

**LA REPRESENTACIÓN DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN
EN *HERMANOS DE SANGRE* (*BAND OF BROTHERS*. HBO, 2001)**

REPRESENTATION OF CONCENTRATION CAMPS
IN *BAND OF BROTHERS* (HBO, 2001)

Javier SÁNCHEZ ZAPATERO¹

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

María MARCOS RAMOS²

Universidad de Salamanca

mariamarcos@usal.es

Resumen: El artículo analiza la forma a través de la que los campos de concentración son representados en la serie televisiva *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, 2001), ambientada en la II Guerra Mundial y protagonizada por un grupo de soldados estadounidenses. Para ello, estudia las principales características temáticas, formales y pragmáticas de la serie, y compara el modo en que muestra los campos con la representación tradicional de la historiografía, la literatura y el cine.

1. Javier Sánchez Zapatero es uno de los integrantes del Grupo de Estudios de Literatura y Cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca y su contribución en este artículo forma parte de la actividad del proyecto de investigación FFI2014-55958-C2-1-P de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

2. María Marcos Ramos es miembro del Observatorio de Contenidos Audiovisuales (OCA) de la Universidad de Salamanca, en cuya actividad científica se incluye su contribución en este trabajo.

Palabras clave: *Band of Brothers*. Series de televisión. Campos de concentración.

Abstract: In this article we study the representation of the concentration camps in *Band of Brothers* (2001), a war miniseries about World War II that dramatizes the experience of a group of American soldiers. To this end, we analyze the formal, thematic and pragmatic features of the serie, and we compares the way in which the serie shows the camps with the traditional representation of the History, the Literature and the Cinema.

Key Words: *Band of Brothers*.TV Series. Concentration Camps.

1. HERMANOS DE SANGRE (BAND OF BROTHERS)

Estrenada en septiembre de 2001 por el canal HBO, *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*) es una miniserie televisiva que narra, a través de los diez capítulos que conforman su única temporada, la historia de una compañía del ejército estadounidense que combatió en Europa durante la II Guerra Mundial. Basada en el libro del historiador Stephen Ambrose *Band of Brothers. E Company, 506th Regiment, 101st Airborne: From Normandy to Hitler's Eagle's Nest* (1992)³, abarca un arco temporal de tres años, puesto que relata las peripecias de los soldados desde 1942, cuando entrenan y reciben instrucción militar en un campamento del estado de Georgia, hasta mediados de 1945, cuando finaliza su labor y se disponen a reintegrarse en la sociedad como civiles. Durante ese tiempo, la compañía –conocida como “Compañía Easy” e integrada, como se señala en el subtítulo del libro de Ambrose, en el 560º Regimiento de Infantería Paracaidista de la 101ª División Aerotransportada– desarrolló diversas acciones bélicas en el continente europeo desde que fue lanzada en paracaídas durante el desembarco de Normandía. En concreto, participó en la conquista de diversas ciudades francesas, holandesas y belgas que permanecían en poder de los nazis, tuvo que soportar el asedio del fuego enemigo –y las inclemencias del invierno– en los alrededores de Bastoña

3. Junto al propio Ambrose, que se encargó de tareas de revisión y asesoramiento, participaron en los guiones de los diez capítulos Tom Hanks, Erik Jendresen, John Orloff, E. Max Frye, Bruce McKenna, Graham Yost y Erick Bork.

durante la Batalla de Las Ardenas y participó en el avance del ejército aliado por territorio alemán, llegando hasta el Nido de Águila, el enclave de las montañas bávaras en el que Hitler permaneció recluido durante buena parte de la guerra.

La obra de Ambrose consta de dieciocho capítulos, con lo que su adaptación al medio televisivo siguió el procedimiento de reducción, “por el que del texto se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guion, se unifican acciones reiteradas” (Sánchez Noriega, 2000: 69-70). Así, por ejemplo, los cuatro primeros capítulos del libro, en los que se mostraba cómo la compañía se preparó para entrar en combate en diversos campamentos militares de Estados Unidos y el Reino Unido antes del Desembarco de Normandía, son resumidos en “Currahee”, el capítulo inicial de la miniserie, concebido con una finalidad introductoria y de presentación de los personajes. Más allá de estos ajustes, y de la lógica adecuación de los contenidos del libro al medio televisivo, la adaptación se caracterizó por su fidelidad, manteniendo la estructura y el orden de la narración e incluso haciendo coincidir en algunos casos los títulos de los capítulos con los del libro. De hecho, tal y como ha señalado Carlos Gómez Gurpegui, “cada uno de los diez episodios [...] funciona de forma similar a los capítulos del propio libro de Ambrose y cuenta una situación y momento determinados vivido por la Compañía Easy durante la campaña en el Norte de Europa” (2014: 117). La continuidad, en consecuencia, está marcada por la aparición de los mismos personajes, el tratamiento del tema bélico y el desarrollo de las operaciones de los soldados –que, salvo algún puntual salto temporal analéptico, avanza de forma lineal–, pero no por el hecho de que los capítulos remitan a algo ya sucedido, anticipen lo que va a ocurrir o finalicen sin que alguna trama haya sido cerrada para estimular la curiosidad del espectador. Cada capítulo tiene una estructura clausurada que se ajusta al modelo clásico tripartito de introducción, nudo y desenlace que provoca que no sea necesario –aunque sí aconsejable, por el conocimiento de los hechos y la evolución de los personajes– verlos de forma ordenada o haber visto toda la serie para poder entender uno de ellos.

