine independiente, ni de la serie B- durante la guerra de Vietnam -las primeras “películas A”, *El cazador* y *El regreso* datan de 1978- se debió a motivos económicos: no en vano, como demostró el voto de la “mayoría silenciosa” en la reelección de Nixon, al menos la mitad de la audiencia era susceptible de apoyar o, al menos, no criticar abiertamente la contienda en Indochina (Hoff, 1993: 192).

Esto no significa, sin embargo, una carencia total de carácter político en los mensajes bélicos sino, más bien, una prudencia empresarial. Prudencia que, a veces, ha sido superada por profundas convicciones políticas. Así, mientras que en la Europa en liza de la II Guerra Mundial no se emitía sino cine propagandístico, la industria estadounidense defendía dentro de unos límites razonables su derecho a contar historias por encima de mensajes políticos. Buena muestra de esto es el caso de *Juan Nadie* (1942), estrenada en Estados Unidos y, sin embargo, censurada en Europa por alentar en un contexto poco propicio inquietudes democráticas. Paradójicamente, hubo de ser el propio guionista del filme, Robert Riskin, entonces encargado del brazo internacional de la Oficina para la Información de Guerra (OWI), quien firmara el acta de censura y, con ella, la reducción a la mitad de las ganancias potenciales de la película (Doherty, 1993, 50-51).

En definitiva, Hollywood permitió la aparición de películas fieramente antibelicistas como *Heroes for Sale* (1933) y *Senderos de gloria* (1954) antes incluso de Vietnam al tiempo que proclamaba sin reparo -en este caso, John Ford- que todos eran susceptibles de ser “prescindibles” en guerra (*They Were Expendable*, 1945) o que *Los boinas verdes* eran insustituibles en

1968, en el Vietnam de la Ofensiva del Tet. Por tanto, al ofrecer un enfoque claramente antibelicista, la ficción bélica estadounidense se ha caracterizado por un constante debate sobre la cuestión de la justicia en guerra. En este sentido, ha sido crítica en muchos casos sobre la idoneidad de las acciones bélicas como respuesta política a conflictos culturales o sociales contemporáneos. Y esto ha sido posible porque, por motivos industriales principalmente y -de forma secundaria- por el carácter político estadounidense, no han existido pautas programáticas para los contenidos bélicos, con la única excepción de la propaganda de la I Guerra Mundial. De hecho, la desalentadora experiencia estadounidense durante la Gran Guerra imprimió ese especial carácter a los mensajes bélicos norteamericanos posteriores. El hecho de que el género bélico tal como lo conocemos hoy se terminara de forjar en la II Guerra Mundial hizo de esta particularidad un rasgo permanente (Basinger, 1986).

Por tanto, es la naturaleza empresarial combinada con una ideología básica sobre la libertad, igualdad y legalidad la que marca de forma definitiva los mensajes de guerra estadounidenses. A veces, esto lleva a una llamativa ausencia de contenidos de ficción -Corea más que Vietnam es el mejor ejemplo de esto-, y otras, a la convivencia de mensajes opuestos, como sucedió en los años del llamado Gran Debate (1938-1941), donde los diferentes grupos de opinión estadounidenses debatían sobre si participar o no en la Segunda Guerra Mundial. Tras el 11 de septiembre, se observa la aparición de un cine de oposición y documental de denuncia respecto a las políticas lideradas por el gobierno de Bush, en especial, la invasión a Irak por las tropas norteamericanas (Huerta, 2008).

Es, en definitiva, en la relación particular con la historia donde han de juzgarse las ficciones audiovisuales estadounidenses. Para hacerlo justamente, se necesita conocer, por tanto, no sólo la historia acontecida que se va a representar, sino los condicionantes sociales, culturales e industriales que rodean a la obra. En un sentido amplio la ficción bélica norteamericana es política (Monterde et al, 2001: 38).

