



Revista de Comunicación de la SEECI

E-ISSN: 1576-3420

editor@seeci.net

Sociedad Española de Estudios de la
Comunicación Iberoamericana
España

Revuelta Rojo, Elisa

EVOLUCIÓN DEL CINE DE FICCIÓN SOBRE LA II GUERRA MUNDIAL: EL CASO DEL
DESEMBARCO DE NORMANDÍA

Revista de Comunicación de la SEECI, núm. 16, julio, 2008, pp. 28-73

Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=523552802002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



EVOLUCIÓN DEL CINE DE FICCIÓN SOBRE LA II GUERRA MUNDIAL: EL CASO DEL DESEMBARCO DE NORMANDÍA

EVOLUTION OF FICTION FILMS ABOUT WORLD WAR II: THE CASE OF THE NORMANDY LANDING

AUTORA

Elisa Revuelta Rojo

Profesora en la Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense (España)

elisarevuelta@yahoo.es

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo principal estudiar la evolución del cine de combate sobre la II Guerra Mundial centrándose en el caso concreto del Desembarco de Normandía, y mostrando las distintas visiones que el cine ha ofrecido de este episodio histórico a lo largo del tiempo. La hipótesis que se pretende probar con ello es que un mismo hecho histórico es visto de una manera u otra en una determinada época en función de las circunstancias de tipo social, político,... que se dan en ella; es decir, de la mentalidad que la sociedad tiene en cada momento. Y para tratar de llegar a esta conclusión, es necesario repasar las principales teorías que existen sobre las relaciones entre Cine e Historia.

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



PALABRAS CLAVE

Cine histórico - II Guerra Mundial – Normandía - Día-D - Relaciones Cine/Historia - Escuela Contextual del Cine - Cine bélico de combate - Evolución del género.

ABSTRACT

The following study examines the evolution of the World War II War Cinema focusing on the Normandy Invasion and showing the different points of view which cinema has used. It was hypothesized that the same historical episode can be seen in different ways depending on socio-political circumstances. It has therefore been proven that the main theories about the connections between Cinema and History drive to this conclusion.

KEY WORDS

Historical Cinema - World War II – Normandy - D-Day - Relationships Cinema/History - Cinematic Contextual History - War combat film - Genre evolution.

ÍNDICE

1. Introducción
2. La representación de la Historia en el Cine: teorías y estado de la cuestión
 - 2.1 Escuela Contextual: los inicios_ Krakauer y Ferro
 - 2.2 Principales continuadores de las teorías de Ferro



2.3 Representantes de la Escuela Contextual en España

3. Aplicación de los criterios de la Escuela Contextual al cine sobre el Desembarco de Normandía

3.1 El Género Bélico de Combate: características aplicadas a los filmes sobre el Desembarco

3.2 Evolución en el reflejo del Desembarco en el cine: diferencias entre unos filmes y otros

3.2.1 El Día más largo: "blockbuster" y reconstrucción épica del Día-D

3.2.2 Uno Rojo: División de Choque: la visión personal del conflicto

3.2.3 Salvar al Soldado Ryan y Hermanos de Sangre: el Desembarco según Spielberg

4. Conclusiones

5. Bibliografía y fuentes

6. Apéndice: Fichas de las películas analizadas



1. Introducción. Metodología y Fuentes

Son numerosas las películas que se han realizado sobre la II Guerra Mundial, el conflicto global más importante y sanginario de la historia. Muchas, pese a su carácter de filme de ficción, se realizaron durante la misma contienda y tenían un carácter propagandístico; pero películas como *Salvar al soldado Ryan* (1998) o, más recientemente, *Cartas desde Iwo Jima* (2006) demuestran que el interés por este conflicto se ha mantenido intacto pese al paso del tiempo.

El hecho de que sea posible analizar la filmografía relativa a la II Guerra Mundial a lo largo de siete décadas permite realizar al mismo tiempo un estudio de la evolución de un género, el bélico, que nació y se consolidó precisamente durante los años de la contienda y que ha ido cambiando en relación con los cambios sociopolíticos de las últimas décadas. El teórico Pierre Sorlin afirma que *"las películas que reconstituyen el pasado 'nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado' que del hecho histórico o referente que pretenden evocar"* (Caparrós Lera, 1998, pág.6); es decir, que películas realizadas en distintas épocas sobre un mismo acontecimiento ofrecen visiones distintas de ese mismo hecho; unas visiones condicionadas, en cada caso, por la mentalidad de la sociedad del momento e, incluso, por las circunstancias sociales y políticas en que dicha sociedad se halle inmersa.

Acometer un estudio pormenorizado de los cientos de películas ambientadas en la II Guerra Mundial analizando al mismo tiempo la evolución del género bélico se antoja un trabajo titánico al tiempo que escasamente abarcable, especialmente si tenemos en cuenta que los resultados deben condensarse en apenas unas decenas de páginas. No resultaba pues práctico partir de una premisa tan extensa. Para demostrar la evolución del género bélico tomando como base la teoría de autores como Sorlin o Marc Ferro de que una película es producto de la sociedad que la ha realizado era necesario acotar más el material objeto de nuestro estudio.



Primeramente el universo muestral quedó limitado a las películas de producción estadounidense. El motivo primordial: Hollywood es el artífice de los géneros cinematográficos tal y como los conocemos y quien “ha creado”, en definitiva, una manera de hacer cine. Así, el cine bélico, al igual que el resto de géneros (cine negro, de terror, de ciencia-ficción,...) es producto de la triple política de géneros, departamentos y estrellas emprendida por los grandes estudios en los años veinte y ya consolidada plenamente en la década de los treinta.

No obstante, esta primera “selección” no era suficiente, ya que el cine bélico estadounidense cuenta con cientos de películas sobre la II Guerra Mundial, ya sea sobre la guerra en Europa o en el Pacífico, y su análisis hubiera requerido mucho más tiempo y espacio del disponible. Era pues, preciso acotar aún más el tema y seleccionar un episodio concreto del conflicto que hubiese tenido su reflejo en la pantalla. Y el episodio escogido fue el Desembarco de Normandía.

Las razones fueron varias: en primer lugar su importancia en cuanto hecho histórico, ya que el “Día-D” fue la mayor ofensiva militar de la guerra y la que terminó de inclinar la balanza definitivamente del lado de los aliados; además, la batalla de Normandía cumplía con el requisito de haber sido llevada al cine (y a la TV) en varias ocasiones a lo largo del tiempo –concretamente en los cincuenta, los sesenta, los ochenta y los noventa-, lo que permitía estudiar la evolución del género a través del análisis de estos filmes que, en líneas generales, presentaban características similares a otros filmes bélicos producidos en esas mismas fechas. Por otra parte, escoger un episodio histórico como el Día-D, una batalla, permitía centrar este análisis en el cine bélico más puro, que no es otro que aquel que la teórica Jeanine Bassinger denomina “*cine de combate*” (Bassinger, 1986, p.10), ya que, como veremos más tarde, muchas de las películas encuadradas en el género bélico son, en realidad, una mezcla de distintos géneros. Finalmente, la elección de este tema para el trabajo hacía posible el análisis de algunos de los mejores filmes bélicos de la historia del cine; películas de enorme prestigio tales como: *El Día más Largo* (1962), *Uno Rojo: División de Choque* (1980) o *Salvar al Soldado Ryan* (1998).



Una vez seleccionado el tema del trabajo, comenzó el proceso de documentación, con dos vías muy claras y diferenciadas. Por un lado, la búsqueda de bibliografía y documentos audiovisuales referidos a la II Guerra Mundial y al Desembarco de Normandía en cuanto hecho histórico; por otro, la investigación sobre el cine de ficción ambientado en el Desembarco, sobre el género bélico en sí y la relación siempre controvertida entre historia y cine.

En líneas generales, existe mucha bibliografía de corte histórico sobre la II Guerra Mundial, así como monográficos dedicados al episodio de Normandía. Tampoco resultó difícil encontrar documentales sobre dicha batalla, una de las más conocidas del conflicto bélico. Con respecto a la bibliografía sobre cine bélico, también son numerosas las fuentes, si bien resulta sorprendente, especialmente dada la relevancia de algunos de los filmes sobre el Día-D, que en muchas de las obras consultadas –recopilaciones de filmes sobre la II Guerra Mundial, libros sobre batallas y episodios históricos llevados al cine, etc.- no se las mencione o se les dedique un capítulo. De hecho, los filmes que reciben una mayor atención en la bibliografía sobre el género bélico son las películas realizadas durante el conflicto; películas como *Bataan* (1943), *30 Segundos sobre Tokio* (1944) u *Objetivo Birmania* (1945), la obra maestra de Raoul Walsh.

Hay mucha bibliografía sobre el cine de la II Guerra Mundial, especialmente sobre las películas producidas durante la Guerra. Sin embargo, no hay muchas obras que versen sobre la evolución del género bélico y que tomen como referencia la II Guerra Mundial; en su lugar, el conflicto más analizado es el de Vietnam debido a las claras implicaciones políticas de los cambios que se observan entre unos filmes y otros. Este hecho me ha llevado a consultar algunas de estas obras dedicadas al cine sobre el conflicto de Vietnam a modo, fundamentalmente, de orientación. Tal es el caso, por ejemplo, de la obra de Caparrós Lera titulada: *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*.



Por otra parte, el proceso de documentación me llevó también a la consulta de numerosos archivos de Internet tanto sobre el Día-D (existen webs dedicadas a la batalla, los museos conmemorativos, las asociaciones de veteranos,...) como acerca de las películas (fichas técnicas y artísticas, críticas, resúmenes más o menos pormenorizados de los argumentos,...); y a la consulta de artículos sobre la controvertida cuestión de si se puede plasmar fielmente o no la historia en una película escritos por estudiosos de la materia como Caparrós Lera o Robert A. Rosenstone.

En lo referente al estudio del cine como fuente instrumental de la historia y a la cuestión del análisis de los filmes históricos, se puede hablar fundamentalmente de dos corrientes: la de la llamada Escuela Contextual, que es aquella que "*defiende el análisis del filme como reflejo o retrato de la sociedad que los produce*" (Caparrós Lera, 2002) y en la que podríamos situar a autores como Marc Ferro, Pierre Sorlin o Paul Smith; y la visión posmoderna que encabezan teóricos como Rosenstone, quienes se interesan primordialmente por cómo las películas explican o se relacionan con la historia.

