

Melodrama y posmemoria nazi. El caso paradigmático de *Hijos del Tercer Reich* (2013)

Melodrama and nazi postmemory. The paradigmatic case of *Generation War* (2013)

Frago, M., y Noguera, M.



Marta Frago. Universidad de Navarra (España)

Profesora Titular de la Facultad de Comunicación, donde imparte Fundamentos de guion y Adaptaciones cinematográficas. Dirige el Programa en producción de artes escénicas en el grado de Comunicación Audiovisual. Es autora de *Leer, dialogar, escribir cine* (2007) y editora de *Personaje, acción e identidad en cine y Literatura* (2006). Sus líneas de investigación se centran en la narrativa de ficción audiovisual, mitificación y representación, especialmente en casos de adaptación al cine y la TV de novelas, biografías, hechos reales e historia.

<https://orcid.org/0000-0002-6179-0558>, mfrago@unav.es



María Noguera. Universidad de Navarra (España)

Profesora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, donde imparte las asignaturas de Historia del cine y Crítica de cine. Su investigación se enfoca en el análisis de relatos fílmicos y televisivos desde una perspectiva dramática y visual. Ha sido directora del Máster en Guion Audiovisual de la Universidad de Navarra. Actualmente lidera el grupo de investigación Narrativa y Estética audiovisual.

<https://orcid.org/0000-0001-7780-6422>, mnoquera@unav.es

Recibido: 26-09-2024 – Aceptado: 01-02-2025

<https://doi.org/10.26441/RC24.1-2025-3733>

RESUMEN: El artículo analiza la serie *Hijos del Tercer Reich* (*Unsere Mütter, Unsere Väter*, 2013) para estudiar cómo la ficción melodramática contribuye a la memoria colectiva de la Alemania nazi cuando los testigos del Holocausto están desapareciendo. A partir de la hipótesis de que las narrativas emocionales pueden influir en la preservación de los recuerdos y en el diálogo intergeneracional sobre los crímenes de Hitler, se lleva a cabo un análisis de contenido de los tres capítulos de la serie. Para ello se emplean nueve categorías derivadas de la literatura sobre el modo melodramático audiovisual: personajes-víctimas, fuerzas amenazantes, nostalgia, espacio de inocencia, suspense, muerte redentora, ruptura de la lógica del relato, destino azaroso y pacto de lectura moral. El análisis muestra que *Hijos del Tercer Reich* incorpora estos elementos emocionales para ofrecer una representación que combina crítica y comprensión del pasado nazi. Esto demuestra que el melodrama puede superar críticas relacionadas con la distorsión histórica, dado el papel crucial de la emoción como herramienta efectiva para mantener vivo el recuerdo de episodios traumáticos.

Palabras clave: memoria colectiva; posmemoria; nazismo; II Guerra Mundial; melodrama; emoción; trauma; TV alemana; serie de televisión; *Hijos del Tercer Reich*.

ABSTRACT: The article analyzes the series *Generation War* (*Unsere Mütter, Unsere Väter*, 2013) to explore how melodramatic fiction contributes to the collective memory of Nazi Germany as Holocaust witnesses gradually disappear. A content analysis of the series' three episodes is based on the hypothesis that emotional narratives can influence the preservation of memories and intergenerational dialogue about Hitler's crimes. This analysis employs nine categories derived from the literature on audiovisual melodramatic modes: victim-characters, threatening forces, nostalgia, spaces of innocence, suspense, redemptive death, narrative logic disruptions, random fate, and moral reading pact. The findings show that *Generation War* incorporates these emotional elements to present a representation that combines both critique and understanding of the Nazi past. This demonstrates that melodrama can overcome criticisms of historical distortion, given the crucial role of emotion as an effective tool for keeping the memory of traumatic episodes alive.

Keywords: collective memory; postmemory; Nazism; World War II; melodrama; emotion; trauma, German TV; television series; *Generation War*.

1. Introducción

El presente trabajo se enmarca en el contexto de la posmemoria nazi y parte de la hipótesis de que las representaciones audiovisuales sobre el Tercer Reich resultan especialmente efectivas para conectar a los espectadores del presente con el pasado traumático. Siguiendo a Koepnick (2002), Baron (2005), Gelbin (2011) o Rosenstone (2014), entendemos que constituyen mediaciones privilegiadas para traer a la actualidad acontecimientos moralmente difíciles de asumir para los alemanes. Algunas con más impacto que otras, son numerosas las películas y series de televisión que hasta ahora han tratado el periodo nazi. Centrándonos en la producción germana, el artículo pone el foco en la ficción televisiva *Hijos del Tercer Reich* (*Unsere Mütter, Unsere Väter*, 2013), por ser una de las más relevantes de los últimos quince años. Cuando la serie se emitió en Alemania en marzo de 2013, cada uno de sus tres episodios fue visto por más de siete millones de espectadores, lo que representa el 24% de la audiencia total (Vasagar, 2013). Muy pronto los medios se hicieron eco de la sacudida que provocó en el país (Roxborough, 2013; Schirmacher, 2013). En un momento en el que los testigos presenciales del nazismo están desapareciendo, la serie despertó el interés de los espectadores más jóvenes: aunque no habían vivido los hechos narrados, se sintieron especialmente cautivados por el relato. La serie, que pone en el centro de la historia la violencia de la guerra y la complicidad del alemán medio con las atrocidades del Tercer Reich, marcó un “hito multigeneracional” en la cultura del recuerdo del país (Leick, 2013). Al abrir conversaciones de calado entre alemanes de distintas edades, su emisión generó un rico diálogo sobre la responsabilidad del Holocausto. Como explica Verbeeck, consiste en una ficción televisiva especialmente singular en el contexto de la rememoración del nazismo más allá del 2000, pues brinda a los últimos supervivientes de la contienda la oportunidad de hablar abiertamente sobre la culpa y la vergüenza con todos sus familiares (2022, 143).

Asumiendo que, como ficción audiovisual sobre el nazismo producida en los prolegómenos del siglo XXI, *Hijos del Tercer Reich* constituye un caso de éxito al interpelar a la audiencia germana en su totalidad y al contribuir a la construcción de la memoria, el artículo se propone analizar los elementos narrativos que propician dicho encuentro emocional entre el público de hoy y el pasado nazi. Para ello, se traza primero una cronología sucinta de los referentes más significativos de la representación fílmica y televisiva del nazismo por parte de la industria alemana. Se atiende después a lo que supone el advenimiento de la posmemoria en el contexto de los estudios sobre el Tercer Reich y se subraya el papel que la emoción juega como vehículo de transmisión cognitiva entre generaciones. Y, por último, se describen las claves del modo melodramático de la serie estudiada para concluir que el recurso a lo emocional supone una estrategia narrativa válida para conectar a la Alemania actual con su pasado.

2. Marco referencial

2.1. Contexto histórico

El 8 de mayo de 2020, con ocasión del setenta y cinco aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial, el presidente de Alemania Frank-Walter Steinmeier evocó en un discurso el episodio más oscuro de la historia del país. Sus palabras tuvieron como eje vertebrador el imperativo de la memoria:

Les ruego a todos los alemanes: conmemoren hoy en silencio a las víctimas de la guerra y del nacionalsocialismo. Interroguen, independientemente de sus raíces, a sus recuerdos, a los recuerdos de sus familias, a la historia de nuestro país común (Steinmeier, 2008, p. 5).

Dado el alcance de los crímenes cometidos entre 1933 y 1945, si hay un país en Europa especialmente marcado por la lacra del pasado ese es Alemania. El término *Vergangenheitsbewältigung* refiere cómo sus ciudadanos todavía tratan de procesar el nazismo. La denominada cultura del

recuerdo (Bernecker, 2021; Leibrandt, 2009) lleva décadas impregnando las producciones culturales del país. Bien sea a través de documentos, testimonios, fotografías, memorias, novelas, obras de teatro, piezas de arte, películas o series de televisión, buena parte de lo que conocemos del Holocausto “proviene de *representaciones*” (Magilow y Silverman, 2015, p. 1). Entre ellas, las ficciones audiovisuales sobresalen notablemente.