3. MUESTRA Y METODOLOGÍA

Este artículo propone el análisis del episodio piloto de dos series de televisión con el fin de ilustrar cómo han sido representados dos conflictos armados en dichas ficciones bélicas y la influencia de estas contiendas en la

creación de un trauma en los personajes. Las series elegidas son *Band of Brothers* (HBO, 2001) y *Generation Kill* (HBO, 2008). Su selección ha sido motivada por los siguientes criterios expuestos a continuación:

1) *Existe un equilibrio entre impacto de audiencia e impacto crítico al pertenecer al mismo sistema televisivo.* En este sentido, *Band of Brothers* y *Generation Kill* pertenecen al canal HBO. Son productos de televisión por pago- es decir, cable- que llega a una audiencia más limitada pero que ha tenido una repercusión en crítica mediática y seguimiento internacional importante.

2) *Las dos series centran su temática principal en la representación de conflictos bélicos o armados aunque en diferente momento histórico,* lo que permite que se puedan comparar entre ellas y que al mismo tiempo ofrezcan conflictos y tratamiento de los mismos en su evolución cronológica y que nos presente cómo EE.UU. se ha repensado como país. *Band of Brothers* ofrece de trasfondo el conflicto de la II Guerra Mundial y *Generation Kill* la segunda guerra del golfo en Irak. De esta manera, podremos observar el tratamiento creativo de distintas guerras al mismo tiempo que una evolución implícita en la representación del sentir estadounidense hacia estos temas, algo que, como decíamos, propicia una íntima conexión cultural entre la audiencia y el texto representado.

3) *Las dos comparten vectores temáticos similares -el conflicto bélico- basados en el desarrollo y evolución de sus personajes protagonistas principalmente.* En este sentido, estos dos productos poseen características formales e industriales diferentes ya que son dos miniseries y poseen un tema común- la guerra- encarnado en unos personajes centrales. Por lo tanto, el análisis que se propone en esta comunicación se centrará en las grandes líneas argumentales planteadas en el episodio piloto y en la relación que se establece entre la contienda y los personajes.

Por lo tanto, para valorar la representación de las guerras en las series de televisión se presentan, a continuación, los dos pilotos de las series propuestas centrandó dicho análisis en tres vectores principalmente: el conflicto político-histórico tratado, el papel que juega EE.UU. como país en esa contienda y el impacto psicológico que sufren los personajes. El fin último es detectar los síntomas de trauma social que aparecen en la narrativa televisiva norteamericana con temática bélica.

4. ESTUDIO DE CASO: *BAND OF BROTHERS* (HBO, 2001) Y *GENERATION KILL* (HBO, 2008)

4.1. *Band of Brothers* y la II Guerra Mundial: la preparación para el desembarco de Normandía

Band of Brothers, *Hermanos de sangre* en España, es una miniserie de 10 capítulos cuyo telón de fondo es la II Guerra Mundial. Co-producida por Steven Spielberg y Tom Hanks fue emitida por la cadena HBO en 2001.

La miniserie es clara deudora de la película *Salvar al Soldado Ryan* (1998), aunque lo que comparten es únicamente aspectos temáticos generales y formales (Pardo, 2008: 53). El proyecto, finalmente, adquirió un formato peculiar para la televisión: una miniserie de 10 capítulos de 55 minutos cada uno rodado al estilo cinematográfico y con escenas concretas muy cercanas al documental.

Las dos piezas televisivas que se van a analizar tienen una relación con la realidad que no hay que ignorar: poseen una intencionalidad histórica. *Band of Brothers* nace en el 50 aniversario de la entrada en la II Guerra Mundial de Estados Unidos, el 7 diciembre de 1941. Resulta una fatal casualidad que esta fecha, casi el fin de un ciclo, coincida también con la inauguración de la Era contra el Terror. La intención política de *Band of Brothers* es, por tanto, homenajear a los fundadores de una nueva nación: la americana de posguerra. La mejor generación de estadounidenses tiene que ser conocida por sus hijos. Supone, en ese sentido, una revisión de los mitos donados por la propaganda bélica pero también un refuerzo de algunas de sus narrativas, como a) la narrativa de “compañía” (*platoon*) como personaje colectivo, b) la épica eminentemente masculina (en la I Guerra Mundial aparecían mujeres), c) la mezcla de elementos negativos – guerra- con positivos – la amistad especial, *philia*, nacida de los hombres en combate, etc. Existe un mimo grande por documentar todo, hasta cuánto pesa la mochila de un soldado. Posee por tanto, una intencionalidad histórica de clausura.