Dado el enfoque de este trabajo: demostrar la evolución del cine bélico mostrando cómo películas sobre un mismo hecho histórico –en este caso el Día-D- realizadas en distintas épocas, ofrecen perspectivas diversas sobre ese mismo acontecimiento en función de las circunstancias sociales y políticas del momento, me he centrado más en las tesis de la Escuela Contextual, punto de partida de la investigación.

2. La representación de la Historia en el Cine: teorías y estado de la cuestión:

Antes de proceder al análisis y comentario de los diversos filmes objeto de la presente investigación –*6 de Junio, Día-D, El días más largo, Uno Rojo, División de Choque, Salvar al Soldado Ryan* y los episodios dedicados al Día-D de las series de TV: *Hermanos de Sangre* y *Cuentos Asombrosos* –, resulta necesario dedicarle un



epígrafe a la base teórica en la que se fundamenta el artículo: que el cine evoluciona porque las películas históricas nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado que del hecho histórico o referente que pretenden evocar.

Esta es la idea central que defienden los teóricos de la llamada "Escuela Contextual": que un filme es, ante todo, producto de la sociedad que lo ha realizado. Esta Escuela Contextual del Cine debe ser encuadrada dentro de la materia que estudia las relaciones entre Cine e Historia y que defiende el Cine como fuente instrumental para el estudio de la ciencia histórica.

2.1 Escuela Contextual: los inicios: Krakauer y Ferro:

El gran precursor de este nuevo campo especializado fue el teórico realista Siegfried Krakauer, quien en 1947 publicó una obra que conmocionó los cimientos de la historiografía tradicional: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. En ella, el teórico alemán afirmaba que los planteamientos que dieron origen al nazismo estaban ya implícitos en la producción cinematográfica de la República de Weimar. Así, la tesis fundamental de Krakauer en este ensayo es "*que los filmes, tanto si son obras imaginativas como obras basadas en hechos reales, revelan –en ocasiones inconscientemente- la vida interior de un pueblo*" (Caparrós Lera, 1998, p.10); de modo que el cine encerraría la vida secreta de una nación, y las películas reflejarían también el estado de ánimo y la forma de pensar de sus realizadores.

Como señala el especialista en la materia Martin A. Jackson, el estudio tiene puntos flacos y el método que preconiza resulta demasiado sistemático; pese a ello, el ensayo de Krakauer continúa siendo a día de hoy una obra innovadora y de gran lucidez, además de ser la primera que afirmase la importancia del cine en el estudio de la historia.

REVISTA DE LA SEECI.

Reuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



Al margen de Kracauer, lo cierto es que el autor que más ha luchado por el reconocimiento de esta nueva forma de comprender y enseñar la historia ha sido el teórico francés Marc Ferro, principal especialista de la materia y autor de importantes estudios enfocados en una doble vertiente: el reflejo de los hechos sociales en el cine y el rigor crítico en el análisis histórico.

Para el conocido historiador de *Annales*, toda película, sea histórica o no, es en cierto modo un filme histórico por cuanto que revela aspectos de la sociedad que lo ha producido, y por tanto resulta de gran utilidad para el estudio de esa sociedad. Así, todo filme es susceptible de ser utilizado como fuente para el estudio de la historia: si el filme no es histórico, servirá para estudiar a la sociedad que lo ha producido; mientras que si lo es, resultará interesante estudiar la manera en que son reflejados los episodios históricos con arreglo a la impresión que se tiene de ellos en el momento de realizarse el filme.

Pero además, como señala el profesor Luis Eugenio Togores, al igual que sucede con todas las fuentes históricas, *"un documento cinematográfico nunca es neutro, tiene las mismas connotaciones e implicaciones generales que puede tener un discurso político u otro tipo de documentación"* (Togores, 1986, p.88), y ello hace necesario, como señala Ferro en sus obras, que a la hora de ser empleado como fuente histórica sea sometido a un análisis crítico y se tenga en cuenta que puede albergar contenidos propagandísticos o, en general, deformadores de la realidad (Ferro, 1995). Así, es tarea del historiador descubrir en los filmes "los valores y motivaciones que encierran y las estrategias de encubrimiento o deformación de la realidad, buscando los códigos formales o sutiles de la ideología que lo sustenta" (Amador Carretero, 2006). Es decir, todo filme debe ser analizado para poder distinguir entre lo que Ferro denomina "lo visible" y lo "no visible", o lo que es lo mismo, entre el contenido aparente y el contenido latente (Ferro, 1995).

REVISTA DE LA SEECI.

Reuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



En su obra *Historia Contemporánea y Cine*, el historiador galo subraya que para comprender tanto la obra fílmica como lo que representa, es necesario analizar en el filme "*tanto la intriga, el decorado o la planificación, como las relaciones del filme con lo que no es el filme: la producción, el público, la crítica, el sistema político*" ya que sólo de este modo "*podemos esperar comprender no sólo la obra, sino también la realidad que representa*" (Ferro, 1995). Para Ferro, dicha realidad normalmente no se comunica de un modo directo, sino que suele quedar registrada involuntaria o inconscientemente por medio de pequeños detalles que pueden aparecer en cualquiera de los niveles de lectura del filme; de ahí la importancia de un análisis exhaustivo que permita descubrir esos contenidos latentes.

En ocasiones, no obstante, esos contenidos reveladores de la mentalidad de la época en que se ha realizado el filme o de la ideología del mismo no están tan escondidos. Es el caso, por ejemplo, de la reciente película de Ridley Scott *El Reino de los Cielos* (2005) que, pese a estar ambientada en la época de las Cruzadas, presenta unos protagonistas de mentalidad relativista y contemporánea que resultan impensables para la época. Además, y siguiendo con este ejemplo, si realizásemos un análisis crítico del filme como el que preconiza Marc Ferro, encontraríamos un claro paralelismo entre la actitud fanática de los antagonistas –que se escudan en la defensa de la religión cristiana y llevan a la población a la guerra contra los musulmanes, cuando su interés en la Tierra Santa es meramente económico-; y los últimos acontecimientos de la política exterior norteamericana, muy criticados por los estadounidenses en la época de producción del filme (la administración Bush lleva al país a la Guerra de Irak con la excusa de las armas de destrucción masiva y la verdadera intención de controlar Oriente Medio y los intereses petrolíferos,...).

Como puede observarse por este ejemplo, cualquier película puede albergar contenidos ideológicos, políticos, sociales,... que nos permitan comprender mejor el momento en que fueron realizadas. Y esos contenidos podrán ser críticos con el



sistema, como en este caso, o por el contrario, favorables a él, en cuyo caso asistiremos bien a una reafirmación de los valores, normas y modelos culturales vigentes o bien a una crítica de toda posible desviación del "camino establecido". En estos últimos casos, como señala Pilar Amador Carretero, profesora de Historia Contemporánea de la Universidad Carlos III de Madrid, estaremos asistiendo a un intento por parte del poder establecido de perpetuarse y "*consolidarse haciendo que los ciudadanos se integren en la ideología oficial y la adopten como suya*" (Amador Carretero, 2006).

En cualquier caso, ya sean películas de tono crítico o propagandístico, para servirnos de ellas como fuente historiográfica resulta imprescindible realizar el análisis crítico propuesto por el historiador francés.

En líneas generales, el mayor legado de Marc Ferro ha sido abrir definitivamente – tras los primeros pasos dados por Kracauer– un nuevo camino en la historiografía contemporánea al implantar definitivamente el uso del cine como medio de docencia y fuente instrumental de la ciencia histórica. Así, el profesor Ferro, como señala Caparrós Lera, "*fue siempre un pionero. Un pionero en la renovación historiográfica de los años sesenta y, además, el más reputado especialista sobre las interrelaciones entre el cine y la historia*" (Ferro, 1995, pág.7).

Con Ferro se inició una nueva manera de considerar el film histórico. Así, junto a la forma tradicional, propia de la tradición positivista y que consistía en verificar si la reconstrucción de los hechos era precisa, el historiador francés demostró que podía existir otro enfoque complementario en el que el cine histórico fuese considerado como "*la transcripción fílmica de la visión que tienen de la historia unos determinados colectivos*" (Ferro, 1995, pág.193). Con este nuevo enfoque propuesto y desarrollado por Ferro, "*el cine –como señala, Pierre Sorlin– abre perspectivas nuevas sobre lo*



que la sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega" (Paz; Montero, 1995, pág.38).

2.2. Principales continuadores de las teorías de Ferro:

Una vez iniciado este camino por el historiador galo, han sido muchos los continuadores, y a día de hoy podemos afirmar que *"los historiadores del mundo entero han tomado conciencia de la necesidad de incluir el cine entre sus fuentes, y abordan, por fin, la tarea de perfeccionar medios para la investigación en este campo"* (Togores, 1986, pág.49). En este sentido, cabe destacar el especial desarrollo que está teniendo esta materia en el medio universitario; hasta el punto de que en la actualidad son varias las universidades en las que se imparte la asignatura de Historia Contemporánea a través de las películas. En España, por ejemplo, los pioneros han sido el profesor Ángel Luis Hueso, en la Universidad de Santiago de Compostela, y el profesor José M^a Caparrós Lera en la Universidad de Barcelona. Pero no sólo en nuestro país han arraigado las teorías de Ferro. El historiador galo cuenta con múltiples continuadores en distintos países, la mayoría de ellos, vinculados también al medio universitario.

Entre estos continuadores conviene destacar, en primer lugar, a varios teóricos franceses coetáneos del profesor Ferro, como: Annie Goldman, Joseph Daniel, René Predal, y los miembros del equipo del *Institut Jean Vigo* de Perpignan encabezados por Marcel Oms. Pero sin duda, la otra gran figura francesa en el estudio de las relaciones Historia-Cine es el catedrático de Sociología del Cine de la Universidad de la Sorbona de París Pierre Sorlin. Las teorías de Sorlin, antiguo director de la prestigiosa *International Association for Media and History* (IAMHIST) –a la que nos referiremos más tarde-, se sintetizan en este razonamiento:



"La película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época. Siendo la ideología el cimiento desde el cual se pueden plantear los problemas, el conjunto de los medios gracias a los cuales se llega a exponerlos y desarrollarlos, cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento" (Paz et al, 1995, pág.39).