Desde 1945 hasta nuestros días, el modo en el que el cine y la televisión alemanas han abordado el nazismo ha atravesado varias fases en las que el relevo generacional ha ido modificando las perspectivas. También las producciones originadas en otros países —sobre todo, Estados Unidos— han influido en este tratamiento. Tanto es así que hasta se ha llegado a decir que Hollywood ha sido el artífice de una parte muy significativa de la memoria del Holocausto (Geisler, 1992; Baer, 2006; Levy y Sznajder, 2006; Baron, 2010; Boswell, 2012; Nelson, 2012). Tampoco se puede perder de vista que la representación de este asunto nunca ha estado exenta de un debate que es tanto ético como estético, y que ha arrojado posturas polarizadas acerca de la expresión del mal en la pantalla (Avisar, 1988; Lanzmann, Larson y Rodowick, 1991; Nancy, 2001; Didi-Huberman, 2004; Sánchez Biosca, 2006; Boswell, 2012; Pena, 2020). Tratar, pues, con la naturaleza extraordinaria de este motivo ha sido siempre un “verdadero desafío” (Baer, 2006, p. 111).

El final de la Segunda Guerra Mundial trajo para el país la urgente necesidad de recuperarse, en todos los órdenes, de los hechos acontecidos. Es sabido que la exigencia de pasar página y acelerar los procesos de desnazificación prácticamente silenciaron lo sucedido. En pos de la recuperación, se acalló el recuerdo incómodo (Adorno, 1962; De Toro, 2009, p. 93; Gay, 2015, p. 84; Stella, 2019). Cundió la amnesia y se encubrió lo ocurrido: “Durante los primeros años de la posguerra, la memoria de este evento fue marginada en el interior del espacio público” (Pérez Baquero, 2021, p. 391). Si bien ya desde los cuarenta hubo intentos de sacar a la luz el oprobio del nazismo en películas como *Die Mörder sind unter uns*, de Wolfgang Staudte (1946), o *Zwischen gestern und morgen*, de Harold Braun (1947), sólo los aires rupturistas de los sesenta trajeron consigo una mirada verdaderamente renovada hacia el pasado. Una nueva generación dejó atrás viejos tabúes, se atrevió a preguntarse por lo sucedido, a investigar sus consecuencias y a aceptar abiertamente la “carga” que supone ser alemán ante el mundo (Rossés Vila, 1991, p. 97; Schiller, 2004, p. 294).

Pertenecen a esta época películas como la “trilogía alemana” de Rainer Werner Fassbinder —*Die Ehe der Maria Braun* (1979), *Lola* (1981) y *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982)—; *Hitler, ein Film aus Deutschland*, de Hans-Jürgen Syberberg (1978); *Deutschland, bleiche Mutter*, de Helma Sanders-Brahms (1980); *Die Patriotin*, de Alexander Klug (1979); o *Das letzte Loch*, de Herbert Achternbusch (1981). Paradójicamente, fue la miniserie estadounidense *Holocausto* (Marvin J. Chomsky, 1978), televisada en Alemania en 1979 por la cadena WDR, la que supuso un punto y aparte. Los estudios sobre la memoria del Holocausto citan sus cuatro capítulos como un hito sin precedentes que logró “penetrar en los hogares y en la conciencia de las familias en América y en Europa” (Stella, 2019, p. 88). La repercusión fue tal que el periódico *Der Spiegel* bautizó *Holocausto* como una catársis (Zielinski, 1980, p. 81). Al poner de manifiesto la connivencia de buena parte del país con el nazismo, *Holocausto* abrió “un amplio debate público sobre la complicidad del pueblo alemán en la deportación y el genocidio de los judíos” (Frey, 2013, p. 108). A las puertas de los ochenta, llevó a la pantalla cuestiones largamente reprimidas en el audiovisual alemán. Sirvió como “acicate para un cuestionamiento generacional que abría la brecha del silencio” (Sánchez Biosca, 2009, p. 123).

En 1984, la serie alemana *Heimat*, de Edgar Reitz (1984), vino a contrarrestar el relato melodramático llegado de Norteamérica (Martín Martín, 2015, p. 125). Pero es en la década de los noventa, tras la reunificación alemana, cuando la perspectiva sobre la cultura del recuerdo se amplía. El concepto de víctima del Holocausto se abre a otros colectivos masacrados por razón de su etnia, religión u orientación sexual. Se presta también atención al sufrimiento

de la población civil alemana, damnificada a causa de los bombardeos aliados, las violaciones del ejército ruso a mujeres alemanas o las expulsiones de refugiados de Polonia, Hungría o Checoslovaquia (Brownstein, 2021, pp. 48-54).

Ya en el siglo XXI, la ficción audiovisual sobre el nazismo no hace más que crecer. *El hundimiento*, de Oliver Hirschbiegel (2004), *Dresden, el infierno*, de Roland Suso Richter (2006), *El capitán*, de Robert Schwentke (2017), o *La conferencia*, de Matti Geschonnet (2022), dejan patente que el cine y la televisión siguen construyendo el imaginario colectivo alemán. Si bien se apagan los recuerdos de los testigos, Alemania no deja de mirar atrás. “No cesa. No cesará nunca”, ha escrito el Nobel Günter Grass (2003, p. 244). Huysen define como “pretéritos presentes” (2002, p. 3) los acontecimientos traumáticos de la historia que, aún quedando cada vez más lejos, atraen una atención cada vez mayor. En este giro memorialista que define la cultura contemporánea, prosigue Huysen, el Holocausto ocupa un lugar central “como *tropos* universal del trauma histórico” (p. 4). Con todo, teniendo en cuenta el cambio de época que para Alemania supone la extinción de la generación que presencié el nazismo, su producción audiovisual debe desplegar ahora las estrategias narrativas adecuadas para conectar a los alemanes del presente con el trauma del pasado. En este contexto, y siguiendo la estela de la emblemática *Holocausto* con la que no en vano comparte su tono melodramático, *Hijos del Tercer Reich* constituye un ejemplo único de ficción televisiva que ha logrado tender este puente entre generaciones.

La serie contó con un presupuesto de 14 millones de euros y se fraguó a lo largo de una década. Compuesta por 3 capítulos de una hora y media por episodio, el estreno en Alemania en marzo de 2013 a través de la cadena pública ZDF fue todo un éxito: como ya hemos dicho, siete millones de alemanes vieron cada uno de ellos. Tras su emisión se programaron documentales sobre la vida en el Tercer Reich. También se puso en marcha una web interactiva donde los internautas subían archivos, textos, testimonios y fotografías de aquel tiempo. *Hijos del Tercer Reich* se concibió como la última oportunidad para poner a dialogar sobre el nazismo a los distintos miembros de las familias (Logeman, 2013, p. 3). Como han explicado Philipp Kadelbach y Stefan Kolditz, director y guionista de la serie respectivamente, la interlocución generacional estuvo siempre en el corazón del proyecto (Tugend, 2016).

Entre otras cosas, se ha dicho que la serie sirvió para asimilar colectivamente la colaboración con el mal del alemán de a pie: “Su lección es que los alemanes corrientes (...) no fueron tan diferentes de los demás, y merecen la empatía y la comprensión de sus nietos (Scott, 2014). Y es que aunque el título original —*Nuestras madres, nuestros padres*— remite a la generación previa, el marco de referencia bien podría ser ampliado, pues los acontecimientos que emergen en pantalla son en realidad los experimentados por los abuelos del público más joven. Lo advierte Barrenetxea: la serie es, ante todo, “un retrato generacional” (2016, p. 199).