Como ejemplo de narrativa audiovisual bélica, *Hermanos de sangre* se caracteriza por “reflejar la ideología dominante” –identificada en este caso con la visión de los vencedores, y en concreto, de Estados Unidos

sobre el conflicto⁴, “denunciar la violencia inherente a toda guerra mediante la rigurosa reconstrucción [...], recrear experiencias radicales de personas y pueblos”, y “ofrecer espectaculares secuencias de acción” (Sánchez Noriega, 2002: 173). Asimismo, según Muruzábal y Grandío, entre sus principales rasgos distintivos hay que señalar la utilización de un personaje colectivo, la “épica eminentemente masculina” y la “mezcla de elementos negativos –guerra– con positivos –la amistad especial, *philia*, nacida de los hombres en combate–” (2009: 73). La camaradería existente entre los miembros de la compañía se manifiesta en el título de la serie, y del libro del que procede, tomado a su vez de un pasaje de *Enrique V* (*Henry V*, 1599) de Shakespeare⁵. Asimismo, está presente a lo largo de todos los capítulos y se explicita en las escenas que muestran cómo los soldados arriesgan su vida por salvar a sus compañeros, se derrumban cuando algún miembro de la compañía muere en combate, confiesan sus inquietudes, miedos y proyectos en conversaciones personales, disfrutan juntos de las escasas jornadas de asueto de que disponen durante la campaña bélica, etc. El aparato paratextual de *Hermanos de sangre* incidió en esta buena relación, tal y como se puede observar en la nota informativa con la que la cadena HBO anunció su emisión, en la que se señalaba que la Compañía Easy “era una de las muchas unidades de elite durante la guerra, pero lo que le hizo convertirse en algo especial fue la calidad humana de sus mandos y la estrecha unión que había entre ellos” (HBO, 2001). La serie tomó esa singular y fraternal amistad del libro de Ambrose, que describe a los miembros de la compañía subrayando tanto su elevada cualificación militar como el sentimiento de camaradería y hermandad que entre ellos reinaba, incidiendo en cómo, además de ser “disciplinados”, haber “sido entrenados en estrategia militar”, estar “preparados para obedecer órdenes al instante y sin cuestionamiento alguno” y conocer “a la perfección sus deberes y responsabilidades”, “estaban preparados para morir el uno por el otro y, lo que es más importante, estaban preparados para matar el uno

4. En ese sentido, conviene recordar que, tal y como ha señalado Jorge Carrión, “las series son el penúltimo intento de Estados Unidos por seguir siendo el centro de la geopolítica mundial. Como económicamente ya no es posible, los esfuerzos se canalizan hacia la dimensión militar y hasta la dimensión simbólica del imperio en decadencia. La teleficción documenta, autocrítica, esa deriva doble: geopolítica y representacional” (2011: 13).

5. “From this day to the ending of the world, / But we in it shall be remembered- / We few, we happy few, we band of brothers; / For he to-day that sheds his blood with me / Shall be my brother” [“Desde este día hasta el fin del mundo seremos recordados. Nosotros, nosotros los afortunados, nosotros que somos un grupo de hermanos, porque aquel que derrame su sangre conmigo será mi hermano”] (Shakespeare, 2000: 123).

por el otro” (1992: 62).

Para Thomas Schatz, la singularidad de los soldados que integraron la Compañía Easy se debió a su condición de voluntarios alistados por el ideal patriótico y el sentido del deber y al hecho de haber crecido en algunos de los rincones más remotos y pobres de la “América profunda” durante los años de la Gran Depresión (2002: 75), lo que los llevó a convertirse en “una generación templada en la adversidad [...], [con un] arraigado instinto de supervivencia, un extraordinario espíritu de sacrificio y un envidiable carácter combativo” (Pardo, 2007: 52). Más allá del deseo de rendir homenaje a este grupo de soldados –y, por extensión, a todos los estadounidenses que combatieron en la II Guerra Mundial– a través del relato de sus aventuras en el frente, el hecho de dotar a la serie de un protagonismo colectivo permita imbricarla en la tendencia contemporánea de la narrativa bélica, acostumbrada a potenciar la dimensión intrahistórica al centrarse en las peripecias de combatientes anónimos y obviar a los héroes militares que habitualmente aparecen en el relato historiográfico.

El carácter coral de la serie, lógico si se tiene en cuenta que su objetivo es relatar sucesos protagonizados por los integrantes de una compañía militar, se manifiesta en la forma de narrar los acontecimientos, puesto que cada capítulo se centra en uno de los personajes. A pesar de que los miembros de la “Compañía Easy” intervienen en todos los capítulos, la serie lleva a cabo el “relato personalizado de los acontecimientos, es decir, la narración de los distintos episodios a través de los ojos de algunos de sus protagonistas (en algunos casos con inclusión de voz en off)” (Pardo, 2007: 57), tratando con ello de mostrar al espectador las distintas formas de afrontar un fenómeno tan complejo y traumático como el bélico. De ese modo, la serie se emparenta con la tradición de relatos de iniciación, mostrada en la serie a través de la transformación de los miembros de la compañía, que pasan del idealismo utópico que les lleva a unirse al ejército para luchar por su país al desencanto que supone haber estado en contacto con la muerte, la destrucción y el horror que supone la guerra. Para Thomas Schatz, *Hermanos de sangre* “logra personalizar la narración e inyectar un sentido de realismo documental, a la vez que va señalando eficazmente los hitos dramáticos y el subtexto temático del episodio en cuestión” (2002: 75).

La intención de recrear con fidelidad lo acontecido en el noroeste de Europa después del desembarco de Normandía es una de las características

distintivas de la serie, que necesitó para su realización de un ingente trabajo de documentación y reconstrucción. Así, se prestó especial atención a todos los elementos que componen la puesta escena, desde los escenarios –se llegó a construir un bosque artificial de más de 400 metros cuadrados para recrear el escenario en el que tuvieron lugar algunos de los combates más cruentos de la Batalla de Las Ardenas– y el vestuario –la dirección artística hubo de “encontrar el máximo número de uniformes originales de tres ejércitos diferentes: norteamericano, alemán y británico” (Pardo, 2007: 59)– hasta los más nimios elementos escenográficos. Semejante proceso recreador, que incluyó la creación de escenarios exteriores e interiores –que en ocasiones tenían que ser reconstruidos después de la grabación de escenas de bombardeos o explosiones– y la obtención de automóviles, vehículos de combate y armamento de la época, fue posible gracias al elevado presupuesto con el que se contó –de alrededor de 120 millones de dólares, el mayor para una serie televisiva en aquel momento– y al nuevo modelo de producción que impulsó el canal HBO, basado, entre otras cosas, en intentar proporcionar a los autores los medios suficientes para poder llevar a cabo sus proyectos con total libertad y en buscar que su factura formal fuera, además de poco convencional, de la mayor calidad posible (Cascajosa Virino, 2006). En ese sentido, conviene recordar que gran parte de los acercamientos críticos a la serie han insistido en su carácter de “híbrido entre la televisión y el cine” (Schatz, 2002; Pardo, 2007; Gómez de Gurpegui, 2014), destacando, además, cómo “desde un punto de vista formal, *Hermanos de sangre* sigue fielmente los cánones estéticos de *Salvar al soldado Ryan*: un retrato crudamente realista de la guerra a través de los ojos de un pelotón de soldados y con un cuidado estilo documental” (Pardo, 2007: 59). La vinculación con la película de Steven Spielberg –productor de la serie junto a su protagonista, Tom Hanks⁶, quien también colaboró en la escritura de guiones y dirigió un episodio⁷– no solo se manifiesta en la temática bélica o en la coincidente ambientación espacio-temporal, sino también en el hiperrealismo con el que se refleja la vida militar, y de