Antes de los títulos de crédito iniciales que dan inicio al piloto titulado *Curahee* (1.01) y también al resto de capítulo, la serie arranca con varios testimonios reales de ex-combatientes a modo de documental que dan una sólida veracidad a lo narrado posteriormente. Sólo al final de la

serie descubriremos que son éstos ex combatientes los verdaderos protagonistas de la historia contada en esta serie.

Por lo tanto, ya en la escena previa con los totales de los ex soldados y en un formato totalmente documental, se nos revela que estamos ante el conflicto político-histórico en el que Estados Unidos participó: la II Guerra Mundial. El principal escenario en esta guerra para Estados Unidos fue el Pacífico, aunque por motivos políticos se definiera la premisa “Europa primero” en la cumbre de Casablanca. Es por ello que la primera escena tiene lugar el 4 de junio de 1944 en Inglaterra y en ella vemos a una serie de hombres preparándose y subiendo mercancía a unos aviones preparándose para una posible invasión aérea. Posteriormente en ese capítulo descubriremos que es el desembarco de Normandía. Richard “Dick” Winters y Lewis Nixon recuerdan la hora que es en Nueva York y en Chicago. Para ellos, la “Hora feliz”: “Un par de tragos e ir a cenar antes del teatro. Un lugar civilizado para hombres civilizados”. En un halo de melancolía inicial, observamos cómo Nixon le dice a Winters que le llevará de regreso a casa. Vemos en esta primera escena y que será constante en la serie cómo los dos soldados son, ante todo, amigos preocupados por el bienestar y el ánimo del otro. Como se ha apuntado antes, la principal característica de la guerra es, ante todo, su calidad de aplastante condición existencial. Un retrato fidedigno de ella habrá de representar la especial comunidad de hombres que se crea en torno a la contienda: verdaderos “Hermanos de sangre”.

El episodio en su conjunto está compuesto por varios retrocesos en el tiempo. Un primer *flashback* nos traslada 2 años antes a Georgia al campamento Toccoa, para descubrir cómo esos personajes pertenecen a Compañía Easy en su inicio de su carrera como paracaidistas militares y que mantienen una especial relación con el Capitán Sobel que les supervisaba. La presencia de narrativas de entrenamiento, único vestigio bélico que sobrevivió al desprestigio del género entre 1933 y 1938 en Estados Unidos, supone un primer mensaje claro: la guerra es, ante todo, un aprendizaje. Así, vemos varias escenas en la que se someten a duros entrenamientos subiendo una colina Currehee, andando en la oscuridad con todo su equipación puesta, y una en la que el Capitán Sobel va vaciando las cantimploras para ver que no habían bebido agua durante esas travesías. Los entrenamientos son duros y los personajes van evolucionando en los aspectos físicos y psicológicos que requiere la disciplina militar afianzando, sobre todo, sus lazos de amistad. El teniente

Winter destaca por su competencia y saber está y es ascendido pronto a capitán ejecutivo, aunque el Capitán Sobel le manda supervisar únicamente el comedor. Con imágenes de cámara subjetiva nos adentra en el realismo y dureza de estos entrenamientos, que al final es reconocida por los poderes superiores con una fiesta de agradecimiento. Sin lugar a dudas, son una compañía ejemplar y heroica.