2.2. Fundamentación teórica: posmemoria, emoción y melodrama

Marianne Hirsch distingue la generación primera y testimonial, que vivió los hechos en primera persona, de las generaciones posteriores al Holocausto. Sugiere que mientras los testigos directos pertenecen a la “era de la memoria”, sus hijos y descendientes abren ya “la era de la posmemoria”, en la que hoy continuamos (2012, p. 4-5). Ya se ha dicho que a partir de la segunda generación las imágenes y narrativas públicas se convierten en el principal acceso a un pasado cada vez más difuminado. Lo que Hirsch remarca es que en estas representaciones lo cognitivo y lo emocional van de la mano: su vinculación es irremediable. Las estructuras emocionales que traen las narraciones sobre el Holocausto ayudan a reforzar la conexión entre el pasado y el presente en la era de la posmemoria. Pensemos, por ejemplo, en una novela clásica sobre el Holocausto como es *El diario de Ana Frank* (Ana Frank, 1947), donde varias familias se ven envueltas en la catástrofe. Hay separaciones, desgarro y sufrimiento, pero también se mezclan emociones positivas como el amor, la protección o el autosacrificio. Cuanto más impacto emocional provocan estas historias, más perduran en la memoria de lectores o

espectadores. Al mismo tiempo, cuando se mezclan emociones positivas como las mencionadas arriba, éstas “amortiguan y funcionan como pantallas que absorben el impacto del trauma, lo filtran y difuminan, minimizando el daño” (Hirsch, 2012, p. 48). Con razón lo emocional constituye una vía esencial para no olvidar, para aprender del pasado. Como indica Magilow, las narraciones son el camino para generar una “memoria cultural” que permita a las siguientes generaciones empatizar, experimentar vicariamente la conmoción del Tercer Reich (2020, p. 659). Esto cobra una dimensión especial cuando se trata de una ficción televisiva, paradigma de la cultura popular. Las series melodramáticas conectan historias traumáticas del pasado con el presente “de maneras poderosas y auténticas” (Stewart, 2014, p. 17). Sostiene también Feld que las condiciones propias de la recepción de este medio lo transforman en un “poderoso vehículo de memoria” (2010, p.10). Contribuye a ello la inmediatez de la retransmisión, el alcance de un público generalista o el consumo en el ámbito privado o familiar (Edgerton, 2001).

En este marco de emoción-memoria, el melodrama ocupa un puesto primordial. Tradicionalmente se ha considerado un género caracterizado por el exceso emocional y el antirrealismo y por ello ha adquirido connotaciones peyorativas. No obstante, los estudios de las últimas décadas superan esta visión. Defienden que lo melodramático no es un género sino un modo narrativo, una sensibilidad, una retórica que impregna otros tantos géneros dentro de la cultura popular. Consiste en algo tan esquivo que puede adoptar múltiples formas de comunicación (Brooks, 1976; Gledhill, 2000; Mercer y Shingler, 2004; Williams, 2018; Mittell, 2015, p. 233).

En primera instancia, tendemos a asociar la ficción melodramática con series y películas de corte familiar o romántico. Sin embargo, como modo narrativo, se extiende a otros géneros menos proclives a lo sentimental, véase la comedia, que podría parecer su antítesis y que se ha hecho habitual en los seriales contemporáneos (Cappello, 2020, p. 3). También a lo bélico y lo histórico, que justamente están presentes en *Hijos del Tercer Reich*. En efecto, la ficción histórica tiende a ser melodramática cuando trata de monumentalizar un hecho pasado que ha causado trauma. Explica Marcia Landy que la unión entre lo histórico y el melodrama provoca una mediación positiva entre trauma y audiencia. Estas narraciones de corte histórico son capaces de provocar una identificación emocional con familias, con personas concretas, o con el *modus vivendi* de una comunidad (1996, p. 244). Algo similar ocurre con el género bélico. Diferentes autores afirman que suelen adoptar modos melodramáticos cuando apelan al sentido de comunidad y al sufrimiento, emociones básicas que implican al espectador (Soltysik, 2016; Kappelhoff, 2016).

Si hablamos de la televisión, la onda expansiva todavía puede ser mayor. El realismo televisivo suma al entretenimiento cultural potenciales foros de debate público que se pueden extender a la historia y a la revisión del pasado (Mateos-Pérez, 2023, p. 145). Véase el caso de la ya citada *Holocausto*. Cuando se emitió en Alemania en 1979, el alcance de la conversación que abrió entre alemanes demostró que la ficción televisiva está preparada para liderar la reflexión social sobre el pasado colectivo (Masa de Lucas, 2024, p. 21). Entre otras características, la modificación de la imagen del superviviente hasta ese momento marcada por la vergüenza de continuar vivo convirtió *Holocausto* en “el disparador de un nuevo paisaje memorial” (Feldman, 2022). *Amar en tiempos revueltos* (2005) sobre la Guerra Civil en España o *Los archivos del Cardenal* (2011) sobre la dictadura de Pinochet en Chile siguen la misma estela y son ejemplos de cómo series con toques melodramáticos tratan acontecimientos histórico-político controvertidos y generan reflexión. El relato televisivo supone, pues, una “fuente esencial para la construcción del imaginario colectivo de las sociedades modernas” (Antezana Barrios y Mateos-Pérez, 2017, p. 113).

Algo todavía más importante es que lo melodramático, además de ser cauce para la reacción emocional, tiene un pacto de lectura moral. Hay en el melodrama una condición telúrica de las emociones (Cappello, 2020, p. 10). Cuando el modo melodramático entra en juego, establece una lógica narrativa en la que se subraya quiénes son personajes virtuosos (siempre sufrientes) y quiénes son villanos (en ellos radica la injusticia y funcionan como una fuerza amenazante).

En el melodrama, recalca Williams (2018), se apunta hacia un ideal de justicia social que está por llegar. Este pacto de lectura no tiene por qué coincidir con valores estables tradicionalmente reconocidos. Puede ser subjetivo y acorde con los tiempos. No en vano el melodrama ha acompañado tantas veces revoluciones y cambios de perspectiva de las sociedades. En general, tiende a subrayar preocupaciones de orden social y moral del momento presente (Williams, 1998; Gledhill, 2000) Como veremos, esta vinculación entre melodrama y cambio social resulta clave para entender las narrativas de la posmemoria sobre el nazismo y el Holocausto.

3. Metodología

Este trabajo sigue un método hipotético-deductivo. Partimos de lo observacional (el visionado de los tres episodios de la serie) y de dos aspectos que la crítica especializada ha destacado sobre ella: el impacto social que ha provocado en la audiencia alemana y la perfecta alineación de la ficción televisiva con los deseos políticos contemporáneos sobre la cultura del recuerdo o *Vergangenheitsbewältigung*. Nos preguntamos hasta qué punto su narrativa serial contiene elementos melodramáticos, cómo interaccionan estos con los géneros bélico e histórico y en qué medida son vehículo para generar memoria cultural a través del recurso emocional. Para ello se hace imprescindible un análisis narrativo, de corte cualitativo, de *Hijos del Tercer Reich*, pues —como indica Mateos-Pérez— es una metodología que “permite redefinir las relaciones entre la identidad y la cultura, entre lo personal, lo social y lo artístico, y sirve para explorar las subjetividades individuales y de grupo” (2023, p.136). El análisis se centrará principalmente en el contenido narrativo (historia) y la forma estructural de la serie, por ser la base que sustenta al resto de elementos enunciativos audiovisuales. A estos últimos prestaremos una atención menor por motivos de espacio, aun siendo conscientes de su significación.

Puesto que se han descrito con precisión las características narrativas que contiene lo melodramático (Mercer y Shingler, 2004; Pérez Rubio, 2004 y 2018; Williams, 2018), el análisis se focalizará en ellas. Las referimos a continuación:

1. La historia contiene personajes-víctima de estatura moral mediana, que sufren injusta y pasivamente, es decir, sin poder impedirlo.
2. La historia incluye personajes y/o fuerzas que amenazan a las víctimas y que actúan sin moral (villanos).
3. Los personajes víctimas miran hacia un pasado perdido e irrecuperable. Están presos de nostalgia.
4. Existe un espacio de inocencia que recuerda a estos personajes un pasado sin sufrimiento, un lugar alejado que suele ser el hogar.
5. Se articula un suspense creciente en torno a un momento final resolutivo.
6. Sucede alguna muerte redentora, que victimiza aún más al personaje (dentro del marco moral o ideológico que propone la historia)
7. Se utilizan estrategias narrativas para hacer crecer el conflicto, aunque sea forzosamente. Pueden llegar a romper la lógica de la historia: encuentros inesperados, coincidencias traídas artificialmente, etc.
8. Hay un destino azaroso en la evolución de los acontecimientos.