6. Ambos volvieron a colaborar en *The Pacific* (2010), una miniserie también producida por HBO, ambientada en la lucha entre el ejército estadounidense y el japonés en el frente del Pacífico de la II Guerra Mundial. Al igual que *Hermanos de sangre*, se caracteriza por la estética hiperrealista, el realismo crudo, la concepción coral del relato y la dimensión intrahistórica. Para profundizar en las relaciones, semejanzas y divergencias entre ellas, puede consultarse el estudio de Pardo (2011).

7. El resto de directores fueron Phil Alden Robinson, Richard Loncraine, Mikael Salomon, David Nutter, David Leland, David Frankel y Tony To.

forma especial, las escenas de combates y bombardeos⁸. La estética de la serie fue conseguida gracias a una fotografía que intentó recrear la factura formal de los documentales envejecidos, a un sonido capaz de crear una atmósfera envolvente y atronadora y a un estilo visual “creado gracias a la cámara en hombro, las tomas subjetivas, el montaje fraccionado” (2007: 60). La representación veraz de lo material que caracteriza a los productos audiovisuales hiperrealistas, en las que se pretende generar la sensación en el espectador de estar ante la propia realidad, vívida y compleja, y no ante su mera representación, convenientemente tratada para su filmación, fue conseguida también gracias a la recurrencia de los primeros planos para expresar las reacciones y emociones de los personajes, así como de los planos detalles para mostrar el afán del *atrezzo* por aproximarse a su referente histórico.

Además del realismo crudo y descarnado, y de tener como base un libro basado en una rigurosa investigación que partió de la recogida de datos y de las entrevistas con quienes formaron la compañía, la serie incluye diversos elementos destinados a reforzar su condición referencial. Tal y como ha señalado Javier Moral al referirse a cómo el cine histórico –y, de forma concreta, el biográfico– subraya la correspondencia de lo narrado con lo que realmente ocurrió, en *Hermanos de sangre* “la veredicción [...] no depende, como sucede en el documental, de la imposición de la instancia enunciativa que rompe la ilusión del relato convocando el ‘yo’, ‘aquí’, ‘ahora’ de la cámara-espectador, sino que todo el peso de lo dicho recae en la aparente verdad de lo narrado que el espectador conoce previamente a través de otros textos” (2006: 127). Junto al ya mencionado desembarco de Normandía, en la reconstrucción de lo que sucedió en el frente europeo la serie aborda sucesos de la II Guerra Mundial que han sido profusamente divulgados por la historiografía, los medios de comunicación, la literatura o el cine: el descubrimiento de los campos de concentración, la encarnizada violencia con la que se combatió en el frente, la destrucción de infraestructuras y ciudades en el noroeste de Europa, la ambigua actitud que en algunos casos mantuvo la población alemana frente a los nazis, etc. El reflejo de estos elementos en la serie, unido a la identidad nominal entre

8. Además, la anécdota que supone el punto de partida argumental del filme –la búsqueda de un soldado que permanece en paradero desconocido después del desembarco de Normandía para que pueda regresar a su casa ante la muerte de sus otros tres hermanos en combate– fue recogida precisamente en el libro de Stephen Ambrose.

los personajes y sus referentes reales y a la aparición de algunos de los más difundidos tópicos sobre la vida castrense y la actitud en la batalla, orienta la recepción de la serie, situándola como un híbrido entre la realidad y la ficción equiparable a otras narraciones audiovisuales que, desde una aparente ficcionalidad, “intentan la reconstrucción minuciosa y fidedigna de un determinado acontecimiento histórico” (Pérez Bowie, 2008: 140). Para remarcar esta situación fronteriza, que combina la adecuación del relato a la estructura clásica con la deuda con la realidad histórica, también se emplean diversos procedimientos paratextuales. Así, por ejemplo, cada uno de los capítulos comienza con testimonios de antiguos combatientes en la II Guerra Mundial que, a modo de presentación, recuerdan y relatan con sus propias palabras los acontecimientos que después aparecerán en la serie. En el último episodio, el espectador descubre que esos veteranos de guerra fueron los integrantes de la Compañía Easy y, por tanto, los auténticos protagonistas de la historia, a los que incluso se dedica un episodio documental que complementa la serie formado por entrevistas personales. Además, al final de cada capítulo aparecen sobrepuestos unos rótulos que contextualizan y sitúan en el desarrollo general de la guerra lo que previamente se ha narrado. De este modo, la serie expone de manera paradigmática la “esencial dualidad” del realismo cinematográfico –y televisivo, por extensión–, generada, según Pérez Bowie, por su “condición híbrida, que le hace oscilar entre la impresión de cercanía y de fidelidad al mundo, debido a la perfección de su mimesis, y la lejanía e intangibilidad consecuencia [...] de la evanescencia de su soporte” (2008: 110).

2. LA REPRESENTACIÓN DEL CAMPO DE CONCENTRACIÓN

El noveno capítulo de la serie, titulado “Por qué combatimos” (“Why we fight?”), presenta a los soldados en el sur de Alemania, en los alrededores de la ciudad bávara de Talham, a la que han llegado tras avanzar y participar en diversas acciones bélicas desde el desembarco. La acción se sitúa en la primavera de 1945, cuando el frente occidental en el que combatió la Compañía Easy comenzaba a resquebrajarse debido al avance y las sucesivas victorias de los aliados y a la progresiva retirada del ejército nazi. La cercanía del desenlace de la contienda se observa en

el capítulo, que no incluye escenas de combate y muestra a los miembros de la compañía disfrutando de algunas jornadas de asueto y recibiendo noticias sobre el desarrollo de los acontecimientos en otras zonas bélicas, como la del suicidio de Adolf Hitler. Al estar ambientado en Alemania, “Por qué combatimos” expone tanto los efectos de la guerra en ciudades como Talham, destrozada y repleta de cascotes y edificios derruidos, como las reacciones de los habitantes ante la llegada del ejército estadounidense, oscilantes entre el entusiasmo de quienes se sintieron aliviados ante el inminente fin de la violencia, el desprecio de quienes vivieron su llegada como una invasión y la inquietud de quienes temían represalias por vinculación con los nazis.