Un tercer salto en el tiempo, la acción se traslada al 23 de junio de 1943, al campamento Mackall de Carolina de Norte. Vemos a la Compañía Easy entrenándose en otro campo de batalla. Observamos cómo el Sargento Sobel empieza a ponerse nervioso en los simulacros de batalla, algo que contrasta con el buen juicio y entereza del teniente Winter. En el cuarto salto en el tiempo, la acción se sitúa en el 6 de septiembre de 1943, en el embarcadero de Brooklyn zarpando hacia un lugar desconocido para combatir. La acción pasa acto seguido a Inglaterra donde siguen entrenándose y vemos como Winters se rebela ante el sargento Sober. El resto de sub-oficiales también y al final el sargento Sobel es retirado del mando de la compañía Easy. El último salto temporal nos remonta a la escena original de junio de 1944 preparando el desembarco de Normandía. El capítulo termina con unas palabras del presidente Eisenhower que revelan la importancia que tuvo para el país en aquel momento esta intervención: “Soldados, marinos y aviadores de la fuerza de expedicionaria aliada. Están por embarcarse en esta gran cruzada para la que nos hemos preparado durante meses. Los ojos del mundo están sobre ustedes. Buena suerte, por la bendición roguemos todos de Dios Todopoderoso al iniciar esta tarea grandiosa y noble”. El discurso de Eisenhower, entonces *Commander in Chief* del Ejército Aliado (no sólo del estadounidense), es muy famoso porque en esa invasión se jugaba algo más que la amistad en un grupo de hombres: se jugaba todo el destino de Europa. Si los aliados lograban asentarse en Francia, el Reich perdía su ventaja no sólo en ese flanco, sino también en el oriental frente a los rusos. Era, por tanto, el principio del fin. Con este desembarco, comienza la batalla cuerpo a cuerpo contra el totalitarismo.

Se observa, por tanto, cómo en este episodio piloto se plantea una contienda bélica que hace que un grupo de hombres, la Compañía Easy, se conviertan en auténticos hermanos y que puedan sacar lo mejor de sí mismos en una de las peores atrocidades en las que se puede ver involucrado el ser humano. No hay que olvidar que *Band of Brothers* es, ante todo, la recuperación de la historia de unos veteranos a los que se les

negó el derecho a ser veteranos. Al contrario que los soldados de Vietnam, a los que se les reconoció la existencia del PTSD (estrés posttraumático), los soldados de II Guerra Mundial fueron los más tratados en el frente y los menos tratados después de la guerra. Volvieron y pareció que el regreso lo curaba todo: el soldado de la II Guerra Mundial tenía futuro –gracias a la GI Bill, se les dio préstamos para poner negocios, ir a la universidad, etc. El primer y único sistema de Seguridad Social de Estados Unidos- pero no pasado. Esto es fundamental para entender *Band of Brothers*. No en vano, la obsesión de Spielberg es dar carta de fundadores a esta generación: la mejor generación estadounidense, la que vivió en la Depresión y luchó generosamente –sin quererlo casi siempre- para que en el mundo hubiera democracia. No eran políticos ni militares: eran gente. Y porque eran civiles de corazón llevaron mejor que nadie esa democracia, y lucharon mejor que nadie. El ejército de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial (al contrario del de *Generation Kill*, marcado por el trauma) está marcado por su carácter de pueblo condensado, donde el *melting pot* estadounidense está representado. Por lo tanto, el mensaje político de *Band of Brothers* es la recuperación de un tipo de patriotismo que en estos hombres tuvo su máximo y –triste pero probablemente- último exponente. Los forjadores de democracia no luchaban políticamente, sino unos por otros.

4.2. *Generation Kill* y la Guerra de Irak: preparados para matar

Generation Kill es también una miniserie de la HBO emitida en 2008 y basada en un libro con el mismo nombre. Con una estética más cercana al documental, existen muchas imágenes cámara en mano para aportar realismo. Como veíamos, *Band of Brothers* también presenta el trauma generado en los soldados y parte con la ventaja de que habla de una guerra justa, algo que no sucede en *Generation Kill*.