A estas categorías hay que sumar el ya mencionado pacto de lectura moral que el modo melodramático propugna. Éste también permea la estética de la serie. Como recuerda Pérez Rubio el melodrama cuenta con estructuras de reconocimiento iconográficas, actanciales, espaciales y musicales (2004, p. 30). En *Hijos del Tercer Reich* son frecuentes las herramientas retóricas de la metáfora, la metonimia, el símbolo, el indicio o la alegoría, etc.

4. Análisis y discusión: hijos del tercer reich como serie melodramática

Hijos del Tercer Reich tiene como protagonistas a cinco amigos veinteañeros que, al comienzo de la serie, se dan cita en un bar de Berlín. Se trata de los hermanos Wilhelm y Friedhelm, y sus compañeros Charlotte, Greta y el judío Viktor. Es una despedida. Corre el año 1941 y las tropas alemanas avanzan hacia el frente oriental. Los hermanos están alistados en el ejército y parten a la guerra al día siguiente. Charlotte, a su vez, trabajará como enfermera en un hospital de campaña y experimentará los vaivenes de una relación sentimental con Wilhelm. Greta y Viktor, por su parte, están comprometidos. Puesto que el final de la guerra parece estar cerca, prometen volver a verse en Navidad. Ninguno de ellos es consciente del drama que se avecina en los cuatro siguientes años y de cómo la maquinaria nazi va a dar al traste con sus ideales de juventud.

4.1. Pacto de lectura

Como melodrama, *Hijos del Tercer Reich* fija un marco ético dentro de su lógica narrativa. Tres aspectos resultan esenciales para describirlo. El primero de ellos es estructural y radica en la división tripartita de la historia, con títulos sugerentes que marcan ya una dirección antibelicista. “Otro tiempo”, el rótulo que abre la primera parte, hace alusión al estado subjetivo en el que se encuentran los protagonistas antes de ser tocados directamente por la guerra. Se trata de un tiempo previo a los hechos, en el que todo estaba dotado de estabilidad y sentido, y al que todos mirarán con nostalgia. “Otra guerra” es el título que engloba la segunda parte y sugiere que la guerra no es como otras, pues se convierte para ellos en una guerra sin sentido y sin moral. La tercera parte, titulada “Otro país”, hace alusión al regreso y al resultado de la contienda. Cuando la campaña oriental de Hitler fracase y Berlín Este caiga en el lado soviético, los protagonistas ya no reconocerán su hogar, no se reconocerán a sí mismos y se sentirán apátridas. En definitiva, este triple movimiento estructural “hacia abajo”, típico de la tragedia (Frye, 1957), marca el planteamiento, nudo y desenlace de la serie.

El segundo aspecto que ayuda a marcar las coordenadas antibelicistas es el tipo de personajes. Son unos jóvenes cualesquiera de la Alemania del momento. Todos pertenecientes a una clase media y con las ilusiones y proyectos de futuro propias de su edad: encontrar el amor, preparar un futuro profesional, honrar a los padres, compartir amistades. La dirección trágica de la historia sugiere el elemento común que une a estos cinco amigos. Una situación que no han buscado, un destino que —sin poder controlarlo— les condiciona la existencia. En definitiva, son personajes-víctimas de una época y unos acontecimientos que no han elegido, sino que sufren pasivamente. Su futuro quedará marcado y comprometido.

El tercer aspecto relevante para el pacto de lectura es la voz narrativa que conduce la serie y también le da dirección. Pertenece a Wilhelm que —de los cinco— es el más implicado en la guerra, por su condición de soldado oficial de carrera, que incluso ha sido condecorado con anterioridad. La voz narrativa evoluciona hacia un desencanto cada vez mayor. Sus intervenciones en *off* marcan el descenso a los infiernos que su hermano y él sufren estando en el frente. Teleológicamente conduce hacia una posición pacifista y antibélica que permitirá redimir a estos personajes, pese a su intervención en la guerra y sus errores. Por el contrario, los personajes defensores de la causa hitleriana caerán en el lado más amenazante y oscuro.

4.2. Elementos estéticos y melodrama

Como serie bélica, una buena parte del metraje muestra los combates y movimientos del ejército alemán y sus aliados en la campaña para la invasión de la URSS. Se han establecido comitancias entre *Hijos del Tercer Reich* y algunas producciones televisivas y cinematográficas de Spielberg como *Band of Brothers* (2001), *The Pacific* (2010) y *Saving Private Ryan* (1998). Junto con el tono melodramático que las caracteriza, Stone muestra un paralelismo en el modo de narrar el horror del combate militar con escenas de enfrentamiento estéticamente muy subrayadas (2016, p. 454).

En la parte visual, se recurre al paisaje y a imágenes del reino animal como trasunto del mundo interior de los personajes. Así, por ejemplo, la extensa tundra se alía con la conciencia de hastío hacia la guerra. La nieve y los campos de cereales donde caen los cuerpos sin vida son el recordatorio de la muerte tanto física como espiritual que provoca la guerra. Y después están las moscas que rodean los cadáveres y traen reminiscencias de que las personas son tratadas como ganado dentro del espacio bélico. En el melodrama, recuerda Pérez Rubio, también las imágenes connotativas, los gestos o la música crean una densa red de símbolos que subrayan los estados emocionales de los personajes o los contrastan, y expresan el aspecto moral de la historia (2004, p. 99). Sin que podamos detenernos mucho más en esta cuestión, *Hijos del III Reich* contiene objetos expresivos sobre el estado interior de los personajes (una fotografía, un vestido, un salvoconducto o una condecoración, entre otros) y el recurso a la música resulta además esencial para vehicular la emoción. La canción de Greta, “Mi pequeño corazón”, sirve en la serie para activar el recuerdo de los afectos perdidos.

4.3. Elementos narrativos y melodrama

Pasemos ahora a estudiar con más detalle algunas de las principales herramientas narrativas que vinculan a la serie *Hijos del Tercer Reich* con el melodrama. La primera que hay que mencionar es la victimización de los personajes protagonistas a través del sufrimiento. Pérez Rubio explica que estos personajes dentro del melodrama son tratados desde su condición de víctimas y precisamente por ello alcanzan la empatía del espectador (2004, p. 43). Lo que cuenta es el sentimiento de justicia lograda a través de los sufrimientos de los inocentes (Williams, 1998, p. 62). Y los cinco protagonistas de la serie están dibujados desde esta perspectiva. Ya lo apunta la voz en *off* de Wilhelm, al inicio de la serie: “Éramos cinco amigos. Éramos jóvenes y sabíamos que el futuro nos pertenecía. El mundo estaba ante nosotros. Sólo teníamos que agarrarlo. Nos creíamos inmortales. Pronto descubriríamos nuestro error” (Hofmann et al., 2013a, 10:35). Ninguno de ellos sobresale por el heroísmo de sus acciones. Por el contrario, a excepción de Viktor, todos colaboran con el régimen nazi, algunos como perpetradores; sin embargo, se nos presentan como víctimas de una situación que va a arrollarles significativamente. Detengámonos en cada uno de ellos y en cómo es su descenso a los infiernos para entender la reacción emocional que despiertan en el espectador.

4.3.1. Protagonistas sufrientes

En primer lugar, Wilhelm, el mayor de los hermanos protagonistas, es llamado a filas por ser teniente del ejército regular alemán. Responde con el valor de quien quiere contribuir al bien de la patria, bajo la mirada orgullosa de su padre. Sin embargo, a medida que avanza la operación Barbarroja que arranca el 22 de junio de 1941 y la guerra se encarniza, pierde su motivación, el sentido de lo que hace. Como ya se ha dicho, su voz en *off* entra y sale durante los tres episodios y, de forma progresiva, describe el terremoto interior que está sufriendo. En septiembre de 1941 Wilhelm reconoce que la guerra no es como la imaginaba, pero confía en que pasarán la Navidad en casa. En marzo de 1943 duda abiertamente de sus propias convicciones y no cree representar lo que sus hombres ven en él: la fe ciega en la victoria. En junio de 1944 ratifica la devastación moral que acarrea la guerra, que convierte a los héroes en asesinos. Y, ya en mayo de 1945, Wilhelm aprovecha el último comentario en *off* de la serie para dictaminar la caída en desgracia de toda una generación: “Pronto solo habrá alemanes y ni un solo nazi. Y, entonces, ¿quiénes seremos?” (Hofmann et al., 2013b, 79:04).