A pesar del ambiente de tranquilidad, los miembros de la compañía han de continuar con sus rutinas castrenses, con lo que tienen que patrullar por las calles y alrededores de la ciudad para detectar posibles conatos de resistencia o localizar a miembros del ejército alemán escondidos. En una de esas misiones de reconocimiento, un grupo de seis soldados recorre un bosque aledaño a Talham cuando encuentran un campo de concentración que acaba de ser abandonado por los nazis, dejando encerrados tras las alambradas a centenares de presos en pésimas condiciones. El episodio es relatado por Ambrose en su libro de manera muy sucinta, en los cuatro breves párrafos que cierran el capítulo decimosexto: “Getting to Know the Enemy; Germany, April 2-30, 1945”. Pese a su escasa relevancia en el conjunto de la obra y a que, como ya ha sido mencionado, la adaptación televisiva de la obra implicó un proceso de selección, el encuentro con la compañía en el campo se muestra en la serie. No en vano, aunque solo aparecen en la segunda parte del noveno capítulo –alrededor de unos veinte minutos de un total de diez horas de metraje–, las escenas del campo se incluyeron en el tráiler oficial con el que se publicitó. El simbolismo de la experiencia concentracionaria⁹, convertida en uno de los más reconocibles iconos de la II Guerra Mundial, así como el interés que alguno de los creadores de la serie han mostrado siempre por el Holocausto –caso de Steven Spielberg, que abordó el tema como director en *La lista de Schindler (Schindler’s List, 1993)* y como productor en el documental *Auschwitz (2015)*–, parecen explicar la decisión de incorporar a la historia

9. El término “concentracionario” es un galicismo, popularizado por el superviviente de los campos nazis David Rousset en su obra *El universo concentracionario (L’univers concentrationnaire, 1946)*, habitualmente utilizado en el discurso científico sobre los campos de concentración.

un acontecimiento que, a pesar de su importancia histórica y del indudable impacto que causó en los soldados, no deja ser tangencial en el libro de Ambrose.

En *Band of Brothers. E Company, 506th Regiment, 101st Airborne: From Normandy to Hitler's Eagle's Nest*, el autor se limita a informar de la fecha y el lugar del descubrimiento –el 29 de abril de 1945 en Bachloe, una localidad situada en las faldas alpinas de Baviera, cerca de Landsberg, donde según Ambrose, que no menciona Talham, estaba instalada la compañía–, a dar un par de pinceladas descriptivas del campo –que identifica con uno de los campos de trabajo dependientes del complejo de Dachau¹⁰– y, sobre todo, a mostrar las reacciones de incredulidad y espanto de los combatientes americanos. Para ello, se apoya en declaraciones de Richard Winters, oficial al mando de la compañía, quien se confesó incapaz de expresar los sentimientos que le generó conocer el campo de concentración y, al mismo tiempo, de olvidar el inusitado nivel de horror con el que hubo de entrar en contacto, manifestado en los miles de hombres famélicos que pululaban vestidos con uniformes rayados y en los cientos de cadáveres que se amontonaban por los rincones (Ambrose, 1992: 262). Análogas palabras vertió otro de los primeros testigos estadounidenses de Dachau: la periodista Martha Gellhorn, que expresó las sensaciones de desconcierto que le provocó del campo al definirlo como “un círculo infernal con esqueletos al sol hurgándose los piojos” (1945: 19). En un reportaje publicado en junio de 1945, la corresponsal de guerra incidió también en la incredulidad que tanto ella como los combatientes americanos que participaron en la liberación sentían, gráficamente manifestada en las declaraciones de uno soldados: “Nadie nos creará” (1945: 19)¹¹.

10. Dachau fue el primer campo de concentración construido por el gobierno de Hitler, llegándose a convertir en el modelo de referencia para la construcción del resto de centros que fueron instalándose por Alemania y el resto de zonas de Europa controladas por los nazis. Inaugurado en marzo de 1933 en las instalaciones de una antigua fábrica de munición en el sur de Alemania, cerca de Munich, acogió a más de 200.000 prisioneros –150.000 en el campo principal y alrededor de 90.000 en los campos anexos–, sometidos a crueles castigos, infrahumanas condiciones de vida e incluso perversos experimentos médicos. Desde 1941 fue utilizado con propósitos exterminadores. Para más información sobre el campo, consúltese la página <https://www.scrapbookpages.com/DachauScrapbook/KZDachau/index.html>.

11. La frase recuerda a lo que años después escribió Primo Levi en su testimonio sobre su paso por Auschwitz al recordar cómo los miembros de las S.S. que custodiaban el campo advertían a los internos de los problemas que tendrían para relatar su experiencia en el caso de que fueran capaces de sobrevivir: “De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no le creería. Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros

El impacto que le produjo el campo provocó que Winters llegara a afirmar que verlo le había servido para tomar conciencia de por qué estaba combatiendo en Europa, así como de la superioridad moral de los aliados sobre los nazis. Hasta entonces, la mayoría de soldados estadounidenses veían a los alemanes como meros representantes de un ejército diferente contra el que habían que combatir. Sin embargo, el descubrimiento de los campos –y de la barbarie premeditada y sistemática que implicaban– modificó la concepción que de la guerra tenían muchos americanos, que dejó de ser vista como una simple confrontación entre países para pasar a considerarse una cuestión ética, tal y como muestran gráficamente las palabras de Winters: “¡Ahora sé por qué estoy aquí!” (Ambrose, 1992: 263). Esa frase, de la que el título del capítulo de la serie es deudor, recuerda a la que, según los historiadores, pronunció el presidente Eisenhower cuando se enteró de la existencia de los campos y ordenó a las unidades militares cuya presencia no era indispensable en el frente que fueran a visitarlos: “Nos dicen que el soldado estadounidense no sabe por qué lucha. Ahora, al menos sabrá contra qué lucha” (Wieviorka, 2017: 66).