Generation Kill nos acerca la historia real de un batallón de soldados en sus primeros 40 días de invasión de la Guerra de Irak. EE.UU. participa en esta guerra con el objetivo de destruir unas armas de destrucción masiva que estaban en poder de Sadam Husein y su gobierno. En este momento histórico, aún no se ha acuñado el término “War on terror” porque no se ha declarado el Eje del Mal ni media el 11 de Septiembre. En esta serie, los soldados muestran una actitud muy distinta a la ofrecida por *Band of Brothers* porque son soldados profesionales, no civiles de corazón, como sucede en *Band of Brothers*. En el piloto de *Generation Kill* no se

muestra la superioridad de la democracia americana, sino la superioridad militar y, por tanto, su inferioridad y mediocridad como nación. Aquí son constantes las muestras de desprecio de los soldados ante los enemigos así como una gran vehemencia por sus ansias de lucha. Uno de las principales causas del síndrome post-traumático es el abuso del cuerpo enemigo en el campo de batalla, tal y como se observa en esta pieza televisiva.

El piloto de *Generation Kill* posee una intencionalidad histórica de apertura, porque habla de la Guerra contra el Terror (*War on terror*) retro trayéndose a sus preámbulos: la contienda de George Bush padre. Como en Normandía, se produce una invasión, pero se nos hace ver las obvias diferencias. Al contrario que en la II Guerra Mundial, donde Estados Unidos luchó una guerra justa, en *Generation Kill* se lucha una guerra injusta por hombres-máquina.

El episodio piloto (1.01) nos muestra el batallón de marines First Recon entrenándose para liberar Kuwait de las manos de Sadam Husein y, como el propio nombre sugiere, con ansias de matar. Son personajes fuertes de ánimo y con a penas impacto psicológico de miedo o añoranza de su país en este primer episodio. Sólo quieren luchar, aunque empiezan a toparse con las primeras incoherencias de su labor. No situamos, por tanto, entre los preámbulos de la denominada “War on terror”.

La seriedad en el protocolo militar es severa, aunque el régimen al que son sometidos los soldados y su comportamiento es más flexible que en *Band of Brothers*, llegando a ser en muchas ocasiones irreverente, tal y como se observa en *La Chaqueta Metálica* (1987) de Kubrick también. Por ejemplo, vemos una escena del piloto en la que los soldados reciben unas cartas de unos niños de Estados Unidos en las que les dicen que están orgullosos de su labor y que desearía pudieran volver a casa sin luchar. Uno de los soldados, el más irreverente de todos, irónicamente les responde en voz alta:

“Gracias por tu linda carta, pero yo en realidad soy un marine de los Estados Unidos nacido para matar, aunque tú me has confundido con una especie de estúpido comunista ‘chupapitos’ y aunque la paz debe ser adorable para bisexuales hippies como tú y tus padres, yo en cambio soy un asesino y frío guerrero que despierta cada día sólo esperando la oportunidad de desmembrar a mis enemigos y arrasarse esta civilización. La paz es una cagada, Freddie. La guerra es la putísima respuesta”.

Un claro monólogo que nos muestra cómo son auténticos guerreros de sangre fría. De hecho, en este primer capítulo se observa cómo su grito de guerra es “matar”. Esto refleja el carácter completamente distinto de las dos guerras. De hecho, a la II Guerra Mundial se le conoce como la guerra buena, aunque en *Band of Brothers* veamos que no tuvo nada de bueno para los que lucharon, salvo su hermandad especial. En Irak, Estados Unidos ha perdido su inocencia: el debate sobre una cierta visión positiva de la guerra no tiene sentido. La carta del niño es heredera de la visión del soldado de la II Guerra Mundial. La guerra se presente en este capítulo como un simple elemento de poder.