Wilhelm acaba desertando del ejército y, tras ser capturado por los suyos y degradado, es enviado a un batallón disciplinario. El final de la guerra le salva de morir, pero se siente como un muerto en vida, incapaz de mirar con esperanza a Charlotte cuando se reencuentran en Berlín. Como se advierte, Wilhelm está dibujado como una víctima y su desertión, empujado por los crímenes cometidos, se percibe como un gesto de rectitud moral por su parte. Narrativamente

puede considerarse un personaje tipo, que representa a aquellos alemanes de a pie que, inmersos en su propio periodo histórico y faltos de verdadera información, creyeron adecuada su participación en la guerra.

En segundo lugar, Friedhelm, el hermano menor, tiene una personalidad opuesta a la de Wilhelm. Es “un ratón de biblioteca”, un intelectual que nunca hubiera reconocido el ejército como un lugar propio. No obstante, también es llamado a filas y asume su destino con desgana. Su reacción inicial a la violencia es la no aceptación (se dedica a leer a Hermann Hesse mientras el resto de soldados ejecutan órdenes). Su posición pacifista inicial causa problemas a su hermano, que es su superior en el mismo batallón, y además Friedhelm sufre *bullying* por parte de otros soldados. Lo sorprendente es que el recrudecimiento de la guerra no lo reafirma en su pacifismo. Todo lo contrario, la contienda quiebra su psique y Friedhelm se desliza hacia la fría inhumanidad. La simpatía inicial que provoca este personaje vira progresivamente hacia el horror y termina en compasión, pues su muerte y el modo en que se enfrenta a ella le hacen purgar su culpa a ojos del espectador. Friedhelm, en definitiva, es otro personaje sufriente que merece compasión dentro de la trama. Narrativamente tiene como papel ser la imagen de aquellos ciudadanos alemanes colaboradores a la fuerza del régimen de Hitler cuya sensibilidad se vio rota por la desmesura.

Por lo que respecta al personaje de Charlotte, es un personaje femenino clave en una trama de separación y desventura de dos amigos que se aman, pero no se atreven a manifestarlo abiertamente. Como sugiere Stone, es el vehículo primordial para el placer e identificación del espectador con el héroe y la heroína de una trama romántica (2016, p. 470). El suspense en torno a si Charlotte y Wilhelm terminarán juntos actúa como gancho emocional para el público. Pero la trama no es tan simple ni tan acomodaticia como parece. Del entusiasmo inicial de Charlotte por poder colaborar como enfermera en el frente alemán pasa al desconcierto y al caos interior. En ella se mezcla la culpa por haber denunciado a una enfermera judía que previamente le había ayudado, el dolor por haber sido infiel a Wilhelm al creerle muerto, y el trauma de haber sido violada por un soldado del ejército rojo. Descubrimos en el declive moral de Charlotte otra característica común en los personajes sufrientes del melodrama: la necesidad de pagar con dolor las fallas o errores cometidos (Williams, 2012).

Hay que destacar que tanto Charlotte como Greta tienen un rasgo común. Como mujeres adoptan papeles protagonistas y, al final, son capaces de desafiar al régimen de Hitler. Tienen un papel más activo y más valiente que el de sus amigos. Su inclusión en la serie —defiende Stone— responde a la progresiva feminización de los relatos alemanes sobre el nazismo de las primeras décadas del siglo XXI (2016, p. 458-459). Charlotte, en la tercera parte de la serie desobedece órdenes de los médicos para aliviar a los heridos y, sobre todo, toma la decisión de no huir del hospital que, al final de la contienda, va a ser tomado por soldados rusos. Allí acompaña a una enfermera rusa (repara la anterior traición a la enfermera judía) y cuida de los enfermos más graves que no pueden escapar. La llegada de los militares traerá consecuencias lamentables, como son el asesinato de su compañera y su propia violación.

El caso de Greta es aún más trágico y ambivalente. Inicia una relación adúltera con Dorn, un agente de la Gestapo, con dos propósitos: obtener un visado de salida de Berlín para Viktor y ver impulsada su carrera como cantante. Aparentemente logra ambas cosas, si bien Viktor es conducido finalmente a un tren con destino a un campo de exterminio. Mientras todos sufren la guerra, Greta se convierte en una cantante afamada, auspiciada por los jerarcas del nazismo, ajena a lo que sucede. Finalmente, su visita al frente del Este, su encuentro con Charlotte, con la realidad de la guerra y la noticia de la aparente muerte de Wilhelm, le hacen despertar. A partir de ese momento hace pública su oposición al régimen de Hitler. Primero desmoraliza a soldados que van al frente con comentarios críticos sobre la guerra. Después telefona a Dorn mientras está con su mujer e hijos para hacer público su *affaire* con él. Pronto es encarcelada, apaleada por Dorn cuando ésta le comunica que está embarazada, y finalmente ejecutada por

negarse a firmar un documento que, tras la capitulación, liberaría a Dorn de ser considerado un criminal nazi. Como los demás protagonistas, con este final Greta pasa a ser una víctima y de nuevo, haciendo lo correcto, es ajusticiada y su muerte la redime como personaje.

Viktor es quizá el menos interesante de los protagonistas en lo que a su viaje hacia la victimización se refiere. El hecho de ser judío, de perder a su familia, a su prometida, y de ser encaminado a un campo de la muerte lo convierten en víctima desde el principio. La trama, al final, gira más en torno a su supervivencia, tratando de escapar tanto de los nazis como de algunos polacos antisemitas. Los cinco amigos berlineses, por tanto, son tratados de una u otra manera como víctimas sufrientes que, conforme toman conciencia de la situación, tratan de hacer lo correcto. En el lado opuesto, los personajes opresores y amenazantes son menos sutiles y bastante zafios. Dorn, el oficial de la Gestapo que corteja a Greta, por ejemplo, es caracterizado como un villano que la martiriza hasta la muerte y que logra sobrevivir tras la guerra borrando toda huella de su adscripción a la Gestapo. Por otro lado, el Mayor Heimer, oficial de las SS y antagonista principal en el campo de batalla, aparece marcado por el sadismo y la prepotencia típicos de los villanos del cine popular sobre el Holocausto.

La marcada diferencia que existe entre el tratamiento matizado de los protagonistas (ciudadanos alemanes corrientes) y el maniqueísmo de los opresores (pertenecientes al régimen nazi) establece ya una lectura narrativa que beneficia a todas luces a los primeros sobre los segundos y que busca explícitamente diferenciar a unos y a otros del papel que jugaron en el Holocausto y la II Guerra Mundial.

4.3.2. Nostalgia de un paraíso perdido

La segunda herramienta melodramática utilizada en la serie es la de establecer un espacio de inocencia hacia el que los protagonistas miran con nostalgia. Se trata —como se puede adivinar— del local que regenta Greta, el bar donde los cinco amigos brindan al inicio de la serie. Allí hay concordia entre ellos, bromas, miradas de enamorados (Wilhelm y Charlotte), besos de pareja (Viktor y Greta) y buen entendimiento entre hermanos (Wilhelm y Friedhelm). Es un espacio en el que el judaísmo de Viktor no es un problema, menos aún para su novia (Greta). Además, todos los amigos —Viktor incluido— felicitan a Charlotte por haber obtenido permiso para servir a Alemania como enfermera en el frente. Lo que cuenta en este espacio (o microcosmos) es la estabilidad del presente y los ilusionantes proyectos de futuro. No ha empezado el sufrimiento.

Este espacio de inocencia queda inmortalizado en una fotografía que se toman los amigos antes de despedirse y que llevarán consigo marcando un antes y un después en los años posteriores. Ocurre en la serie lo que describe Linda Williams: es donde empieza y querría terminar todo melodrama. Hacia este espacio miran los personajes incesantemente con nostalgia y la empatía surge de la conciencia que tiene el espectador de la pérdida de este pasado feliz (1998, p. 65). La fotografía es traída a escena en varios momentos de la serie y sirve como recordatorio de la privación de felicidad que sufren los protagonistas: “Son transportados a un tiempo supuestamente mejor. En estos momentos, se anima al espectador a recordar su bondad e inocencia antes de que la política, la violencia y la muerte los corrompiese (Stone, 2016, p. 469).