Y es que, para este catedrático de la Sorbona, los contenidos de los filmes están tan imbuidos del espíritu de la época en que han sido gestados que, en el caso de aquellos filmes que reproducen hechos del pasado, es decir, los filmes históricos, muchas veces lo que se extrae de ellos no es tanto la reconstrucción fidedigna de los hechos como *"cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento"* (Caparrós Lera, 1998, pág.6).

Al margen de Sorlin y los demás teóricos franceses, ya hemos aludido al IAMHIST (*International Association for Media and History*), que es la asociación más prestigiosa sobre la materia y la que reúne a sus principales especialistas. Esta asociación, que se ocupa de investigaciones históricas sobre cine, radio, televisión y otros medios relacionados, tiene su propia publicación especializada, el *Historical Journal of Film, Radio and Television*, que ha sido tomada como modelo para otras publicaciones, como la española *Film-Historia*, dirigida por Rafael de España.

La escuela de Oxford es la más prestigiosa de cuantas se dedican a la historiografía. Desarrollada bajo la tutela del hoy desaparecido David J. Wenden, cuenta en su haber con teóricos de la altura de Paul Julian Smith, y se inscribe también dentro de la llamada corriente contextual iniciada por Marc Ferro.



Otras escuelas de gran tradición son las centroeuropeas que se han ido gestando en torno a autores como Kastern Fledelius, Piet Van Wijk, Frans Nieuwenhof, Wilhelm Van Kampen o Stephan Dolozel (Paz et al, 1995, pág.40).

Fuera de Europa, conviene destacar especialmente el *Historians Film Committee* americano, una entidad pionera en el estudio historiográfico en EEUU y que fue cofundada en 1970 por los teóricos Martin A. Jackson y John E. O'Connor, este último editor además de la revista especializada *Film & History*. Jackson, cercano también a los postulados de Ferro, considera que resulta "*imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los filmes que se han venido realizando en los últimos 70 años*" (Caparrós Lera, 1998, pág.14).

También en EEUU, pero más cercano a las corrientes de la posmodernidad que a las contextuales de Ferro, cabe destacar al teórico Robert A. Rosenstone, quien se muestra especialmente interesado en cómo los filmes explican y se relacionan con la historia. Rosenstone afirma, refiriéndose a la posibilidad de llevar la historia a la pantalla, que "*no importa cuán serio y honesto sea el director, ni cuán comprometido esté con el tratamiento fiel del tema*", ya que de todos modos, "la historia que al final se proyecta nunca puede satisfacer completamente al historiador como tal" (Rosenstone, 2006). Para él –que sabe de lo que habla, ya que dos de sus obras: *Rojos* y *The good fight*, fueron llevadas al cine en 1982 y 1984, respectivamente- "*Inevitablemente, algo sucede en el tránsito del texto a la pantalla que cambia el significado del pasado*" (Rosenstone, 2006) tal y como lo entienden los historiadores. No obstante, el historiador estadounidense es firme defensor del uso del cine como fuente para el estudio de la historia, y considera que el error de los historiadores al menospreciar el cine como fuente historiográfica está no tener en cuenta que las películas, por sus características propias, requieren de unas formas de análisis distintas a las aplicadas a los documentos orales y escritos. El error está pues, en tratar de aplicar las pautas de análisis de las fuentes orales y escritas a los filmes.



2.3. Representantes de la escuela contextual en España:

Volviendo a los representantes de la escuela contextual y seguidores de las teorías de Ferro, no podemos concluir este epígrafe sin referirnos al caso español. En España, a comienzos de los años ochenta, como señalaba el profesor Togores en su Memoria de Licenciatura, el campo de investigación sobre el uso del cine como fuente para el estudio de la historia estaba mucho más atrasado que en otros países (Togores, 1986, pág .XXII). De hecho, podemos situar el inicio de esta corriente en España con la publicación de la obra *Historia y Cine* de Marc Ferro. A partir de ese instante, en Cataluña se inició una primera aproximación al tema surgiendo investigadores como J. Romaguera, Esteve Riambau, Román Gubern, Caparrós Lera o Rafael de España; teóricos que conformaron un pequeño grupo de interesados en la materia, si bien se centraban más *"en los puntos de vista estrictamente cinematográficos que en los más específicamente históricos"* (Togores, 1986, pág. XXII).

Este grupo de investigadores catalanes, con Caparrós Lera y Rafael de España a la cabeza, se decidió a seguir las teorías del conocido historiador francés y propugnar el uso de las nuevas tecnologías y medios de comunicación como fuentes de la ciencia histórica. Pronto comenzaron a promover distintas iniciativas, entre las que cabe reseñar fundamentalmente la creación, en 1983, del *Centro de Investigaciones FILM-HISTORIA*, con sede en Barcelona. Este centro, creado a imagen de otras entidades extranjeras análogas como las ya mencionadas IAMHIST, el *Institut Jean de Vigo* o el *Historians Film Committee*, ha buscado desde sus inicios –en palabras de su director, Caparrós Lera- *"promover actividades culturales en torno a la difusión y mejor conocimiento del Séptimo Arte"* (Caparrós Lera, 2000); y tiene entre sus objetivos: la exhibición de films de corte minoritario, la celebración de conferencias periódicas sobre temas cinematográficos, la convocatoria de jornadas de divulgación cinematográfica, o la programación de ciclos sobre cine español en el extranjero.

REVISTA DE LA SEECI.

Reuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



Otra de las actividades del Centro era la publicación de unas Memorias bianuales, editadas por el profesor Rafael de España, y que desde 1991 han sido sustituidas por la revista de investigación *Film-Historia*; una revista que tiene como modelo a la publicación *Historical Journal of Film, Radio and Television* de la IAMHIST –la más prestigiosa en su ramo- y que, al igual que las revistas *Film and History* y *Les Cahiers de la Cinemathèque*, se dedica a la historia contextual del cine y se caracteriza por contar con la colaboración de personalidades tan relevantes en este campo como Jean-Claude Seguin, Ángel Luis Hueso o Peter C. Rollins (Caparrós Lera, 2000).

Al margen de los miembros del *Centro de Investigaciones FILM-HISTORIA*, cabe destacar también la figura de Ángel Luis Hueso, profesor en la Universidad de Santiago de Compostela y autor de libros como *El Cine y el SXX*, que ha sido el primero en emplear el cine para la explicación de su asignatura de Historia Contemporánea. Siguiendo su ejemplo, Caparrós Lera comenzó a hacer lo propio en la Universidad de Barcelona a partir del curso académico 1989-1990.

Otros profesores de universidades españolas especializados en esta materia son María Antonia Paz y Julio Montero, profesores en la Universidad Complutense de Madrid y autores de obras como *Historia y Cine: Realidad, Ficción y Propaganda*; o Pilar Amador Carretero, profesora titular de Historia Contemporánea en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del equipo que, dirigido por Antonio Rodríguez de las Heras, ha elaborado el Proyecto Educativo Kairos¹ de apoyo al profesorado de Historia de Secundaria y Bachillerato y que contempla la utilización del cine como fuente para la enseñanza de la Historia.

La labor de todos estos profesionales a lo largo de los últimos veinte años ha hecho posible que, a día de hoy la investigación en el campo de las teorías contextuales referidas a la relación entre cine e historia goce de buena salud.

¹ Más información sobre el Proyecto Kairos en: <http://iris.cnice.mec.es/kairos/>



3. Aplicación de los criterios de la Escuela Contextual al cine sobre el Desembarco de Normandía:

Explicados los principios de la Escuela Contextual del cine, y hecho el repaso de sus principales cultivadores, es momento de aplicar esos principios al caso concreto que nos ocupa, es decir: al cine de ficción sobre el Desembarco de Normandía. El objetivo es demostrar que cada una de las películas sobre el Día-D ofrece una versión distinta de los mismos hechos históricos que responde, en cada caso, a la visión que tiene de ese episodio histórico el equipo que realiza el filme influido por las opiniones de la sociedad del momento.

Cada película ofrece, de este modo, una visión del Desembarco marcada por la mentalidad y características propias de la época en que se ha realizado ese filme. Así, por poner un ejemplo, no será igual la visión que ofrezca del Día-D un veterano que sufrió la guerra como soldado de infantería, y participó en ese episodio concreto –caso de Samuel Fuller- que la que ofrezca un gran productor de Hollywood (Darryl F. Zanuck) que quiere conmemorar la operación militar más grande de la historia con un filme espectacular que emocione a los veteranos del conflicto y sus familias.

Dentro del cine de ficción de producción estadounidense, el tema del Desembarco de Normandía ha sido reflejado en cuatro ocasiones distintas, y no sólo la visión del conflicto ha sido diferente en cada una de ellas, sino que el protagonismo que ha tenido ha sido muy distinto. Así, mientras que en un filme como *6 de Junio, Día-D* (1954) actúa como mero trasunto dramático de un melodrama amoroso, en *El Día más largo* (1962) se convierte en el absoluto protagonista del filme. En las dos películas restantes sobre el tema, *Uno Rojo: División de Choque* (1980) y *Salvar al Soldado Ryan* (1998), el Día-D es uno más de los episodios que acontecen a lo largo del filme; y sin embargo, en ambos casos, es tal el dramatismo y la intensidad con los que está narrado, que pasa a ser el acontecimiento más destacado de la película.



Con respecto a los episodios rodados para televisión sobre el Desembarco, caso de *Día-D* de *Hermanos de Sangre* (2001) y *Ni un día más en la playa*, de *Cuentos Asombrosos* (1985), conviene señalar que mientras en el primer caso nos encontramos con un tratamiento exhaustivo del hecho y una narración de intensidad similar a los filmes de Fuller y Spielberg –no en vano este último produjo la serie tras el éxito de *Salvar al Soldado Ryan* y trató de repetir la fórmula con esta serie basada en hechos reales-; en el segundo, el Desembarco es un mero marco en el que tiene lugar una historia de corte fantástico; y el tratamiento, a pesar de que también es una producción de Spielberg, no es tan realista y dramático.