El batallón First Recon está compuesto por hombres con nacionalidad americana, en la que hay otras razas étnicas como mexicanos o negros. Entre ellos, en este primer capítulo son frecuentes los comentarios racistas o sexistas, otra muestra más de su indisciplina, irreverencia, odio al enemigo y carácter marginal de algunos de estos soldados. En esta compañía se introduce también un personaje periodista, que aporta una perspectiva distinta a la militar. Este periodista de *Generation Kill* presenta la imagen de un periodista heredado de Vietnam aparentemente –el que iba a estar contra el gobierno- que en el Golfo acaba absolutamente acallado, malogrado y ciego, apoyando el poder. Se plantea un nuevo tema: la complicidad de las corporaciones –también mediáticas- en las guerras. Observamos también entre las incongruencia de esta contienda que invaden Irak con un único traductor y a penas pueden comunicarse con el enemigo. Para los griegos, bárbaro era todo aquél que no hablaba griego. El psiquiatra J. Shay lo identifica como uno de los rasgos de ventaja para superar el síndrome post-traumático: la incomunicación con el enemigo provocó gran parte del problema (Shay, 1994, 103).

Si la compañía de los amigos es representación de la sociedad, como sucede con la II Guerra Mundial, la sociedad estadounidense del Golfo está atrofiada. El brazo ejecutor de la política estadounidense es una pandilla de minorías locas e hipertecnologizadas. *Generation Kill* no clausura ningún ciclo sino que, con un recurso muy propio del cine de Vietnam, que en los sesenta y setenta acudió a otras guerras (contra los indios en la II Guerra Mundial) para representar Vietnam, toma la primera Guerra del Golfo para representar la política de Bush.

5. CONCLUSIONES

El análisis de la representación de los dos conflictos bélicos analizados en los episodios pilotos de *Band of Brothers* y *Generation Kill* pone de manifiesto varias cuestiones interesantes sobre la representación audiovisual de la guerra en la ficción televisiva actual.

En primer lugar, merece la pena destacar que en la ficción estadounidense se plantean visualmente acontecimientos bélicos en una manera más humana y crítica con las decisiones gubernamentales que tal vez los formatos informativos. Al ser emitidas las dos series por un canal de pago- la HBO- les proporciona cierto margen de movimiento en el contenido. De nuevo, al igual que el cine bélico americano tradicional, son motivos empresariales los que dictan esta elección en el enfoque. En este sentido y como se ha demostrado, la ficción televisiva sigue la senda abierta por el cine bélico americano en el que ha había siempre un constante debate sobre la cuestión de la justicia en guerra. En el caso de *Generation Kill*, se observa una clara oposición y denuncia a la invasión a Irak por las tropas norteamericanas al representar una guerra inhumana protagonizada por hombres-maquina.

En segundo lugar, los pilotos de estas dos mini-series revisan un concepto central en cine bélico: la figura del guerrero como soldado y el impacto que la guerra tiene sobre su persona. En esta línea, los episodios pilotos de estas dos mini-series nos muestran a estos personajes en evolución y bajo las influencias psicológicas y físicas de las guerras durante varias horas (las mismas que duran la suma de todos sus capítulos), algo que permite captar la complejidad, dualidad y las paradojas que estas historias encierran con más detenimiento que en el cine. Las dos series tienen en común un aspecto fundamental, que los griegos describieron en una palabra: *bie*. *Bie* es la principal virtud heroica: la capacidad para hacer daño al enemigo. El comienzo de *Band of brothers* lucha por introducir esto en una visión tradicionalmente romántica del soldado de la IIGM, en gran parte herencia de su representación fílmica – muchas veces desconocida, pues la propaganda de II Guerra Mundial es mucho más atemperada en su conjunto de lo que se puede pensar. Es la propaganda de finales de los cuarenta la que lo fomentó-. La diferencia es que, aunque los soldados de *Band of Brothers* no son ya héroes románticos sino guerreros, no son psicópatas, como en *Generation Kill*. En el episodio piloto de esta serie, sobrevive el arquetipo fundado por Samuel Fuller en la