En la escena final de la serie los personajes regresan a ese espacio, pero ni están todos (Greta y Friedhelm han muerto) ni la relación entre ellos está intacta. El deterioro visual y ruinoso del local se convierte en una nueva metáfora de la desolación final que acompaña a los personajes.

4.3.3. Estrategias forzadas, clímax y muertes redentoras

Este viaje (de caída en el abismo) de los cinco protagonistas entre 1941 y 1945 es narrativamente orquestado para que, tomando cada uno un rumbo diferente, puedan encontrarse unos con

otros en diversos momentos. Sin relaciones de amistad, de amor romántico o pasional es difícil fusionar el modo melodramático con el género bélico de la serie. Pero esto implica forzar, a veces artificialmente, el rumbo de los acontecimientos.

Estas manipulaciones son otra característica típica de lo melodramático (Pérez-Rubio, 2018, p. 17-18). Puede tener cierta lógica que al hospital de campaña en el que trabaja Charlotte acudan en alguna ocasión los hermanos Wilhelm y Friedhelm, puesto que luchan en el mismo frente que atiende el hospital. Por el contrario, no es del todo creíble el encuentro de Greta con todos durante la gira que hace como cantante en el frente. Más improbable aún es el encuentro de Viktor con Friedhelm en dos ocasiones y que en cada coyuntura uno de ellos salve al otro de la muerte. Estos destinos azarosos, casi ilógicos, son habituales en el melodrama y pueden disimularse o bien por el suspense de un conflicto que no termina de resolverse, o bien por la espera de un momento final que decida la suerte de cada protagonista (Williams, 2018). En el caso de esta serie, estos encuentros fortuitos encaminan a los protagonistas hacia su destino final. Por ejemplo, el encuentro improbable de todos en el hospital de campaña reorienta moralmente a Greta y la encamina hacia su propia muerte, que la victimiza y redime. En el mismo sentido, los encuentros de Viktor con Friedhelm hacen que este último camine de vuelta hacia el horizonte moral que la película ha establecido. Así, su muerte en el frente no ocurrirá de forma fortuita o ruín sino más bien sacrificial, pues Friedhelm se inmola, a modo de redención personal, para que otros soldados más jóvenes puedan regresar a casa.

Las muertes de Friedhelm y Greta pertenecen al clímax de la historia. En la serie no existe el final feliz, pero se produce algo más importante para el melodrama, como es ordenar la trama hacia la justicia. Se lloran dos muertes, pero se las dota de sentido ético y, por ello, se produce una sensación de bienestar (Williams, 2012). En otras palabras, estas muertes hacen emerger el *pathos* por la distancia entre lo que ha sucedido y lo que debería haber sucedido de forma justa, según el orden moral establecido en el relato.

4.3.4. Resultados del análisis

De lo descrito hasta aquí se desprende que la serie *Hijos del Tercer Reich* reúne las nueve categorías principales del modo melodramático señaladas más arriba, como muestra la Tabla 1.

Tabla 1. Categorías narrativas del melodrama en *Hijos del Tercer Reich*

| | Categorías narrativas del melodrama | <i>Hijos del Tercer Reich</i> |
|---|---|---|
| 1 | Personajes-víctima, corrientes, sufren pasivamente | Protagonistas: alemanes de a pie como Wilhelm, Friedhelm, Charlotte, Greta y Viktor |
| 2 | Fuerzas amenazantes (villanos) | Generales y altos mandos nazis |
| 3 | Nostalgia por un mundo anterior | Berlín, antes de 1941 |
| 4 | Espacio de inocencia | El local de Greta, símbolo de su amistad. |
| 5 | Suspense | ¿Lograrán regresar a casa y reunirse? ¿Se salvarán todos? ¿Terminará Viktor en un campo de concentración? ¿Qué ocurrirá entre Wilhelm y Charlotte? ¿Y entre Viktor y Greta? |
| 6 | Muerte redentora | Las muertes de Greta y Friedhelm |
| 7 | Ruptura de la lógica narrativa para acrecentar el conflicto | Reencuentros ilógicos y forzados entre los protagonistas, pese a haberse dispersado. |
| 8 | Destino azaroso | Friedhelm salva a Viktor, Charlotte cree muerto a Wilhelm, Viktor logra escapar de un destino fatal en distintas ocasiones. |
| 9 | Pacto de lectura moral | Relato antibélico. Muchos alemanes de a pie no eran nazis, sufrieron consecuencias también traumáticas para ellos. |

Lo melodramático imprime una dirección claramente antibelicista a la historia. Esta constituye un pacto de lectura que guía la mirada del espectador. El hecho de que los personajes de

Wilhelm, Friedhelm, Charlotte, Greta y Viktor sean jóvenes alemanes, ciudadanos corrientes del Berlín de entonces, marca ya un sesgo en la percepción. No se trata de nazis perfectamente alineados con la causa de Hitler, sino de alemanes de a pie que con docilidad han asimilado lo que la máquina de propaganda del *führer* ha diseminado a lo largo del país. Otro factor importante para esta lectura antibelicista es el proceso de victimización de todos ellos. Narrativamente, su caída en espiral hacia la tragedia ayuda al espectador a interpretar que el verdadero antagonista es la guerra injusta en la que se ven insertos. La toma de contacto con la guerra conduce a los cinco amigos a tomar decisiones infames y posteriormente a sentirse culpables por ellas. A medida que transcurre la trama entran en una fase de sufrimiento o purgación (propia de la tragedia) que los victimiza aún más, favoreciendo la comprensión y la empatía hacia ellos por parte del público. Este advierte la parte azarosa, el destino no buscado que espera a los cinco amigos. Además, esa justicia social a la que apunta siempre lo melodramático hace que los personajes de Greta y Friedhelm, más desacertados en sus acciones, pierdan la vida. Lo hacen, eso sí, oponiéndose al régimen, lo que les exime de culpa a ojos del público.

El marco pacifista de la historia está además subrayado a través de un espacio de inocencia al que miran los cinco amigos: el Berlín de antes de la guerra en el que podían soñar con un futuro, el bar en el que se reunían pacíficamente. Este espacio y la nostalgia que suscita en los protagonistas durante los años de contienda se convierte en símbolo del rechazo a la guerra y de la apuesta por la paz. Su destrucción final es imagen de la ruina que trajo el nazismo al pueblo alemán. A todo lo dicho hay que sumar la tensión sentimental entre los personajes de Charlotte y Wilhelm y entre Greta y Viktor, que añade una mayor dosis emocional a la trama y ayuda a asumirla, así como el carácter fuerte de las dos mujeres del grupo frente a los varones, que establece otro lazo emocional con la audiencia contemporánea.

5. Conclusiones

La televisión es un medio eficaz para el diálogo y la cohesión social. En particular, las series de ficción de corte histórico se valen del realismo, la inmediatez y el presentismo del medio televisivo para conectar emocionalmente con el público. El impacto que provocan se vuelve todavía más significativo cuando se trata de producciones que abordan episodios controvertidos del pasado. En estos casos, la televisión es capaz de congregarse frente a la pantalla a buena parte de la ciudadanía de un país y a sus distintas generaciones, y puede mediar en la reflexión crítica y colectiva sobre la memoria compartida. A través de estas ficciones, la televisión emerge como un espacio de discusión pública sobre asuntos del pasado que todavía resuenan en el presente. La serie *Hijos del Tercer Reich* puede considerarse un caso de éxito en nuestro siglo de esta mediación entre televisión y público acerca de un trauma de la historia reciente como es el periodo nazi, como ya lo fuera la serie *Holocausto* en los años 70 del siglo pasado. Ambas series televisivas han resultado paradigmáticas.