En todos estos filmes, a excepción de *6 de Junio, Día-D* y *Ni un Día más en la Playa*, la narración de los hechos históricos está muy cuidada y se busca, aun en el caso de que se presenten historias ficticias, como en *Salvar al Soldado Ryan*, el máximo realismo posible. Esto nos permite considerarlos, si nos atenemos a la clasificación dada por Caparrós Lera sobre películas históricas –a las que divide en tres categorías distintas-, como filmes “de intencionalidad histórica” o, empleando la terminología de Marc Ferro, filmes “de reconstitución histórica” (Caparrós Lera, 1998, p.39). Es decir, que se trata de películas que muestran una vocación directa de hacer historia y “evocan un hecho histórico reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de sus autores” (Paz et al, 1995, p.44). Para el historiador catalán, en este tipo de filmes el director se transforma en historiador y muestra su voluntad de narrar los hechos –aunque se trate de historias de ficción- con el mayor rigor posible. Además, este tipo de cine es el que ofrece un mayor interés a los historiadores como fuente de investigación y reflejo de las mentalidades, ya que con frecuencia nos habla más acerca de cómo pensaban los hombres de una época sobre un hecho pretérito que del hecho histórico en sí (Paz et al, 1995, pág.44).

Siguiendo con la clasificación de Caparrós Lera sobre filmes históricos, podemos considerar que tanto *6 de Junio, Día-D* como *Ni un Día más en la Playa* pertenecen a



la categoría de películas "de género histórico", ya que se trata de "*títulos que evocan un pasaje de la Historia, o se basan en unos personajes históricos con el fin de narrar acontecimientos del pasado, aunque su enfoque histórico no sea riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato*" (Caparrós Lera, 1998, 43). Suele ser éste el caso de las películas típicas de la industria hollywoodiense, que idealizan el pasado y ofrecen una visión que encaja en los cánones del género tradicional y que está enfocada hacia el concepto de cine-espectáculo. En líneas generales, estas películas se caracterizan por utilizar el pasado histórico como mero marco de referencia y sin incluir ningún tipo de análisis o, incluso, valoración.

Caparrós Lera distingue aún un tercer tipo de filmes históricos: aquellos que albergan un "*valor histórico o sociológico*" (Caparrós Lera, 1998, p.43); un tipo de filmes en el que no vamos a extendernos mucho más, ya que ninguna de las películas sobre Normandía pertenece a este tercer grupo.

3.1. El género bélico de combate: características aplicadas a los filmes sobre el Desembarco:

Continuando con la clasificación anterior, lo cierto es que, ya sean filmes de "reconstitución histórica" o simplemente filmes "de género", todas las películas sobre el Desembarco pertenecen, en la medida en que tratan acontecimientos pasados, al género histórico; pero no todas ellas pertenecen al género bélico por más que la II Guerra Mundial esté presente en ellas. Al hablar de género bélico, nos referimos a lo que Jeanine Basinger considera su más pura expresión: los filmes de combate (Basinger, 1986, p.43), ya que como señala la historiadora estadounidense, la categoría "género bélico" o "filme de guerra" resulta demasiado amplia y ambigua, y lleva a incluir dentro de él películas en las que la guerra no es sino un elemento accesorio que sirve de mero escenario o clímax dramático en el que resolver el



argumento principal del filme; un argumento que podrá ser desde una historia de amor hasta un drama familiar o una historia cómica con tintes musicales; y que, por eso mismo, debería ser catalogado antes en cualquier otro género que en el bélico. Así, son muchos los filmes que incorporan la guerra en sus tramas, pero de una manera accesoria, pudiendo ser catalogados antes como comedias, melodramas, musicales, filmes fantásticos,... antes que como películas de guerra.

En el caso que nos ocupa, nos encontramos con cuatro filmes estrictamente bélicos, en los que el propio conflicto es un protagonista más: *El Día más largo*, *Uno Rojo: División de Choque*, *Salvar al Soldado Ryan* y el capítulo de *Hermanos de Sangre*; y con dos filmes en los que la Guerra, y más concretamente el Desembarco de Normandía, actúa como marco en el que se desarrollan los acontecimientos. Así, en *6 de Junio*, *Día-D*, asistimos a la historia de un triángulo amoroso cuyos protagonistas, una enfermera de la Cruz Roja, un Capitán americano y un Coronel británico, ven marcados sus destinos por la batalla de Normandía. Y en el caso de *Ni un día más en la playa* nos encontramos con una historia de tintes fantásticos sobre un soldado que salva la vida de sus compañeros durante el Desembarco a pesar de estar muerto. El primero de estos filmes es un melodrama amoroso, mientras que el segundo es un filme fantástico. No estamos ante películas de guerra. En ellas, el conflicto bélico está como telón de fondo y apenas interesa como tal. Por tanto, dado que nuestro objetivo es estudiar la evolución que ha tenido el reflejo del conflicto en el cine a lo largo del tiempo, no nos resultan demasiado útiles, y es por ello que las dejaremos en un segundo plano.

Frente a estos dos filmes tenemos, como ya hemos comentado, tres películas y una serie de TV que sí podemos considerar con total justicia como pertenecientes al más puro cine bélico. Así, a pesar de sus diferencias –que posteriormente analizaremos– en todas ellas encontramos unos rasgos comunes, que son los definitorios de todas las películas bélicas de combate; un género que, además, surgió y llegó a su plenitud



–como señala Basinger– con la II Guerra Mundial (Basinger, 1986, p.14). Con anterioridad al comienzo de este conflicto, señala la historiadora americana, ya habían aparecido filmes que reunían algunos de los rasgos característicos del género, pero se trataba de manifestaciones aisladas; y en cualquier caso, estos filmes no mostraban una unidad entre ellos que permitiese hablar ya de género de combate (Basinger, 1986, pág.14).

El nacimiento de los géneros cinematográficos, en este caso el de los filmes de combate, tuvo su origen en el interés de los estudios por repetir fórmulas exitosas que habían gustado al público y que ese público quería ver de nuevo. Es así como poco a poco van apareciendo los llamados “códigos de género”, unas normas que debía cumplir todo filme perteneciente al género y que el público, que ya las conocía, esperaba ver en la pantalla. Esos códigos, no obstante, no eran ni son moldes rígidos que no permiten variación alguna; y así, dentro de un género como el bélico de combate encontramos filmes que presentan interesantes variaciones argumentales, etc., pero que no por ello dejan de pertenecer a esta categoría.

A continuación, vamos a demostrar la afirmación que hacíamos anteriormente de que las películas: *El Día más largo*, *Uno Rojo: División de Choque*, *Salvar al Soldado Ryan* y *Hermanos de Sangre* pertenecen a este género de filmes de combate; y para ello, vamos a tomar como referencia los rasgos referidos a historia y personajes que Jeanine Basinger considera básicos en todo filme perteneciente a este género, posibles variantes aparte (Basinger, 1986, págs.73-78):

- PERSONAJES: para la historiadora norteamericana, todo filme de combate presenta un tipo de personajes característicos, que son:

A) El Héroe: todo filme bélico que se precie cuenta con uno o varios personajes que destacan del resto por su heroísmo –muchas veces no



buscado- y que deben liderar al grupo en su intento de lograr la misión que les ha sido encomendada.

En el caso de *Uno Rojo: División de Combate*, ese héroe es “el Sargento”, interpretado por Lee Marvin; un hombre que actúa como padre de la tropa, que es duro como el acero e inflexible con sus hombres (Altares, 1999, pág.229) –no hay más que recordar la secuencia de Omaha Beach, en la que el sargento se muestra capaz de disparar a uno de sus hombres para obligarle a cumplir una arriesgada misión-, pero que, al mismo tiempo cuida de ellos y les lidera sin titubeos a lo largo de todas las misiones que el grupo debe cumplir hasta el final de la Guerra.

En *Salvar al Soldado Ryan*, el héroe es el Capitán John Miller, un hombre humano y sensible que encarna a la perfección el modelo de buen oficial. Competente y con capacidad de liderazgo, es admirado por sus hombres y asume sin pestañear el papel que le ha sido asignado, aunque no duda en afirmar su máximo objetivo no es tanto lograr la victoria como volver a casa con su mujer.

En *Hermanos de Sangre*, el Capitán Winters es quien asume la responsabilidad de liderar la compañía Easy de la 101ª Aerotransportada, y como sucede con el Capitán Miller, de *Salvar al Soldado Ryan*, representa al perfecto oficial. Discutido al principio por alguno de sus soldados, su liderazgo en el Día-D le hará ganarse la confianza y admiración de todos ellos, que le considerarán, además de buen líder, sobre todo un buen hombre.

Finalmente, en *El Día más largo* nos encontramos con un caso especial, ya que dadas las singulares características del filme –es el único que cubre el Desembarco desde todas las perspectivas- no tenemos un héroe, sino varios: el Coronel Vandervoort, los Generales de Brigada Cota y Theodore Roosevelt Jr. Y estos son encarnados por “héroes de la pantalla” como



John Wayne, Robert Mitchum o Henry Fonda, respectivamente. Todos ellos encarnan al oficial competente y heroico que no se asusta ante nada y es admirado por sus hombres. Sin embargo, a diferencia de los tres casos anteriores, a esa dimensión heroica no se le añade la humana. Ninguno de ellos muestra “su talón de Aquiles”; no les vemos llorar ni sufrir. Son tipos recios, sin miedo a nada.

b) Grupo de soldados de distinta procedencia: otro de los rasgos más característicos de los filmes de combate es la presencia de soldados de variada procedencia dentro del grupo que protagoniza el filme. Así, es frecuente encontrar al hijo de inmigrantes italianos (el soldado Vinci de *Uno Rojo*), al judío (el soldado Melish de *Salvar al Soldado Ryan*), al irlandés (el soldado Reiben del filme de Spielberg), al hijo de inmigrantes centroeuropeos (el Coronel Vandervoort de *El Día más largo*),...Con ello se busca englobar a los distintos “grupos étnicos” que configuran el panorama de los EEUU. Generalmente, los soldados pertenecen también a distintos grupos socioeconómicos, y así, tendremos desde el estudiante de Harvard (el soldado Webster de *Hermanos de Sangre*) al granjero del Medio Oeste.