Del texto de Ambrose no se puede deducir que la Compañía Easy fuese la liberadora del campo, ni la primera en encontrarlo, sino simplemente que, en su pulular por Baviera, supieron de su existencia y pudieron conocerlo. De hecho, las investigaciones historiográficas han concluido que las primeras divisiones del ejército americanos en entrar en Dachau fueron la 42^a Rainbow Division y la 45^a Thunderbird Division, pertenecientes ambas al 7^o Ejército, quienes se toparon con el campo en su avance hacia Munich. Poniendo de manifiesto tanto la improvisación con la que se llevó a cabo la liberación como el desconocimiento que sobre los campos existía debido a la intención de los nazis de ocultarlos, Wieviorka ha manifestado que “los estadounidenses fueron informados de la existencia de un campo del que muchos jamás habían oído hablar y cuya liberación no formaba parte de los objetivos de la guerra” (2016: 145). Aunque la entrada de esas dos divisiones en Dachau ha sido fechada también del 29 de abril, parece que la llegada de los miembros de la Compañía Easy se produjo unas horas más tarde y, aunque no hay datos claros al respecto, de

serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos creará a nosotros, que lo negaremos todo, no a vosotros. La historia del campo seremos nosotros quien la escriba” (2005: 475).

la lectura del libro de Ambrose y los testimonios de oficiales como Winters se deduce que fueron llamados, bien para ayudar en las tareas de auxilio de los internos después del descubrimiento del campo, bien siguiendo la consigna del presidente Eisenhower.

En la serie, sin embargo, son los miembros de la compañía quienes descubren el campo, incumpliendo así el rigor histórico que caracteriza a la producción en aras de un mayor dramatismo y de la siempre presente intención de reforzar su protagonismo. Seis soldados patrullan por un bosque, caminando entre bromas, cuando parecen sentir la presencia de algo extraño cerca de ellos. A través de primeros planos se va mostrando la preocupación de sus rostros, que pasan de la tranquilidad al miedo, no solo por la posibilidad de ser sorprendidos en una emboscada por los nazis, sino también por el hecho de sentirse empequeñecidos en medio del bosque, presentado a través de planos generales y angulaciones contrapicadas como un lugar misterioso, solitario y dominado por un tenso silencio en el que hasta el chasquido de una rama al romperse puede generar inquietud. Cuando se encuentran con las armas ya cargadas y preparados para el combate, un plano frontal los muestra delante de algo que permanece fuera del encuadre. En el siguiente plano, en el que espectador espera un contraplano que se muestre aquello que están observando, se ve a uno de los soldados corriendo de vuelta al campamento que el ejército ha instalado en la ciudad en busca de uno de sus superiores. Visiblemente nervioso, al localizarlo le dice que han encontrado “algo”, pero, al ser preguntado, es incapaz de responder qué es aquello con lo que se han topado.

A través de este diálogo se pone de manifiesto el carácter único e inefable de los campos de concentración. Por un lado, la incapacidad del soldado tanto para nombrar lo que han encontrado, refiriéndose a ello con un pronombre indefinido, como para explicar lo que es a su superior, evidencia la singularidad y la excepcionalidad, sin precedentes comparables, del fenómeno concentracionario –y de forma particular, del nazi–, hito histórico caracterizado, además de por su bárbara crueldad, por su carácter inédito y novedoso. No en vano, según Wieworka, “todos los que han entrado en un campo de concentración, en fechas diferentes y en circunstancias distintas, han tenido la sensación inmediata de penetrar en un universo ajeno a todo lo que habían conocido” (2017: 76). En parecidos términos se ha expresado Mantegazza, para quien se trata “de un punto crucial en la historia, un acontecimiento completamente distinto de cualquier otro” (2006: 23).

Por otro, la conversación demuestra los problemas de representación que lo rodean: por sus excepcionales características, la de los campos es una realidad “de tal naturaleza que escapa a la sujeción del lenguaje para describirla o [...] representarla” (Baer, 2006: 92) y que “está en ruptura con las imágenes clásicas de los desastres de la guerra” (Bensoussan, 2005: 119). Los testimonios de los propios supervivientes han ahondado en esta idea de inefabilidad, expresando las dificultades con las que se hallaron a la hora de transmitir lo que vivieron, tal y como evidenció, por ejemplo, Jorge Semprún al manifestar que “incluso si se hubiera testimoniado con una precisión absoluta, con una objetividad omnipresente [...], incluso en ese caso podría no acertar en lo esencial” (2002: 103). Se demuestra así la inefabilidad de la experiencia concentracionaria, intensificada por el hecho de que se carecía de modelos o referentes históricos anteriores a los que aferrarse para efectuar analogías o comparaciones. De ahí que la primera reacción de los personajes de la serie al observar el campo oscile entre la sorpresa de ver algo absolutamente novedoso e imprevisto y la constatación de que carecen de los recursos expresivos necesarios para representarlo. Así se observa en el diálogo entre dos soldados: uno pregunta si puede creer lo que está viendo y otro responde que no, confirmando con ello que, tal y como señaló Giorgio Agamben, “lo que tuvo lugar en los campos [...] es, en la medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen, unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales” (2000: 137).

La incredulidad que genera la visión de los campos de concentración no solo procede de sus excepcionales características, jamás conocidas y ni siquiera intuitas por el hombre, sino también de la ignorancia que había sobre ellos. Junto a la sistemática negación de su existencia por parte de los nazis, los procedimientos para el ocultamiento oscilaron entre la desaparición de todas las huellas e indicios que pudieran revelar su condición de fenómeno real –incluyendo, claro está, la de los millones de personas que en ellos perecieron, como pone de manifiesto la quema de cuerpos en los campos de exterminio– y la prohibición de divulgar cualquier información que incluyese alguna referencia a los campos de concentración. No solo se censuraban sistemáticamente todos los medios de comunicación para evitar alusiones al tema, sino que los propios verdugos tenían la obligación de guardar silencio si no querían verse sometidos a