Comparten las dos un similar trasfondo histórico sobre el que se levanta un relato ficcional y un modo melodramático que contribuye a la recepción emocional. No obstante, marcan diferentes fases de la llamada cultura del recuerdo en Alemania. Mientras la serie *Holocausto* memorializó a judíos como principales víctimas de la Shoah y reforzó el vínculo con el pasado de las segundas generaciones de alemanes, *Hijos del Tercer Reich* trae al frente a víctimas menos reconocidas, las víctimas nacionales: alemanes de a pie, que se vieron engañados por la propia maquinaria del régimen y tuvieron que lastrar la culpa de haber colaborado con los atroces acontecimientos. En la época de la posmemoria, esta nueva perspectiva ayuda a generar conciencia histórica en las terceras y cuartas generaciones de alemanes en una nueva fase de comprensión del pasado.

¿Cómo logra este resultado la serie analizada?

En primer lugar, porque estamos ante un producto de la actual “televisión compleja”. Hay una hibridación clara entre modos cinematográficos y televisivos, que engloba desde la producción

(alto presupuesto, casting, etc.) hasta un guion cerrado en tres capítulos que permite incorporar algunas estrategias narrativas casi fílmicas, así como el rodaje y efectos especiales de escenas de combate que recuerdan a memorables películas de guerra del cine de Hollywood. Conviven con ello otros elementos del serial televisivo como la repetición, el extenso desarrollo de los personajes o el realismo. Esta fusión entre cine y televisión amplifica el público receptor, mucho más generalista.

En segundo lugar, por un adecuado uso de estrategias melodramáticas que, al fundirse con géneros menos proclives al exceso sentimental, se perciben como menos sospechosas de manipulación y artificio. La narrativa de *Hijos del Tercer Reich* despliega, no obstante, un amplio aparato emocional que se concreta en elementos narrativos como la presencia de víctimas sufrientes, fuerzas amenazantes encarnadas en villanos, la evocación nostálgica de una época feliz previa a la contienda, el suspense, o muertes de los personajes que minimizan o incluso les eximen de culpa. Dispuestas en el marco histórico y bélico de la serie, estos componentes melodramáticos propician la conexión empática del público receptor, que puede identificarse con el sufrimiento de los personajes y hacer propia su tragedia.

En tercer lugar, en la apreciación positiva de la serie interviene la lectura antibelicista que contiene. La suerte que corren los personajes de la serie está directamente relacionada con la guerra provocada por Hitler y sus consecuencias. De este modo, *Hijos del Tercer Reich* hace las veces de puente: vincula al espectador con las vivencias traumáticas del pasado alemán y provoca una reflexión social sobre la deriva del fanatismo y la violencia, preocupación clave en la sociedad actual.

Como reflexión última, cabe preguntarse, con algunos críticos, si el componente melodramático, aunque sea eficaz de cara al consumo televisivo, no simplifica el hecho histórico-político y exagera el componente sentimental para captar la empatía del espectador. A nuestro juicio, no es exactamente así. En este caso particular, las emociones que suscita la serie, a través del melodrama, dan pie a una comprensión más profunda del impacto del nacionalsocialismo en las vidas de ciudadanos corrientes. En casos como *Hijos del Tercer Reich* no se pretende eliminar con el melodrama la complejidad de hechos históricos sino presentarlos desde una perspectiva diferente. Al focalizarse en historias personales, esta serie presenta las contradicciones de sus protagonistas: su complicidad involuntaria, sus intentos de resistir y sus fracasos éticos. Precisamente estas incongruencias enriquecen el relato histórico, mostrando que la vida bajo el nacionalsocialismo no se dividía en claros héroes y villanos, sino en personas comunes atrapadas en circunstancias nada fáciles. Por tanto, lo emocional aquí no es un obstáculo para el análisis crítico, sino una herramienta para desentrañar las capas éticas y psicológicas de un período histórico execrable. En lo que respecta a la posible manipulación emocional del espectador, hay que decir que más allá de movilizar sus emociones, la serie invita a reflexionar, no desde la distancia fría de los hechos históricos, sino desde la conexión íntima con ciertas experiencias humanas, sobre la responsabilidad, la moralidad y la vulnerabilidad humana en el contexto de la Alemania nazi.

La serie *Hijos del Tercer Reich* incluye una especie de antídoto social para que los errores del pasado no se repitan. Tiene, por tanto, una función pedagógica pública, en línea con la fase actual de la cultura recordatoria alemana. Además, el estudio sobre esta serie puede servir, por extensión, como guía para aproximarse a otras ficciones históricas sobre traumas nacionales del siglo XX tales como represalias dictatoriales, genocidios, operaciones de exterminio, actos terroristas, etc., una vez que desaparecen los testigos y se trabaja en la construcción de la memoria cultural.

6. Contribución

| Tarea | Autor 1 | Autor 2 |
|--------------------------------|---------|---------|
| Conceptualización | x | x |
| Análisis formal | x | x |
| Obtención de fondos | | |
| Administración del proyecto | | |
| Investigación | x | x |
| Metodología | x | x |
| Tratamiento de datos | x | x |
| Recursos | | |
| Software | | |
| Supervisión | | |
| Validación | | |
| Visualización de resultados | | |
| Redacción – borrador original | x | x |
| Redacción – revisión y edición | x | x |

Bibliografía

- Adorno, T.W. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Ariel.
- Antezana Barrios, L., y Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). *Historia crítica*, (66), 109-128. <https://doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>
- Avisar, I. (1988). *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Indiana University Press.
- Baer, A. (2006). *Holocausto: recuerdo y representación*. Losada.
- Baron, L. (2005). *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Baron, L. (2010). The First Wave of American “Holocaust” Films, 1945-1959. *The American Historical Review*, 115 (1), 90-114. <https://doi.org/10.1086/ahr.115.1.90>
- Barrenetxea, I. (2016). La memoria alemana de la guerra en la serie *Hijos del Tercer Reich* (2013). En C. Navajas Zubeldía y D. Iturriaga Barco (Eds.), *Siglo: Actas del V Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (pp. 199-214). Universidad de La Rioja.
- Bernecker, W. L. (2021). “Superación del pasado” y “memoria histórica”: similitudes y diferencias entre Alemania y España. *Revista de historia actual*, 16-17 (invierno), 69-82. <https://doi.org/10.5617/myn.8659>
- Boswell, M. (2012). *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*. Palgrave Macmillan.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale University Press.
- Brownstein, R. (2021). *Holocaust Cinema Complete: A History and Analysis of 400 Films, with a Teaching Guide*. McFarland.
- Cappello, G. (2020). El melodrama como pulso esencial. Una mirada desde la narrativa serial. *Comunicación y sociedad*, 27, 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7491>
- De Toro, F.M. (2009). La memoria del Holocausto en Alemania: la memoria dividida. *Historia Social*, 65, 87-104.

- Didi-Huberman, G (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Edgerton, G. R. (2001). Television as Historian. A different kind of history altogether. En G. R. Edgerton y P. C. Rollins (Eds.). *Television histories: Shaping collective memory in the media age*, (pp. 1-31). University Press of Kentucky.
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*, 1 (1).
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf
- Feldman, I. (2022). De *Holocausto* (1978) a *Chernobyl* (2019): ¿qué puede hacer el audiovisual ante un pasado traumático y un futuro amenazado? *Acta poética*, 43 (1), 11-37.
- Frey, M. (2013). *Postwall German Cinema. History, Film History and Cinephilia*. Berghahn Books.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton University Press.
- Gay, M.E. (2015). Hurgar el silencio: sobre el pasado pasado de la historia presente. *Ariadna Histórica*, 4 (11), 83-94. <https://ojs.ehu.es/index.php/Ariadna/article/view/13270/PDF>
- Geisler, M.E. (1992). The Disposal of Memory: Fascism and the Holocaust on West German Television. En B. A. Murray y C. J. Wickham (Eds.), *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television* (pp. 220-260). Southern Illinois University Press.
- Gelbin, C.S. (2011). Cinematic Representations of the Holocaust. En C.S. Gelbin, J-M, Dreyfus y D. Langton (Eds.), *Writing the Holocaust* (pp. 26-40). Bloomsbury Publishing PLC.
- Gledhill, C. (2000). Rethinking genre. En C. Gledhill y L. Williams (Eds.), *Reinventing Film Studies* (pp. 221-243). Arnold.
- Grass, G. (2003). *A paso de cangrejo*. Alfaguara.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Kappelhoff, H. (2016). Melodrama and war in Hollywood Genre Cinema. En S. Loren y J. Metelmann (Eds.), *Melodrama after the tears: New perspectives on the politics of victimhood* (pp. 81-106). Amsterdam University Press.
- Koepnick, L. (2002). Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s. *New German Critique*, 87 (Autumn), 47-82. <https://doi.org/10.2307/3211135>
- Landy, M. (1996). *Cinematic uses of the past*. University of Minnesota Press.
- Lanzmann, C., Larson, R., y Rodowick, D. (1991), Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990. *Literature and the Ethical Question*, 79, 82-99. <https://doi.org/10.2307/2930247>
- Leibrandt, I. (2009). El papel de Alemania en la construcción de la memoria colectiva e identidad cultural europea. *Revista Universitaria Europea*, 11 (jul-dic), 101-116.
<https://hdl.handle.net/10171/22498>
- Leick, V. R. (2013, 28 de marzo). Next-Generation WWII Atonement. *Spiegel International*.
<https://www.spiegel.de/international/germany/zdf-tv-miniseries-reopens-german-wounds-of-wwii-past-a-891332.html>
- Levy D. y Sznajder, N. (2006). *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Temple University Press.
- Logeman, D. (2013). After the Conflict is before the Conflict? On the Debate over the Three-Part Miniseries *Unsere Mütter, unsere Väter* Shown on ZDF German Television. *Cultures of History Forum*, 1-11.