- LA HISTORIA: para Jeanine Basinger, la esencia de todo filme de combate está en la historia de un grupo de soldados de distinta procedencia étnica que, liderados por un héroe, deben cumplir una misión –tomar la playa de Omaha en *Uno Rojo* y *Salvar al Soldado Ryan*, tomar una batería alemana junto a St. Marie-du-Mont en *Hermanos de Sangre*, o cumplir con éxito las distintas misiones que englobó el Desembarco de Normandía en el caso de *El Día más largo*.

Durante el filme, generalmente asistimos a enfrentamientos entre los soldados – por ejemplo, las discusiones entre Reiben y Upham en *Salvar al Soldado Ryan* o las disputas entre el Capitán Winters y el soldado Guarnere en *Hermanos de Sangre*; confidencias personales sobre sus miedos o su vida antes de la guerra –



aquí cabe destacar la apuesta que hacen los protagonistas de *Salvar al Soldado Ryan* sobre la profesión del Capitán Miller, que nunca habla de su vida anterior al inicio del conflicto; o los temores del soldado Schultz a morir durante el Desembarco después de ganar dos mil quinientos dólares jugando a los dados en *El Día más largo*; sentimientos de amistad y camaradería –como los que encontramos entre los soldados de la unidad del “Sargento” Marvin en *Uno Rojo*, a los que llaman en el batallón “*los cuatro jinetes del Sargento*”-; el sufrimiento que provoca en la tropa la muerte de alguno de los compañeros –en este caso, el filme que más claramente refleja ese sufrimiento es *Salvar al Soldado Ryan*, donde cada muerte dentro del grupo protagonista es una tragedia-... Y, por supuesto, asistimos a escenas de batalla, como las de la toma de Omaha en los filmes de Spielberg y Fuller, o los múltiples combates –tantos como hubo el Día-D en la realidad- que se libran en *El Día más largo*. Las posibilidades son múltiples.

En cualquier caso, como vemos, queda demostrado que al margen de las diferencias que presentan entre ellas, y que ahora veremos, tanto *El Día más largo* como *Uno Rojo*, *Salvar al Soldado Ryan* o *Hermanos de Sangre* son típicas muestras del cine bélico de combate.

3.2. Evolución en el reflejo del Desembarco en el cine: diferencias entre unos filmes y otros:

A continuación, vamos a estudiar las diferencias que presentan estos cuatro filmes en su forma de reflejar el episodio histórico del Desembarco; unas diferencias que se deben, en gran medida, a las distintas visiones que en distintas épocas –los años sesenta, ochenta, noventa y la actualidad- se han tenido sobre el hecho histórico en particular y los conflictos armados en general, y que han estado influidas, en cada caso, por las corrientes de opinión y las circunstancias sociopolíticas del momento. Además, esas diferencias a la hora de plasmar el Desembarco evidencian, al mismo



tiempo, una evolución del género bélico de combate, como vamos a ver a continuación.

Jeanine Basinger, en su libro sobre los filmes de combate de la II Guerra Mundial, habla de una evolución del género con cinco etapas muy bien definidas con las que abarca todos los filmes *made in USA* producidos desde el inicio del conflicto hasta los años ochenta (Basinger, 1986, p.122). Como puede observarse, en nuestro caso, dos de los cuatro filmes: *Salvar al Soldado Ryan* (1998) y *Hermanos de Sangre* (2001), se quedarían fuera de esta clasificación. Es por ello que vamos a tomar el estudio de Basinger como base, pero añadiendo la parte correspondiente al cine bélico de combate de los últimos quince años.

Para la historiadora americana, que considera que un género verdadero es aquel que introduce elementos nuevos sin perder los rasgos definitorios que inspiraron su popularidad en los comienzos (Basinger, 1986, p.122), las cinco etapas que marcan la evolución del cine de combate sobre la II Guerra Mundial son: una "Primera Ola", que va desde el comienzo de la Guerra hasta finales de 1943 y en la que se conforma la definición básica del género; una "Segunda Ola" que abarca desde 1944 hasta comienzos de 1946 y en la que se comprueba que las bases de este nuevo género han sido asumidas tanto por parte de los directores como por parte del público; una "Tercera Ola" que comprende los filmes realizados durante los años cuarenta y cincuenta y en la que los cineastas se ven ante la problemática de realizar filmes que sean aceptados tanto por la gente que ha vivido directamente la guerra como por la gente que la conoce sólo a través de los filmes; una "Cuarta Ola" que abarca los filmes realizados en los sesenta, grandes recreaciones épicas que buscan perdurar en la mente de los espectadores como la realidad de lo que aconteció; y, finalmente, una "Quinta Ola" en la que Basinger habla de un periodo "de inversión" de los cánones del género, en parte relacionado con los acontecimientos del Vietnam (Basinger, 1986, pág.122).



Según este esquema, *El Día más largo* (1962) quedaría englobado en la llamada "Cuarta Ola" y *Uno Rojo: División de Combate* (1980) en la Quinta. A continuación vamos a comentar ambos filmes en relación con los periodos en los que están inscritos. Posteriormente haremos lo propio con *Salvar al Soldado Ryan* (1998) y *Hermanos de Sangre* (2001). De este modo iremos viendo las diferencias existentes entre unos filmes y otros.

3.2.1. *El día más largo: "Blockbuster" y reconstrucción épica del Día-D:*

Este filme, realizado en 1962 gracias al empeño del productor Darryl F. Zannuck, es uno de los más claros ejemplos del tipo de filmes de combate rodados durante los sesenta: grandes recreaciones de batallas importantes de la II Guerra Mundial realizadas con todo lujo de detalles y en las que se contaba con la presencia de grandes estrellas para encabezar los repartos. Se buscaba reconstruir ese episodio del pasado con la mayor fidelidad posible, prestando gran atención a los pequeños detalles. El resultado debía ser similar al de un documental, pero protagonizado por gente como John Wayne o Robert Mitchum, héroes de la pantalla que pasaban a ser, de este modo, héroes reales de la II Guerra Mundial. El objetivo, como subraya Jeanine Basinger, debía ser "*hacer de la Guerra una historia legendaria*" (Basinger, 1986, 188), y por eso mismo, los hechos quedan plasmados de una manera épica y distante, sin acercarse apenas al lado humano de los combatientes.

El Día más largo es una película típica –quizás, de hecho, la máxima representante- de la época en que fue realizada; y es posible que uno de los factores que animase a Zannuck a emprender este ingente proyecto a comienzos de los sesenta estuviese relacionado de algún modo con la presencia del General Eisenhower –jefe supremo de las Fuerzas Aliadas que coordinaron la *Operación Overlord*- en la Presidencia de EEUU, en la que se mantuvo hasta enero del 61.



En cualquier caso, lo cierto es que fruto de un proyecto de enormes dimensiones, esta superproducción de Hollywood se propuso la meta de ser la “película definitiva” sobre el Desembarco, una película que retratase la batalla de Normandía desde todas las perspectivas posibles –de hecho, a día de hoy, es la única que lo ha conseguido, ya que el resto se limitan a narrar una pequeña parte de la operación total- aunando rigor histórico y espectacularidad. El resultado debía ser un filme que emocionase por igual a los veteranos de la Guerra y a sus familias. Además, dado que habían pasado ya casi veinte años del final del conflicto, y que, por tanto, había pasado suficiente tiempo como para relegar al olvido la parte traumática de los hechos, lo que se buscaba, precisamente, era exaltar los aspectos más positivos de la contienda: el heroísmo, los ideales por los que se había luchado, la camaradería con los compañeros,... Y retratar todo ello con la mayor espectacularidad posible.

Esa espectacularidad fue la que llevó a Zannuck a cometer algunos “errores” históricos intencionados, y ello a pesar de su, *a priori*, firme determinación de reflejar la batalla con absoluto rigor –hecho que le llevó a rodar en blanco y negro e incluir fragmentos de documentales (Caparrós Lera, 1997, pág.438)-. Entre esas inexactitudes de carácter histórico, el especialista en la II Guerra Mundial, Stephen E. Ambrose, subraya especialmente el “error” de los explosivos en el Puente Pegasus (Ambrose, 1996, p.100). Así, en 1944, una vez tomado el puente, el Mayor John Howard ordenó a los artificieros que retirasen los explosivos que –según los informes militares- habían colocado los alemanes bajo el puente para una posible demolición. Pero las cargas aún no habían sido colocadas, y las encontraron almacenadas en una zona próxima. Esto fue lo que sucedió en la realidad, pero no lo que aparece reflejado en el filme de Zannuck, quien, haciendo caso omiso de los asesores militares –entre ellos el propio Mayor Howard-, hizo instalar las cargas y que éstas tuvieran que ser quitadas y arrojadas al agua por los artificieros. La película presenta varias inexactitudes de este tipo tanto en la narración de la toma de Omaha Beach como en el episodio de Saint Mére L´Eglise.



Estos ejemplos dejan claro el carácter del filme, que prima la espectacularidad frente al rigor histórico, algo que puede observarse, por poner otro ejemplo, en la elección del *casting*. Así, en lugar de buscar actores con parecido físico a los principales protagonistas de la Operación, gente como los Generales de Brigada Cota y Roosevelt o el Coronel Vandervoort, Zannuck se decantó por estrellas como Robert Mitchum, Henry Fonda o John Wayne, con gran peso en la industria pero nulo parecido con los verdaderos héroes del Día-D.

El Día más largo es una película hecha para el disfrute conjunto de veteranos y familiares así como para el disfrute del público en general. Y para ello, ofrece una visión épica de la batalla minimizando los aspectos más cruentos o negativos y destacando los hechos más positivos y curiosos que acontecieron. En este sentido, resulta reseñable el tratamiento que se hace en el filme de la violencia: no hay sangre ni vísceras –algo que, como veremos más tarde, sí se da en otros filmes–, los soldados mueren de manera limpia e inmediata al ser alcanzados por el fuego enemigo; no hay muertes agónicas ni sufrimiento, y, sobre todo, como señala Guillermo Altares, en *El Día más largo "no hay muertos, sólo bajas"* (Altares, 1999, p.26), todo lo contrario a lo que sucede en filmes como *Uno Rojo* o *Salvar al Soldado Ryan*.

A modo de conclusión, podríamos decir que, con *El Día más largo* estamos ante la visión que da la industria del Hollywood clásico del Desembarco de Normandía con todo lo que ello conlleva.