durísimas penas, incluida la de muerte. Como manifestó el ministro nazi Rudolf Höss, “todos los S.S. que participaban en la acción de exterminio habían recibido las más severas órdenes de callar” (1979: 272). Además, la vaguedad y la brutalidad de las informaciones sobre el fenómeno concentracionario impedían la aceptación de su existencia. La sociedad conocía los campos de trabajo y represión que el gobierno hitleriano había puesto en funcionamiento en los años previos a la guerra gracias a testimonios de presos como *Oranienburg* (1934), de Gerhart Seger, o novelas como *La séptima cruz* (*Das siebte Kreuz*, 1937), escrita por Anna Seghers desde el exilio, pero era incapaz de asimilar que en suelo alemán se hubieran construido lugares destinados a la deshumanización e incluso al exterminio sistemático, tal y como confesó Primo Levi: “Las primeras noticias sobre los campos de exterminio nazis empezaron a difundirse en el año crucial de 1942. Eran noticias vagas, pero acordes entre sí: perfilaban una matanza de proporciones tan vastas, de una crueldad tan exagerada, de motivos tan intrincados, que la gente tendía a rechazarla por su propia enormidad (2005: 475). De hecho, en la serie, algunos miembros de la Compañía Easy creen estar ante un campo de trabajos forzados o un penal, y muestran su sorpresa cuando, tras charlar con los prisioneros, se dan cuenta de que no están confinados por haber cometido delitos o ser presos políticos, sino simplemente por el hecho de ser judíos o gitanos, como si, como manifestó el propio Levi, tuvieran que estar “pagando la culpa de haber nacido” (*apud* Camon, 1996: 50).

El impacto generado por el descubrimiento del campo se intensifica a medida que la serie relata cómo los soldados acceden a su interior y descubren las condiciones en las que hubieron de sobrevivir los presos, mostrando sus reacciones a través del uso continuo de primeros planos y planos medios en los que se les observa desconcertados, cubriendo sus rostros con pañuelos para protegerse del hedor en algunos casos y bajando la mirada ante lo que están viendo en otros. Frente a la calma e incluso buen humor que los personajes transmiten durante todo el capítulo, alejados del frente e instalados en una zona en la que ya no hay combates ni aparentes peligros, sus rostros al penetrar en el campo transmiten desorientación y perplejidad. El hecho de que el descubrimiento se produzca en uno de los capítulos finales, cuando la aventura bélica de los miembros de la compañía está a punto de concluir, demuestra la condición única del fenómeno de los campos, capaz de impactar incluso a aquellos que ya han sido testigos

de todo tipo de horrores en combate y se han acostumbrado a convivir con la muerte, así como la condición de relato iniciático que subyace a la peripecia de los personajes de la serie.

Las primeras imágenes en las que aparece el campo corresponden a un plano subjetivo que reproduce la visión de los refuerzos que han llegado para contemplar el descubrimiento. Con el detallismo hiperrealista y la generosidad de medios habituales de toda la producción, lo primero que se observa en la pantalla son las alambradas, tras las que se agolpan hombres famélicos, y las torres de control, hacia donde se va acercando el plano gracias al *travelling* que reproduce el movimiento del coche en el que van los soldados. Lejos de ser baladí, el hecho de que estos elementos, significativos iconos de los campos, marquen el inicio de la representación subraya el ya mencionado efecto de realidad que pretende la serie, también provocado por una factura visual que reproduce el efecto envejecido de algunos documentales antiguos gracias a una fotografía marcada por una gama cromática en la que predominan los tonos sepias y todo parece dominado por el humo y el polvo. No en vano, como ha señalado Alejandro Baer, “un film [o una serie, en este caso] solamente puede optar a ser un film histórico cuando el espectador ve las imágenes del mismo como ‘históricas’, como imágenes que ha visto previamente y reconoce” (2006: 132), con lo que, siguiendo lo expuesto por Baudrillard en *Cultura y simulacro*, el referente a partir del que se juzga la representación ya no es el acontecimiento, sino el modo a través del que ha sido transmitido en fotografías, documentales, películas, etc. Del mismo modo que hizo Steven Spielberg en *La lista de Schindler*, el campo de concentración aparece en *Hermanos de sangre* a través de la “recreación dramatizada de conocidas escenas [...] que pertenecen ya a la iconografía del Holocausto” (Baer, 2006: 131): imágenes de cadáveres amontonados, presos hacinados, supervivientes deambulando con los brazos abiertos y con cara de desorientación... Incluso una de las más conocidas fotografías de Auschwitz, en la que un grupo de desnutridos internos –entre los que se encuentra el escritor Elie Wiesel– se amontonan tumbados en los camastros que, apilados en literas, había en el interior de los barracones, es reproducida de forma mimética en uno de los planos de la serie en los que se muestra cómo los soldados americanos inspeccionan el interior del campo. De ese modo, el capítulo potencia, como toda la serie, la ya señalada ambigüedad de la recepción, a medio camino entre lo factual y

lo ficcional, y se sitúa dentro del grupo de producciones audiovisuales que, dada la singularidad del fenómeno concentracionario, abogan por “la elección de los llamados géneros y discursos de la sobriedad, aquellos que presuponen una relación con lo real directa inmediata –no mediada– y transparente” (Baer, 2006: 107). Sin embargo, a pesar del mimetismo, del realismo extremo y detallista que caracteriza a la serie y de la ilusión de que la imagen representa con mayor grado de exactitud que cualquier otro medio de expresión la realidad –ilusión basada en que el lenguaje visual es analógico y, por tanto, utiliza signos que se parecen a aquello que representan, a diferencia de lo ocurrido con los significantes lingüísticos, vinculados aleatoriamente con su contexto de referencialidad–, *Hermanos de sangre*, como cualquier tentativa audiovisual de mostrar de los campos de concentración, termina por destilar la impotencia propia del relato que sabe que, a pesar de su exactitud y su correspondencia referencial con la realidad, ha de expresar una realidad inefable, excepcional e incapaz de someterse a las dinámicas propias del arte convencional¹².