guerra de Corea- en películas como *The Steel Helmet* (1951)- y fomentado por la tradición de grupo sucio- como aparece en películas como *12 del patíbulo* (1967), *Los chicos de la compañía C* (1978) y, sobre todo, *La chaqueta metálica* (1987). No es la *bie* lo que define a los guerreros presentados en el primer episodio de *Generation Kill* sino el trauma: es decir, su incapacidad para la confianza social. Los héroes de *Band of Brothers* son héroes en tanto que son ciudadanos (representativos de la sociedad estadounidense) que luchan contra algo que sólo puede ser parado por la fuerza. Los héroes de *Generation Kill* son antihéroes, unos psicópatas mercenarios entrenados para matar.

En resumen, entre estas dos representaciones son un buen termómetro de la situación política en materia bélica de la sociedad americana. Entre ambas representaciones media, como el canto de un mismo libro, el 11 de septiembre de 2001. Aunque las actitudes de *Generation Kill* no son muy distintas a las de Vietnam, se ha perdido frente a esta guerra terrible un aspecto importante: el enemigo poderoso e invisible de Indochina. En Irak ya no hay una guerra desigual pero terrorífica y peligrosa para los estadounidenses, sino una lucha contra el espejo. Tal vez contra la imagen de unos héroes que ya no existen salvo en series de ficción como *Band of Brothers* (HBO, 2001) y, probablemente, en *The Pacific* (HBO, 2010).

BIBLIOGRAFÍA

ANDEREGG, Michael (1991): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple University Press.

ARISTÓTELES: *Problemata. Books XXII-XXXVIII*, Cambridge: Harvard University Press. Edición 1994.

BASINGER, Jeanine (1986): *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New Cork: Columbia Univeristy Press.

BOURKE, Joanna (2008): *Sed de Sangre: Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.

CASCAJOSA, Concepción (2005): *Prime Time. Las mejores series de TV americanas de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar.

CHICHARRO, María del Mar y RUEDA LAFFOND, José Carlos (2008): “Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos”, *Comunicación y Sociedad*, 21 (2), pp. 57-84.

CREEL, George (1920): *How We Advertised America*, citado en LASSWELL, Harold (1970): *Propaganda Technique in World War*. Cambridge: The M.I.T. Press.

DOHERTY, Thomas (1993): *Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II*. New York: Columbia University Press.

HOFF, Joan (1993): “Richard Nixon, Vietnam, and the American Home Front”, en SHOWALTER, Dennis and ALBERT, John (eds.): *An American Dilemma. Vietnam, 1964-1973*. Chicago: Imprint Publications.

HORSMAN, Reginald (1981): *Race and Manifest Destiny. The Origins of American Racial Anglo-Saxonism*. Cambridge: Harvard University Press.

HUERTA, Miguel Ángel. (2008): “Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11S”, *Comunicación y Sociedad*, 21 (1), pp. 81-102.

KOPPEL, Clayton and BLACK, Gregory (1987): *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press.

MCADAMS, Frank (2002): *The American War Film. History and Hollywood*. London: Praeger.

MONTERDE, José Enrique, SELVA MASOLIVER, Marta y SOLÁ ARGIMBAU, Anna (2001): *La representación cinematográfica de la historia*. Tres Cantos: Akal.

MURRAY, Williamson (1995): “Towards World War”, en PARKER, Geoffrey (ed.): *The Cambridge Illustrated History of Warfare. The Triumph of the West*. Oxford: Cambridge University Press.

MURUZÁBAL, Amaya (2007): *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico. El caso práctico de The Best Years of Our Lives y The Deer Hunter*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra. Facultad de Comunicación. Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual.

MURUZÁBAL, Amaya (2009): “Las rupturas de la historia en la evolución del cine de guerra estadounidense”, en FERNÁNDEZ, Piedad: *Rompiendo moldes. Discurso*,

géneros e hibridación en el siglo. Sevilla: Comunicación Social.