3.2.2. Uno Rojo: División de choque: la visión personal del Conflicto:

Estrenado por primera vez en 1980, el filme de Samuel Fuller puede quedar encuadrado perfectamente en esa "Quinta Ola" de la que habla Jeanine Basinger (Basinger, 1986, pág.201); y ello a pesar de que, en principio, quede fuera de ella por fecha (Basinger sitúa esta etapa entre 1965 y 1975 aproximadamente).



El cine de combate de este periodo destaca por un cierto carácter subversivo. Así, muchos de los rasgos típicos de los filmes de combate son invertidos y o destruidos, e incluso los argumentos propios de este tipo de películas aparecen tratados de modo paródico, satírico,... Esta clase de filmes comenzaron a aparecer hacia mediados de los sesenta como una reacción contra la corriente dominante de los filmes épicos y propagandísticos de la "Cuarta Ola", pero su producción no se generalizó hasta los setenta. Como señala la historiadora norteamericana, el desarrollo de este tipo de filmes *"puede ser atribuido a los sentimientos americanos hacia Vietnam"* (Basinger, 1986, pág.201), ya que en esos momentos, la problemática sobre el conflicto vietnamita en la sociedad americana estaba en pleno apogeo.

Pero junto a este tipo de películas subversivas que distorsionan totalmente los rasgos del género de combate, encontramos otros filmes que representan la total evolución del género (Basinger, 1986, pág.214). Se trata de películas como *Uno Rojo: División de Choque* (en adelante Uno Rojo); filmes que combinan rasgos propios del cine de combate más arquetípico –en el caso concreto del filme de Fuller, de hecho, nos encontramos ante el filme "más de género" de todos los que tratan el Desembarco de Normandía- con otros completamente alejados de todos esos convencionalismos, tales como el recurso a lo simbólico –en *Uno Rojo* Fuller se sirve de un Cristo crucificado con las cuencas de los ojos vacías para reflejar el horror de la Guerra- o la narración con tintes poéticos e, incluso, oníricos –en este caso, cabría destacar la secuencia del psiquiátrico, utilizada por Fuller para subrayar el absurdo de la Guerra, y en la que uno de los internos coge un arma y comienza a disparar contra todos mientras grita: *"¡Miradme, soy uno de los vuestros, estoy sano!"* (Peris, 2006)-.

Uno Rojo es, por tanto, un filme de combate evolucionado, que contiene elementos clásicos como el héroe, el grupo de soldados de variada procedencia, las misiones que deben ser cumplidas,... Pero que también incluye elementos "no genéricos" tales



como las secuencias en el psiquiátrico, las de la liberación del campo de concentración, o la propia estructura del filme, circular.

En cualquier caso, lo que hace de *Uno Rojo* una película de guerra distinta es que se trata de una "visión personal" del conflicto, ya que Fuller realiza una película de género tomando como base sus propias experiencias en la Guerra como soldado de infantería de la famosa "Uno Rojo", es decir, de la 1º División de Infantería del Ejército de los EEUU. Como señala Basinger, *Uno Rojo* es la recreación abstracta de los recuerdos de su experiencia como joven combatiente (Basinger, 1986, pág.216), y esto queda claro desde el principio, ya que el filme comienza con la frase: "*Esta es la vida de ficción basada en la muerte real*".

Todo ello va a permitir que *Uno Rojo* sea uno de los pocos que muestren la Guerra desde el punto de vista del mero soldado raso de infantería, la "*auténtica carne de cañón*" (Altares, 1999, pág.253), como señala Guillermo Altares en su libro sobre los personajes del cine bélico. Y es que el filme de Fuller es "*la película que mejor ha reflejado la vida del soldado de base, de los tipos que andan de fregado en fregado, de pequeña batalla en pequeña batalla*" (Altares, 1999, pág.252).

Quizás, lo que más llama la atención de este filme es su filosofía un tanto cínica y desengañada, que queda reflejada en la frase del soldado Zab –*álter ego* de Fuller y narrador de los hechos-: "*Se trata de supervivencia y sobrevivir es la única gloria en una guerra*" (Basinger, 1986, pág.217). Así, frente a visiones más épicas del conflicto como la que nos ofrece *El Día más largo*, en la que el heroísmo impregna a todos los personajes, lo cierto es que los protagonistas de *Uno Rojo* "*no son héroes convencidos de que tienen que salvar un deber ante la historia: son tipos que quieren salvar el pellejo*" (Altares, 1999, pág.253).

No estamos, sin embargo, ante un alegato antibelicista, pero sí ante un filme que no rehuye, como sí hacía *El Día más largo*, la dimensión más horrible de todo conflicto armado: el terror de los soldados a caer en la batalla, las muertes inútiles, el

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>

sufrimiento que genera ver a un compañero destrozado y agonizando tras ser alcanzado por el enemigo,... Fuller no enuncia ningún discurso contra la guerra – quizás, entre otras cosas, porque resulta difícil encontrar un filme totalmente antibelicista referido a la II Guerra Mundial, la “Guerra Justa” por antonomasia (Sánchez Barba, 2005, pág.22) -; no le hace falta, ya que a diferencia de lo que puede suceder con el filme de Zannuck, tras ver *Uno Rojo “a uno se le quitan las ganas de ir a una guerra”* (Altares, 1999, pág.25).

A la hora de narrar el Día-D, Fuller se decanta por el episodio de Omaha Beach y no duda en emplear la violencia más descarnada para mostrar lo que ocurrió en esa cruenta batalla de más de ocho horas. Así, *“Fuller estuvo en Omaha, vio cómo alguno de sus compañeros desparramaban sus tripas sobre la playa o gritaban ‘dadme mi pierna’ mientras eran barridos por el fuego alemán; y supo convertir todo eso en cine”* (Altares, 1999, p.252). Un ejemplo que muestra claramente la diferencia entre un filme como éste y otro como *El Día más largo* es la forma de tratar al personaje del General de Brigada Cota. En la película de Fuller, un actor desconocido da vida al famoso autor de la frase: *“Sólo dos tipos de hombres se van a quedar en esta playa. Los muertos y los que van a morir. De modo que adelante”* (Altares, 1999, p.26); y le muestra resguardado del fuego enemigo, como el resto de sus hombres. Es un soldado más. Además, su aparición en escena se limita a esa frase y poco más. Sin embargo, en *El Día más largo*, Cota es Robert Mitchum, un héroe, un hombre que no teme a nada y que se pasea tranquilamente por la playa de Omaha arengando a sus hombres a pesar del intenso fuego enemigo. De hecho, una vez rotas las líneas enemigas Mitchum dirá *“Bueno, ya podemos seguir adelante”*, se pondrá un puro en la boca, se subirá en un jeep y se dispondrá a echar definitivamente a los nazis de Europa (Altares, 1999, pág.26).

Si tuviésemos que definir *Uno Rojo: División de Choque*, diríamos que se trata de un filme de combate propio de su tiempo, ya que no se limita a seguir las normas del género –como sucede en la época clásica-, sino que incorpora elementos narrativos



como el simbolismo, el realismo poético,... Pero sobre todo, *Uno Rojo* es la visión personal del conflicto de un veterano de guerra.

3.2.3.Salvar al Soldado Ryan y Hermanos de Sangre: el Desembarco según Spielberg:

La razón para agrupar esta película y la serie de la HBO bajo el mismo epígrafe es muy sencilla: ambas han sido realizadas por Spielberg –en la primera interviene como director y productor, mientras que en la segunda actúa como productor ejecutivo-, por lo que, en el fondo, y aunque una se centre en el episodio de Omaha Beach –*Salvar al Soldado Ryan* (1998)- y la otra en las operaciones de la Compañía *Easy* en St. Marie-du-Mont –el capítulo 2º de *Hermanos de Sangre* (2001)-, en líneas generales, la visión que ofrecen ambas del conflicto y del Día-D en particular es la misma. Podemos decir, de hecho que, tras realizar su “gran película de combate” sobre la II Guerra Mundial² –en la que los miembros de una unidad de infantería, después de experimentar en sus propias carnes la masacre en la playa de Omaha, deben arriesgar sus vidas para encontrar a un hombre y llevarlo de vuelta a casa-, Spielberg decidió completar su fresco de Normandía con esta serie multipremiada caracterizada por un absoluto rigor histórico –no en vano, cuenta la historia real de los miembros de la Compañía *Easy* de la 101º Aerotransportada desde su formación, en el Estado americano de Georgia, hasta su llegada al “nido del águila de Hitler” en mayo del 45-. Estamos, por tanto, ante un filme de ficción y una recreación fílmica de hechos reales. No obstante, el rigor con el que se afrontan ambos proyectos es similar.

² Spielberg ya había tratado este conflicto bélico anteriormente en múltiples ocasiones, pero siempre centrándose en aspectos distintos a la batalla en sí. Así, el director tiene películas sobre los refugiados, como *El Imperio del Sol*; sobre el Holocausto, como *La lista de Schindler*; o, simplemente películas en las que la Guerra actúa como telón de fondo, como en la saga de *Indiana Jones* o en el capítulo de *Cuentos Asombrosos* ya comentado.

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



Con ambos filmes (por su calidad y sistema de producción, *Hermanos de Sangre* puede ser considerada como un filme compartimentado en capítulos) Spielberg se propone, como ya hiciese Zannuck en los sesenta, ofrecer la "*visión definitiva sobre el Desembarco*". Así, en palabras de Tom Hanks, protagonista de *Salvar al soldado Ryan*, "*sin considerar la historia y las palabras por escrito, Salvar al Soldado Ryan iba a ser un documento actual y definitivo acerca del día más decisivo de la Historia Mundial*"³. Y de hecho, tanto un filme como otro constituyen, probablemente, la visión más realista ofrecida nunca sobre cómo fueron la batalla de Omaha Beach y el lanzamiento de los paracaidistas en el Día-D.

En el primer caso, Spielberg se sirve de todos los medios a su disposición –que son muchos y, sobre todo, muchos más de los que tuvo Fuller en los ochenta- para recrear el infierno vivido en Omaha Beach por los soldados de la 1º y 29º Divisiones de Infantería del Ejército de los EEUU. En los primeros 25 minutos de la película, el espectador asiste a una auténtica masacre. Spielberg se las ingenia para "*mostrarnos cada muerte, cada herido, cada instante de dolor y sangre. Nada ocurre lejos de su cámara y de nuestros ojos, que consiguen captar la mirada del soldado que se encuentra al pie del cañón*" (Altares, 1999, pág.254).