Otro de los aspectos en los que incide la representación de los campos que lleva a cabo el capítulo es el proceso deshumanizador que sufrían quienes eran internados en ellos, víctimas de una continua y progresiva “aniquilación de la esencia humana” (Sánchez Zapatero, 2010: 146). El superviviente Jean Améry expuso gráficamente esta pérdida, al señalar que en los campos “se estaba hambriento o cansado... pero no se era” (2001: 77), mientras que el historiador Wolfgang Sofsky manifestó que el espacio concentracionario reducía al hombre a la condición de “objeto situado en el espacio” (1993: 70). A los internados no solo se les despojaba del contexto civilizador en que hasta entonces vivían, sino que su propia constitución se veía afectada hasta hacer de ellos un nuevo ente. Semejante transformación se manifestaba en el cuerpo, brutalmente modificado por el efecto de la violencia y las paupérrimas condiciones de vida en las que se había de sobrevivir, y sometido a un proceso de homogeneización que conllevó la desaparición de cualquier rasgo externo singular, hasta hacer de él un mero objeto carente de cualquier otra dimensión que no fuera

12. Así le sucede también al documental de Claude Lanzmann *Shoah* (1985), que asumía la imposibilidad de representación de lo acontecido al limitarse a mostrar una historia oral del Holocausto relatada por sus propios protagonistas, contextualizada espacialmente en la apariencia presente de los escenarios en los que estuvieron ubicados los campos y carente de cualquier imagen de archivo o subrayado musical. Para profundizar en el estudio de la representación visual del fenómeno de los campos de concentración, véanse trabajos como los de Avisar (1988), Baer (1996), Schandler (1999) y Lozano (1999).

la física, puesto que, como manifestó Hannad Arendt, los presos “fueron reducidos al más pequeño denominador común de la vida orgánica” (2006: 139). Tal y como ha indicado José A. Zamora, “los prisioneros eran sometidos a un proceso de destrucción de su subjetividad para reducirlos a pura experiencia somática [y] de esta manera se consumaba una lógica de zooloquización y cosificación” (2001: 187). Recuérdense, en ese sentido, las palabras de supervivientes como Primo Levi, quien manifestó que los presos eran “hombres y mujeres de aire, [situados] fuera del mundo” (2005: 605), o Viktor Frankl: “Cuando, en el curso de nuestra diaria búsqueda de piojos, veíamos nuestros propios cuerpos desnudos, llegada la noche, pensábamos algo así: este cuerpo, mi cuerpo, es ya un cadáver, ¿qué ha sido de mí?” (1982: 40).

En *Hermanos de sangre* aparece este proceso deshumanizador a través de dos procedimientos. Por un lado, en las imágenes los prisioneros se presentan como seres uniformados desde el punto de vista físico, rapados y reducidos en todos los casos a piel y huesos, sin que parezca quedar en su apariencia nada que los distinga, ni siquiera el vestuario, puesto que todos llevan el mismo uniforme de rayas. Asimismo, en la descripción del campo, en la que se rompe el aséptico realismo habitual de la serie al buscar un efecto dramático utilizando una música heterodiegética y un lento movimiento de cámara que se va fijando en los detalles más escabrosos del dantesco escenario, se expone la inhumanidad con la que los nazis trataron a los internos mostrando el modo en el que se amontonaban los cadáveres o las miserables condiciones en las que vivían hacinados en los barracones. Lo primero que demandan los prisioneros al dirigirse a los soldados estadounidenses es agua y comida, evidenciando con ello su reducción a entidades casi animales, preocupados exclusivamente por satisfacer sus más básicas necesidades biológicas para sobrevivir. El retrato que hizo Martha Gellhorn de los presos que encontró en Dachau hizo hincapié en este aspecto, al señalar que “no había expresiones en sus caras, que era únicamente un rastrojo de piel amarillenta cruzada por huesos” y que en el campo no se oían gritos ni llantos, porque no “había costumbres propias de los humanos” (1945: 16 y 20). Por otro lado, las reacciones de los miembros de la compañía muestran su sorpresa y su impacto ante encontrarse ante un tipo de ser humano diferente al que hasta entonces habían conocido. No resulta extraño, en consecuencia, que uno de ellos describa a los supervivientes como “zombis” –poniendo con ello de manifiesto no solo

su condición de víctimas de la violencia deshumanizadora, sino también su íntima convivencia con la muerte—, o que otro, tras ver cómo los presos llevaban tatuado un número en su brazo, señale que los han tratado “como a reses”.

Frente a otras producciones audiovisuales que han tendido a “reducir el nazismo a un grupo reducido de mentes criminales, excluyendo a la población en general y eludiendo el carácter popular de la dictadura de Hitler” (Baer, 2006: 124), *Hermanos de sangre* no refleja el fenómeno de los campos de concentración como ajeno a la sociedad, sino que intenta imbricarlo en el contexto en el que se produjeron. De ahí que en la serie también se muestre el cambio de actitud que, en general, tuvieron los soldados respecto a los habitantes de Talham, a quienes en cierto modo hacen responsables de lo sucedido. La parte final del capítulo muestra su enfado con diversos personajes alemanes, a los que obligan a acudir al campo para ayudar a enterrar a los cadáveres y a cuidar a los presos. Asimismo, les acusan de complicidad al haber callado lo que conocían sobre el campo o al no haber querido saber lo que ocurría en las afueras de su ciudad, mostrando así una postura muy parecida a la de supervivientes como Jorge Semprún (2000: 190) o Primo Levi (2005: 630), quienes se mostraron muy críticos con la actitud de quienes, por miedo o complicidad, ignoraron voluntariamente todas las acciones de los nazis. No es baladí, en ese sentido, que, siguiendo la tendencia habitual de la serie de personalizar el relato a través de un personaje, la narración del capítulo se centre en el oficial Lewis Nixon. Más allá de filtrar a través de su mirada buena parte de los planos subjetivos del campo y del modo a través del que se explicita cómo hubo de recurrir al alcohol para soportar la contemplación del campo, la importancia que adquiere el personaje viene dada por el modo en que juzga a los alemanes a los que ha conocido en Talham, sobre todo a la esposa de un oficial nazi a la que, después de soportar su osado comportamiento mientras registra su casa, observa con desdén mientras la ve enterrando cadáveres.

Por otro lado, la serie también pone de manifiesto la planificación, y las inmensas dimensiones, del sistema concentracionario nazi, al mostrar en los minutos finales del capítulo una conversación entre dos oficiales del ejército estadounidense en la que afirman que el campo encontrado no es un caso único y que los soviéticos, en su avance hacia Berlín, han encontrado “un campo diez veces más grande y con hornos”, en lo que parece una

alusión a Auschwitz, cuya liberación se produjo en enero de 1945. Además, en el epílogo final del capítulo aparece sobreimpresionado en la pantalla un rótulo con informaciones sobre los campos nazis: tipología, número de víctimas, fechas de liberación, etc.