- Magilow, D. H. y Silverman, L. (2015). *Holocaust Representations in History: An Introduction*. Bloomsbury Academic.
- Magilow, D. H. (2020). Contemporary Holocaust Film Beyond Mimetic Imperatives. En S. Gigliotti, S. y H. Earl (Eds.), *A Companion to the Holocaust* (pp. 657-672). Wiley.
- Martín Martín, J.M. (2015). La construcción de la identidad alemana a través de la televisión. En J. Escudero Pérez, M. González Chacón y M. Mariño Faza (Eds.), *La cultura popular en los procesos de transformación social: actas del VI Congreso Internacional de SELICUP* (pp. 123-130).
- Mercer, J. y Shingler, M. (2004). *Melodrama: Gender, Style, Sensibility*. Wallflower.
- Masa de Lucas, O. (2024). The Reception of Holocaust (1978) in Spain: Commending and Condemning Holocaust Memory. *The Journal of Holocaust Research*, 38 (1), 55-73.
- Mateos-Pérez, J. (2023). La narrativa en la ficción televisiva española. Panorámica, particularidades del objeto, metodologías de análisis y focos de atención. En C. Cascajosa y J. Mateos-Pérez (Eds.), *Análisis de la ficción televisiva española* (pp. 135-145). Síntesis.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press.
- Nancy, J.L (2001), La représentation interdite. *Le Genre Humaine*, 36 (1), 13-39. DOI 10.3917/lgh.036.0013
- Nelson, B.A. (2012). Cinematic Memory and The Americanization of The Holocaust. *Romanian Journal of English Studies*, 9 (1), 138-146. <https://doi.org/10.2478/v10319-012-0015-x>
- Pena, J. (2020). *El cine después de Auschwitz*. Cátedra.
- Pérez Baquero, R. (2021), Europa como “comunidad mnémica”: el recuerdo del Holocausto entre memorias cosmopolitas y multidireccionales. *Pasado y Memoria. Revista de historia contemporánea*, 23, 384-406. <http://hdl.handle.net/10045/116905>
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Paidós.
- Pérez Rubio, P (2018). *Dolor en la pantalla: 50 melodramas esenciales*. UOC
- Rosenstone, R. (2014). *La Historia en el cine. El Cine sobre la Historia*. Rialp.
- Rossés Vila, M. (1991). *Nuevo cine alemán*. Ediciones JC.
- Roxborough, S. (2013, 21 de marzo). MIPTV 2013: German Series Sparks National Debate About War History. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/miptv-2013-german-series-sparks-430186/>
- Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Cátedra.
- Sánchez Biosca, V. (2009). Sombras de guerra: las imágenes cinematográficas de la Shoah. *Historia Social*, 63 (1), 111-132. <http://hdl.handle.net/10550/29126>
- Schiller, K. (2004). The Presence of the Nazi Past in the Early Decades of the Bonn Republic. *Journal of Contemporary History*, 39 (2), 285-289. DOI: 10.1177/0022009404042126.
- Schirmmacher, V. F. (2013, 15 de marzo). Die Geschichte deutscher Albträume. *Frankfurter Allgemeine*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/unsere-muetter-unsere-vaeter-im-zdf-die-geschichte-deutscher-albtraeume-12115192.html>
- Scott, A.O. (14 de junio de 2014). A History Lesson, Airbrushed. *The New York Times*.
- Soltysik, A. (2016). Melodrama and the American Combat Film. En I. Saal y R.J. Poole (Eds.), *Passionate politics: The cultural work of American Drama from the Early Republic to the Present* (pp. 1-20). Cambridge Scholars Publisher.
- Stewart, M. (Ed.). (2014). *Melodrama in contemporary film and television*. Springer.

- Steinmeier, F-W. (2020, 8 mayo). *Discurso del Presidente Federal Frank-Walter Steinmeier, con ocasión del 75 aniversario de la liberación del nacionalsocialismo*. https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Downloads/DE/Reden/2020/05/200508-75-Jahre-Ende-WKII-Spanisch.pdf?__blob=publicationFile
- Stella, M. E. (2019). Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (77), 85-94.
- Stone, K. (2016). Sympathy, Empathy, and Postmemory: Problematic Positions in *Unsere Mütter, Unsere Väter*. *Modern Language Review*, 111 (2), 454-477. <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.111.2.0454>
- Tugend, T. (26 de febrero de 2016). German WWII film shows war is hell - win or lose. *Jewish Journal*. <https://jewishjournal.com/culture/arts/127181/german-ww-ii-film-shows-war-is-hell-win-or-lose/>
- Vasagar, J. (2013, 22 de marzo). German TV drama confronts a nation`s wartime guilt. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/9949238/German-TV-drama-confronts-a-nations-wartime-guilt.html>
- Verbeeck, G. (2022). Generation War: Dissonant Perceptions of the Second World War and the Holocaust. En A. Swinnen, A. Kluvelde, & R. van de Vall (Eds.), *Engaged Humanities: Rethinking Art, Culture, and Public Life* (pp. 135-156). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2rcnqpt.9>
- Williams, L. (1998). Melodrama revisited. En N. Browne (Ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (pp. 42-48). University of California Press.
- Williams, L. (2012). Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal suspensions of the *classical*. *Modern Drama*, 55 (4), 523-543. <https://doi.org/10.1353/mdr.2012.0064>
- Williams, L. (2018). Tales of Sound and Fury. En Gledhill, C. y Williams, L. (Eds.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures* (pp. 205-219). Columbia University Press.
- Zielinski, S. (1980). History as Entertainment and Provocation: The TV Series "Holocaust" in West Germany. *New German Critique*, 19 (Special Issue 1: Germans and Jews), 81-96. <https://doi.org/10.2307/487973>

Referencias audiovisuales

- Hofmann, N., Benedict B., Schuster, J., Werminger S., y Goetter, K. (Productores ejecutivos). (2013a). *Hijos del Tercer Reich. DVD 1* [Serie de Televisión]. ZDF; Teamworx Television-Film.
- Hofmann, N., Benedict B., Schuster, J., Werminger S., y Goetter, K. (Productores ejecutivos). (2013b). *Hijos del Tercer Reich. DVD 2* [Serie de Televisión]. ZDF; Teamworx Television-Film.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=589482288010>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Marta Frago, María Noguera

Melodrama y posmemoria nazi. El caso paradigmático de Hijos del Tercer Reich (2013)
Melodrama and nazi postmemory. The paradigmatic case of Generation War (2013)

Revista de Comunicación

vol. 24, núm. 1, p. 229 - 246, 2025

Universidad de Piura. Facultad de Comunicación,

ISSN: 1684-0933

ISSN-E: 2227-1465

DOI: <https://doi.org/10.26441/RC24.1-2025-3733>