En el caso de *Hermanos de Sangre*, el equipo de Spielberg sigue al pie de la letra los relatos que los veteranos de la Compañía *Easy* hicieron de sus caóticos saltos del Día-D –y que fueron recogidos por Stephen E. Ambrose en su libro homónimo-, y consigue plasmar a la perfección el caos que reinó durante los lanzamientos; cuando el fuego antiaéreo y los bancos de nubes desorientaron a los pilotos de los C-47 que transportaban a los hombres hacia las zonas de lanzamiento. Durante la narración, asistimos a los mareos de los hombres, sus oraciones, sus nervios,... El tratamiento de los hechos es muy diferente al que se da en *El Día más largo*, donde asistimos a unos saltos que, por la escasa respuesta enemiga que reciben, parecen casi más

³ Testimonio recogido en el documental *En la Brecha: Salvar al Soldado Ryan*, disponible en los extras del DVD: *Salvar al Soldado Ryan*, edición especial de 2004.

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>

maniobras de entrenamiento que saltos reales; lo que, de hecho, puede llegar a hacer preguntarse a los espectadores cómo fue posible que se errara tanto a la hora de dejar a los hombres en las zonas de lanzamiento; algo que, si vemos el capítulo 2º de *Hermanos de Sangre*, se comprende claramente.

Con respecto al episodio de la ofensiva para tomar la batería alemana junto a St. Marie-du-Mont, la narración de los hechos es similar al estilo con el que se plasma el episodio de Omaha en *Salvar al Soldado Ryan* en cuanto al uso de la cámara a ras de suelo, los planos subjetivos, las maniobras de combate,...

En líneas generales, puede decirse que tanto *Hermanos de Sangre* como, especialmente, *Salvar al Soldado Ryan*, se inscriben en la tendencia que ya mostrase Fuller en *Uno Rojo* de "plasmear una visión del conflicto nacida del pesimismo y de la mirada apocalíptica aparejada a la Guerra de Vietnam" (Sánchez Barba, 2005, p.20). Sin embargo, a diferencia del desengaño y el cinismo que pueden desprenderse del filme de Fuller, en *Salvar al Soldado Ryan* y *Hermanos de Sangre* Spielberg recupera con fuerza el concepto clásico de "la guerra justa" y la necesidad del ciudadano medio de sacrificarse por su país y por unos ideales.

Estamos pues, ante dos filmes que recuperan el heroísmo y los ideales característicos del más puro cine de combate clásico –véase *El Día más largo* (1962)-, pero que no por ello renuncian al espíritu contemporáneo que les impulsa a reflejar con la mayor crudeza y realismo posible las batallas –con sus miserias, su violencia descarnada y sus muertes absurdas- y que les lleva también a denunciar las bestialidades cometidas por uno y otro bando; unas atrocidades que, como señala el personaje del Capitán Miller, "nos alejan de casa" (Sánchez Barba, 2005, pág.21).



4. Conclusiones

Cada película es producto de la época en que se ha realizado y si su contenido, como en el caso que nos ocupa, es histórico, la reconstrucción de ese hecho estará condicionada por las ideas que, sobre ese acontecimiento, se tengan en el momento de realizar el filme. Pero esa circunstancia no debe ser un inconveniente para la utilización de ese material audiovisual como fuente para el estudio de la Historia. Al contrario; es precisamente esa circunstancia la que hace del cine una herramienta de valor incalculable para conocer la mentalidad de la sociedad de una época determinada.

Si hablamos de géneros cinematográficos, encontraremos también que su evolución es, en gran medida, resultado de que una película sea siempre "hija de su tiempo". Y eso es algo que hemos podido comprobar en este análisis de los filmes estadounidenses ambientados en el Desembarco de Normandía. Cada uno de ellos está empapado de las corrientes de opinión del momento en que se ha producido y constituye un reflejo de las tendencias predominantes en esa época en materia de cine bélico.

El Día más largo (1962) es un claro exponente del cine de combate de los sesenta, de carácter épico y basado en la espectacularidad y en la reconstrucción minuciosa de los hechos. *Uno Rojo: División de Choque* (1980), por su parte, tiene el tono pesimista y cínico propio del cine bélico surgido a partir de la entrada de EE.UU. en Vietnam, y que lleva a su director a reflejar los hechos con crudeza y sin concesiones de cara a la galería; pero también se permite la introducción de recursos simbólicos y de tipo poético que son frecuentes en la época (Véase, por ejemplo *Apocalipsis Now* (1979) de Coppola). Finalmente, *Salvar al Soldado Ryan* (1998) y *Hermanos de Sangre* (2001), representan un intento de aunar ambas corrientes, y combinan el heroísmo de los filmes clásicos con el realismo y un cierto enfoque pesimista propios del cine bélico realizado a partir de la Guerra de Vietnam. No obstante, aún es pronto

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>

para saber si la visión de la Guerra que da Spielberg en estos filmes va a encabezar una nueva corriente de esas características o si se trata de un episodio aislado.

5. Bibliografía y fuentes:

AGUIRRE, José Fernando (1981). *La Segunda Guerra Mundial*, Tomo III. Barcelona, Editorial Argos Vergara.

ALONSO IBARROLA, José Manuel (2004). *"Canción de otoño en Normandía"*, en *AGR Coleccionistas de Cine*, número 23.

ALTARES, Guillermo (1999). *Esto es un infierno: los personajes del cine bélico*. Madrid, Alianza Editorial.

AMADOR CARRETERO, Pilar. "El Cine y la Sociedad de su Tiempo". Disponible en http://iris.cnice.mec.es/kairos/metodologia/cine/cine_01.html. (Consultado el 21/02/2006).

AMBROSE, Stephen E. (1996). *"The Longest Day: Blockbuster History"*, en WHITECLAY, John.: *World War II: film and history*. New York-Oxford, Oxford University Press.

AMBROSE, Stephen E. (2002). *Hermanos de Sangre*. Madrid, Salvat Editores.

BASINGER, Jeanine (1986). *The World War II Combat Film: Anatomy o a Genre*. Nueva York, Columbia University Press.

CAPARRÓS LERA, José María (1997). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial.

CAPARRÓS LERA, José María (1998). *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona, Editorial Ariel.

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII

.Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



CAPARRÓS LERA, José M^a (15/05/2000). "Historia Contemporánea y Cine: Una propuesta de docencia e investigación". En *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* de la Universidad de Barcelona, Nº 231. Disponible en <http://www.ub.es/geocrit/b3w-231.htm>. (Consultado el 03/04/2006).

CAPARRÓS LERA, José M^a (05/05/2002). "¿Es posible explicar la Historia con el Cine?". En *El Cultural de ABC*. Disponible en <http://cinehistoria.blogcindario.com/2005/05/00044-es-posible-explicar-la-historia-con-el-cine-autor-j-m-caparros-lera.html>. (Consultado el 12/03/2006).

CASAS, Quim (2001). "Cine Bélico", en *Dirigido por...*, número 302.

COMA, Javier (2001). "Hollywood y la II Guerra Mundial", en *Dirigido por...*, número 303.

DE ESPAÑA, Rafael (2004). "El siglo de las guerras", en *Revista Film-Historia*, vol. XV, número 2.

DILIGENTI-GAVRILINE, Christine S. (1993). "Reproachless heroes of World War II: a cinematic approach through two american movies", en *Revista Film-Historia*, vol. III, número 1.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Manuel. "Cine Bélico". En *Combined Arms Center Military Review*. Disponible en <http://www.leavenworth.army.mil/milrev/Spanish/SepOct02/movies.htm> (Consultado el 12/02/2006).

FERRO, Marc (1995). *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona, Editorial Ariel.

GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel (2001). "Grandes Batallas cinematográficas", en *Dirigido por...*, número 303.

GRACIA ALONSO, Francisco y MUNILLA CABRILLANA, Gloria: (20/09/2002). "La última batalla del SXX". En *Revista Clío, el pasado presente*. Disponible en

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa (2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>

http://www.cliorevista.wanadoo.es/clioreportajes/418_1.html. (Consultado el 07/03/2006).

GUA, J.L. (1980). *"Reseña de Uno Rojo: División de Choque"*, en *Cuadernos de Casablanca*, número 1.

HUESO, Luis Ángel (1998). *El Cine y el SXX*. Barcelona, Editorial Ariel.

IBARS FERNÁNDEZ, Ricardo y LÓPEZ SORIANO, Idoia (2006). "La Historia y el Cine". En *Clio*. Disponible en <http://clio.rediris.es> (Consultado el 04/03/2006).

LOSILLA, Carlos (2001). *"Guerra y cine moderno: la mirada culpable"*, en *Dirigido por...*, número 303.

LOSILLA, Carlos (2001). *"Uno Rojo: División de Choque"*, en *Dirigido por...*, número 302.

MATWYCHUK, Paul. "Fighting for Uncle Sam". Disponible en <http://www.vueweekly.com/articles/default.aspx?i=1499> (Consultado el 15/02/2006).

MONTOYA, Álex y RODRÍGUEZ, Sergi (coord.) (2002). *"Hablemos de mis películas...la filmografía completa de Spielberg en sus propias palabras"*, en *Suplemento Especial Fotogramas: Spielberg: 30 años de cine*, número 1908.

MONTOYA, Álex; RODRÍGUEZ, Sergi (coord.) (2002). *"Steven Spielberg: el niño que quiso ser cineasta"*, en *Suplemento Especial Fotogramas: Spielberg: 30 años de cine*, número 1908.

ORTIZ, William. "Las huellas del Imperio. Los villanos del cine hollywoodiense y la geopolítica norteamericana. El caso de la II Guerra Mundial". En *Revista latina de comunicación social*. Disponible en <http://www.ull.es/publicaciones/latina> (Consultado el 20/04/2006).

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coord.) (1995). *Historia y Cine: Realidad, Ficción y Propaganda*. Madrid, Editorial Complutense.

PERIS, Antoni. "Uno Rojo: División de Choque". En *Miradas de Cine*. Disponible en http://www.miradas.net/estudios/2004/08_losochenta/thebigredone.html. (Consultado el 19/02/2006).