3. CONCLUSIÓN: REPRESENTACIÓN, HISTORIA Y MEMORIA

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes, puede concluirse que la presencia de los campos en *Hermanos de sangre*, además de corresponderse con la lógica argumental, temática y formal de la serie, sigue los parámetros que han marcado la representación de la experiencia concentracionaria a través de los discursos filmicos y literarios. Así puede observarse a través de la comparación con otros productos audiovisuales masivos que se han ocupado del tema, de los que la ya mencionada película *La lista de Schindler* sería uno de los ejemplos más paradigmáticos, caracterizados por “la preferencia por el gran drama, una orientación realista, una apuesta por la comunicación emocional y la vocación pedagógica y moralizante” (Baer, 2006: 113). Además, la infabilidad o la deshumanización, características habituales de los relatos testimoniales de los supervivientes y de cualquier tentativa descriptiva de los campos, son algunos de los rasgos definitorios de las secuencias finales del capítulo, que también destacan por su capacidad para dotarse de una dimensión pragmática que ansía apelar al espectador y mostrarle el horror de los campos para que su recuerdo no se olvide –puesto que no hay que olvidar que la memoria colectiva es, por encima de todo, una memoria cultural gestada a través de los relatos configurados en el arte y los medios de comunicación–. Para el espectador, ver *Hermanos de sangre* no solo implica conocer las peripecias de un grupo de soldados durante los últimos meses de la II Guerra Mundial, sino también y sobre todo tener presente el horror que asoló el mundo, manifestado en la violencia con la que se desarrollaron los combates y de forma especial en la barbarie suprema que significaron los campos de concentración, para evitar su repetición. De ahí que el aparato promocional de la serie incluyese unas palabras de Stephen Ambrose en las que definía la historia de los miembros de la Compañía Easy como “un compromiso hacia la democracia, un entendimiento de que la libertad no viene dada sin más, y de que, si hay que luchar por ella, hay

que hacerlo” (HBO, 2001), evidenciando así el valor ejemplar y humano de una serie ambientada en un contexto histórico concreto pero, al mismo tiempo, profundamente universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos.
- AMBROSE, S. (1992). *Band of Brothers. E Company, 506th Regiment, 101st Airborne: From Normandy to Hitler's Eagle's Nest*. Nueva York/Londres/Toronto/Sydney/Singapur: Simon & Schuster.
- AMÉRY, J. (2001). *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-Textos.
- ARENDET, H. (2006). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: De bolsillo.
- AVISAR, I. (1988). *Screening the Holocaust: Cinema's Image of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press.
- BAER, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Buenos Aires: Losada.
- BENSOUSSAN, G. (2005). *Historia de la Shoah*. Barcelona: Anthropos.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- CAMON, F. (1996). *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*. Salamanca: Anaya & Mario Muchnick.
- CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2006). “No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”. *Zer: Revista de estudios de comunicación* 21, 23-33 (también en <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer21-02-cascajosa.pdf> [20/03/2017]).
- DACHAU SCRAPBOOK. *Dachau Concentration Camp*, <https://www.scrapbookpages.com/DachauScrapbook/index.html> [25/03/2017].
- FRANKL, V. (1982). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- GELLHORN, M. (1945). “Dachau: Experimental Murder”. *Collier's* June 23, 16 (también en http://www.oldmagazinearticles.com/war-correspondent-martha-gellhorn-at-DACHAU-death-camp_pdf [20/03/2017]).
- GÓMEZ GURPEGUI, C. (2014). “It's not TV, it's cinema: la hibridación del

- formato televisivo y cinematográfico en *Band of Brothers*”. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* 10, 116-121 (también en <http://fama2.us.es/fco/frame/frame10/monografico3/5.2.pdf> [20/03/2017]).
- HBO (2001). *Band of brothers. News*”. <http://www.hbo.com/band-of-brothers> [25/03/2017].
- HÖSS, R. (1979). *Le commandant d'Auschwitz parle*. París: Maspéro.
- LEVI, P. (2005). *Trilogía de Auschwitz [Si esto es un hombre, La tregua y Los hundidos y los salvados]*. Barcelona: El Aleph.
- LOZANO, A. (ed.) (1999). *La memoria de los campos: el cine y los campos de concentración*. Valencia: Ed. de la Mirada.
- MANTEGAZZA, R. (2006). *El olor del humo. Auschwitz y la pedagogía del exterminio*. Barcelona: Anthropos.
- MORAL, J. (2006). “Biopic y veredicción” (2006). En *¡Savia nutricia! El lugar del realismo en el cine español. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, J. Pérez Perucha y P. Poyatos, Pedro (eds.), 127-133. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- MURUZÁBAL, A. y GRANDÍO, M. (2009). “La representación de la guerra en la ficción televisiva norteamericana contemporánea”. *Mediaciones Sociales* 5 (en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/mediars/MediacioneS5/Indice/MaruzabalyGandio2009/maruzabalygandio2009.html>) [20/03/2017].
- PARDO, A. (2007). “*Hermanos de sangre: una miniserie híbrida entre cine y televisión*”. En *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, C. Cascajosa Virino (ed.), 49-67. Barcelona: Laertes.
- _____. (2011). “Las series bélicas de la HBO: *Band of Brothers* (2001) y *The Pacific* (2010)”. En *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, M. A. Pérez Gómez (ed.), 637-655 (también en <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/38.pdf>).
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ROUSSET, D. (2004). *El universo concentracionario*. Barcelona. Anthropos.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura el cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

- _____. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2010). *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.
- SCHANDLER, J. (1999). *While America Watches: Television and the Holocaust*. Nueva York: Oxford University Press.
- SCHATZ, T. (2002). "Old War/New War: Band of Brothers and the Revival of the WWII War Film". *Film and History* 32, 1, 74-77.
- SEMPRÚN, J. (2000). *El largo viaje*. Barcelona: Planeta Agostini.
- _____. (2002). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- SHAKESPEARE, W. (2000). *Enrique V*. Madrid: Espasa.
- SOFSKY, W. (1993). *L'ordine del terrore. Il campo de concentramento*. Roma: Laterza.
- WIEVIORKA, A. (2017). *1945: Cómo el mundo descubrió el horror*. Madrid: Taurus.
- ZAMORA, J. A. (2001). "Estética del horror. Negatividad y representación 'después' de Auschwitz". *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política* 23, 183-196.

Recibido el 29 de marzo de 2017.

Aceptado el 16 de julio de 2017.