PACHECO, Manuel Antonio (2009): "La reciente historia de España en la ficción televisiva", *Mediaciones sociales*, 4 (1), pp. 225-246.

PARDO, Alejandro (2008): "Hermanos de sangre. Una miniserie híbrida entre cine y televisión", en CASCAJOSA, Concepción: *La caja lista: Televisión norteamericana de culta*. Barcelona: Laertes, pp. 49-68.

PEACOCK, Steven (ed.) (2007): *24. TV Against the Clock*. New York: Tauris.

ROSENSTONE, Robert (1995): *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.

RUEDA LAFFOND, José Carlos y CORONADO RUIZ, Carlota (2009): *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua.

RUEDA LAFFOND, José Carlos y GUERRA GÓMEZ, Amparo (2009): "Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*", *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, pp. 396-409. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna. Fecha de consulta: 8 de septiembre de 2009. Disponible en: http://www.revistalatinacs.org/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guearra.html. DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-831-396-409

SAN AGUSTÍN (2009): *La Ciudad de Dios; Vida de San Agustín*. BAC Selecciones. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

SHAY, Jonathan (1994): *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Simon & Schuster.

SHAY, Jonathan (2002): *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*. New York: Scribner.

SHERRY, Michael (1995): *In the Shadow of War. The United States Since 1930s*. New Haven: University Press.

SMITH, Paul (2008): "Transnational Telenovela: the Case of *Amar en tiempos revueltos* (*Loving in Troubled Times*)", *Critical Studies in Television*, 3 (2), pp. 4-18(15).

SOBCHACK, Vivian (ed.) (1996): *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge.

PARA CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

MURUZÁBAL, Amaya y GRANDÍO, María del Mar (2009): “La representación de la guerra en la ficción televisiva norteamericana contemporánea”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 5, segundo semestre de 2009, pp. 63-83. ISSN electrónico: 1989-0494. Universidad Complutense de Madrid.

Disponible en: <http://www.ucm.es/info/mediars>

(*)Las autoras

Amaya Muruzábal es doctora en Comunicación por la Universidad de Navarra y se doctoró con una tesis doctoral especializada en cine bélico estadounidense. Concretamente, en las narrativas de regreso de veteranos en el cine de guerra norteamericano, con un foco especial en *Los mejores años de nuestra vida* (W. Wyler, 1945) y *El cazador* (M. Cimino, 1978). Aunque durante un tiempo ha estado estudiando la obra polaca del director Kzrzysztof Kieslowski, especialmente *Dekalog*, ahora ha regresado a su tema inicial, aplicándolo a televisión: las narrativas del trauma en la ficción serial estadounidense. Amaya Muruzábal es analista de historias y, en la actualidad, es la encargada del departamento de Investigación y Desarrollo de la productora Big Bang Media.

María del Mar Grandío es profesora de Programación Audiovisual en la Universidad Católica de Murcia (UCAM). Doctora por la Universidad de Navarra, centra su investigación actualmente en el contenido y recepción de las series de televisión. Recientemente, ha realizado una estancia de investigación financiada por la Fundación Séneca en The Center of Risk Communication Research de la Universidad de Maryland (EE.UU.) para estudiar el impacto de la ficción americana en la percepción de riesgo y trauma social. Es autora de *Audiencia, fenómeno fan y ficción televisiva. El caso de Friends* (Libros en Red, 2009) y colaboradora en otras publicaciones como *La caja lista: Televisión norteamericana de culto* (2007), *Series de televisión. El caso de Médico de Familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano* (2008) o *Creating, producing and selling TV shows* (2009). Además, ha investigado en Los Ángeles y Gales y ha sido profesora invitada en universidades de Austria, Bélgica, Finlandia y Portugal. Escribe sobre ficción televisiva y audiencias en el blog *Spinoff*.

RECIBIDO: 9 de septiembre de 2009.
ACEPTADO: 8 de diciembre de 2009.