QUIROGA, Luis M. (1993). "Incidencia del cine de ficción estadounidense en las mentalidades durante la II Guerra Mundial", en *Revista Film-Historia*, vol. III, número 1.

RIPOLL, X.. "Anàlisi d'un film històric". Disponible en <http://www.xtec.es/~xripoll/cinehistoria.htm> (Consultado el 13/02/2006).

ROLLÓN, Ángel. "Los clásicos y la II Guerra Mundial: Biografía". Disponible en http://www.dvdenlared.com/dvd/monografico-los_clasicos_y_la_ii_guerra_mundial-dvdteca_20041125074923.html (Consultado el 20/08/2005).

ROSENSTONE, ROBERT A.. "La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla". Disponible en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf. (Consultado el 12/02/2006).

RYAN, Cornelius (2004). *El Día más largo*. Barcelona, Inédita Editores.

SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2005). *La IIGM y el cine: 1979-2004*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

SÁNCHEZ, Sergi (2006). "La guerra sí tuvo lugar", *El Cultural de El Mundo*, 05/01/2006.

SOKOLOWICZ, Julieta (2004). "Día D, cuadro a cuadro". Disponible en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2004/dia_d/newsid_3777000/3777671.stm (Consultado el 15/02/2006).



TOGORES, Luis Eugenio (1986). Memoria de Licenciatura: *El cine como fuente histórica para el estudio de la historia colonial*, Departamento de Hª Contemporánea de la Universidad Complutense, Madrid.

VELARDE, Juan. "Spielberg salva al soldado Ryan en el Desembarco de Normandía". En *Fila Siete*. Disponible en <http://www.filasiete.com/salvaraRyan.htm> (Consultado el 10/02/2006).

6. Apéndice: Fichas de las películas analizadas

6 DE JUNIO, DÍA-D

FICHA TÉCNICA:

Título Original: **6th of June, D-Day**. Dirección: **Henry Koster**. Productora: **Twentieth Century Fox**. Productor: **Charles Brackett**. Guión: **Ivan Moffat y Harry Brown**. Dirección de Fotografía: **Lee Garmes**. Dirección Artística y Diseño de Producción: **Lyle R. Wheeler y Lewis H. Creber**. Montaje: **William Mace**. Música: **Lyn Murray**. Ayudante de Dirección: **David Silver**. Vestuario: **Charles LeMaire**. Distribución: **Twentieth Century Fox**. Duración: **106 minutos**. Año de Producción: **1956**. Nacionalidad: **EEUU**.

FICHA ARTÍSTICA:

Robert Taylor	Captain Brad Parker
Richard Todd	Col. John Wynter
Danna Winters	Valerie Russell
Edmond O'Brian	Col. Alex Timmer
John Williams	Brig. Russell

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>

EL DÍA MÁS LARGO

FICHA TÉCNICA:

Título Original: **The Longest Day**. Dirección: **Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki y Darryl F. Zannuck**. Productora: **Twentieth Century Fox**. Productor: **Darryl F. Zannuck**. Productor Asociado: **Elmo Williams**. Guión: **Cornelius Ryan**. Dirección Artística y Diseño de Producción: **Leon Barsacq, Ted Haworth y Vincent Korda**. Montaje: **Samuel E. Beetley**. Música: **Paul Anka y Maurice Jarre**. Ayudantes de Dirección: **Bernard Farrel, Tom Pevsner, Louis Pitzcele y Gerard Renateu**. Distribución: **Twentieth Century Fox**. Duración: **164 minutos**. Año de Producción: **1962**. Nacionalidad: **EEUU**.

FICHA ARTÍSTICA:

Peter Lawford	Lord Lovat
Robert Mitchum	Brig. Gen. Norman Cota
Henry Fonda	Brig. Gen. Theodore Roosevelt Jr.
Richard Burton	Flight Officer David Campbell
Rod Steiger	Destroyer commander
Richard Todd	Maj. John Howard
Sean Connery	Pvt. Flanagan
Robert Wagner	U.S. Army Ranger
John Wayne	Lt. Col. Benjamin Vandervoort

REVISTA DE LA SEECI.

Revolta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



UNO ROJO: DIVISIÓN DE CHOQUE

FICHA TÉCNICA:

Título Original: **The Big Red One**. Dirección: **Samuel Fuller**. Productora: **Warner Brothers**. Productor: **Gene Corman**. Guión: **Samuel Fuller**. Dirección de Fotografía: **Adam Greenberg**. Dirección Artística y Diseño de Producción: **Peter Jamison**. Montaje: **Morton Tubor**. Música: **Dana Kaproff**. Ayudantes de Dirección: **Arne L. Schimdt y Todd Corman**. Casting: **Barbara Miller**. Distribución: **Warner Bros**. Duración: **113 minutos / 158 minutos** (versión reconstruida por Richard Schikel a partir de los esquemas de Fuller en 2004). Año de Producción: **1980**. Nacionalidad: **EEUU**.

FICHA ARTÍSTICA:

Lee Marvin	The Sergeant
Mark Hamill	Griff
Robert Carradine	Zab
Bobby Di Cicco	Vinci
Kelly Ward	Johnson
Siegfried Rauch	Schroeder

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. N° 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



SALVAR AL SOLDADO RYAN

FICHA TÉCNICA:

Título Original: **Saving Private Ryan**. Dirección: **Steven Spielberg**. Productora: **Paramount Pictures y Dreamworks Pictures**. Productor: **Steven Spielberg e Ian Bryce Mark Gordon Gary Levinsohn**. Productor Asociado: **Bonnie Curtis y Allison Lyon Segan**. Guión: **Robert Rodat**. Dirección de Fotografía: **Janusz Kaminski**. Dirección Artística y Diseño de Producción: **Tom Sanders**. Montaje: **Michael Kahn**. Música: **John Williams**. Ayudantes de Dirección: **Sergio Mimica-Gezzan y Adam Goodman**. Vestuario: **Joanna Johnston**. Casting: **Denise Chamian**. Distribución: **Paramount Pictures**. Duración: **163 minutos**. Año de Producción: **1998**. Nacionalidad: **EEUU**.

FICHA ARTÍSTICA:

Tom Hanks	Captain John H. Miller
Tom Sizemore	Sergeant Mike Horvath
Edward Burns	Pvt. Richard Reiben
Jeremy Davies	Cpl. Timothy P. Upham
Giovanni Ribisi	T-4 Medic Irwin Wade
Matt Damon	Private James Francis Ryan
Vin Diesel	Private Adrian Caparzo
Adam Goldberg	Pvt. Stanley Mellish
Barry Pepper Pvt.	Daniel Jackson

REVISTA DE LA SEECI.

Reuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



AMAZING STORIES: NI UN DÍA EN LA PLAYA (CAPÍTULO 14)

FICHA TÉCNICA:

Título Original: **Amazing Stories, season one, chapter 14: No Day at the Beach**. Dirección: **Lesli Linka Glatter**. Productora: **Amblin Entertainment**. Productor: **David E. Vogel**. Productores Ejecutivos: **Kathleen Kennedy y Frank Marshall**. Productores Asociados: **Stephen Semel, Steve Starky y Skip Lusk**. Guión: **Mick Garris e Historia de Steven Spielberg**. Dirección de Fotografía: **John McPherson**. Dirección Artística y Diseño de Producción: **Rick Carter**. Montaje: **Mick Garris**. Música: **Leonard Rosenman**. Casting: **Johanna Ray**. Duración: **23 minutos**. Año de Producción: **1985**. Nacionalidad: **EEUU**.

FICHA ARTÍSTICA:

Luca Bercovici	Granville (as Luca Josef Bercovici)
Keith Joe Dick	Master Sergeant
Leo Geter	Evergreen
Tom Hodges	Tiny
Ray 'Boom Boom' Mancini	Irish
Philip McKeon	Stick
Jed Mills	Sergeant
Ralph Seymour	Ira
Charlie Sheen	Casey
Larry Spinak	Arnold Skamp

REVISTA DE LA SEECI.

Revuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. Nº 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



HERMANOS DE SANGRE: DÍA-D (CAPÍTULO 2)

FICHA TÉCNICA:

Título Original: **Band of Brothers: chapter two: D-Day.** Dirección: **Richard Loncraine.** Productoras: **HBO, Dreamwork, Playtone y Warner Brothers.** Productor: **Mary Richards.** Productor Ejecutivo: **Tom Hanks y Steven Spielberg.** Productor Asociado: **Terri Depaolo.** Guión: **John Orloff.** Dirección de Fotografía: **Remi Adefarasin.** Dirección Artística y Diseño de Producción: **Anthony Pratt.** Montaje: **Frances Parker.** Música: **Michael Kamen.** Ayudantes de Dirección: **Richard Whelan y Sara Desmond.** Vestuario: **Anna Sheppard.** Casting: **Liberman/Patton.** Distribución: **Warner Brothers.** Duración: **48 minutos.** Año de Producción: **2001.** Nacionalidad: **EEUU.**

FICHA ARTÍSTICA:

Damian Lewis	Maj. Richard D. Winters
Donnie Wahlberg	2nd Lt. C. Carwood Lipton
Ron Livingston	Capt. Lewis Nixon
Matthew Settle	Capt. Ronald Speirs
Rick Warden	1st Lt. Harry Welsh
Frank John Hughes	SSgt. William 'Wild Bill' Guarnere
Scott Grimes	TSgt. Donald Malarkey
Neal McDonough	1st Lt. Lynn 'Buck' Compton
Rick Gomez	Sgt. George Luz

REVISTA DE LA SEECI.

Reuelta Rojo, Elisa(2008): Evolución del cine de ficción sobre la II Guerra Mundial: el caso del Desembarco de Normandía. N° 16. Julio. Año XII.

Páginas: 28-73

ISSN: 1576-3420 DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2008.16.28-73>



Eion Bailey

Pvt. David Kenyon Webster

James Madio

Sgt. Frank Perconte

Kirk Acevedo

SSgt. Joseph Toye

Michael Cudlitz

Sgt. Denver 'Bull' Randleman

Richard Speight Jr.

Sgt. Warren 'Skip' Muck

Dexter Fletcher

SSgt. John Martin.