

A través de los ojos de Sam Gifford en *El día que terminó el siglo*: su visión de la II Guerra Mundial y la realizada por el cine bélico estadounidense hasta la actualidad

Through the eyes of Sam Gifford in *The day the Century Ended*: his vision of World War II in contrast to that adopted by American war cinema

ENRIC MAS AIXALÀ

Universitat Politècnica de Catalunya

enricmas@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1552-7775

Resumen: Desvelamos cómo la novela *The Day the Century Ended* de F. I. Gwaltney consigue aportar una visión real de la II Guerra Mundial alejándose del enaltecimiento del ejército. Analizaremos la posibilidad de que Gwaltney pudo haberse inspirado en N. Mailer al crear al personaje principal, S. Gifford, y no solo al soldado B. L. Meleski. Abordaremos también la forma en que la adaptación logró superar la censura estadounidense y cómo el cine bélico ha enfocado el papel del ejército de EE. UU. en la II G. M. desde la contienda hasta la actualidad.

Palabras clave: Francis Irby Gwaltney, Norman Mailer, *Between Heaven and Hell*, *Los desnudos y los muertos*, Richard Fleischer, Raoul Walsh, II Guerra Mundial.

Abstract: We reveal how the novel *The Day the Century Ended* by F. I. Gwaltney manages to provide a real vision of World War II, moving away from the glorification of the army. We will analyze the possibility that Gwaltney could have been inspired by the writer N. Mailer when creating the main character of his novel, S. Gifford, and not only with the soldier B. L. Meleski. We also address the way in which the adaptation managed to overcome the American censorship and how war cinema has focused on the role of the US Army from the conflict to the present.

Keywords: Francis Irby Gwaltney, Norman Mailer, *Between Heaven and Hell*, *The Naked and the Dead*, Richard Fleischer, Raoul Walsh, World War II.

1. INTRODUCCIÓN

Mientras que la figura y obra del escritor Norman Mailer ha sido objeto de numerosos estudios, su coetáneo Francis Irby Gwaltney ha pasado continuamente desapercibido a lo largo de las décadas, llegando a rozar el olvido a día de hoy. Así, la primera novela de Mailer, *Los desnudos y los muertos* (*The Naked and the Dead*, 1948), acaparó el éxito de público y crítica, traducándose y reeditándose continuamente a numerosos idiomas desde su publicación. En cambio, la segunda novela de Gwaltney, *The Day the Century Ended* (1955), que también obtuvo reconocimiento de lectores y críticos, cayó rápidamente en el olvido de una forma, cuanto menos, desconcertante. Tanto es así, que no ha existido ni una sola edición de la novela en ningún otro idioma – incluido el castellano– y debemos ir a la edición en inglés para su lectura y estudio¹. Incluso en su lengua original, la novela ha cosechado únicamente diez ediciones entre 1955 y 1973, sin reediciones desde esa fecha, mientras que *Los desnudos y los muertos* de Mailer ha sido editada más de cien veces en más de veinte idiomas desde 1948 hasta sus ediciones más actuales de 2018 (OCLC, 2022).

En los siguientes puntos, abordaremos los aspectos fundamentales que dotan a esta novela de una diferenciación respecto a otras obras bélicas, que podrían parecer similares, pero que carecen de ellos. En primer lugar, su relación con *Los desnudos y los muertos* de Norman Mailer, así como la posibilidad de que su personaje principal (Gifford) esté basado en el propio Mailer. Es conocido que Norman Mailer introdujo un personaje en su novela basado en el escritor Francis Irby Gwaltney, quien, a su vez, introdujo un personaje basado en Norman Mailer en su *The Day the Century Ended* y que, curiosamente, ambos personajes mueren en sus respectivas novelas. Sin embargo, trataremos aquí la posibilidad de que Gwaltney pudo haberse inspirado en el también escritor Norman Mailer al crear al personaje principal de su novela, Sam Gifford, y no únicamente al concebir al soldado Bernard L. Meleski como se creía hasta ahora.

¹ Por esta razón, este análisis de *The Day the Century Ended* parte de la edición en inglés de la editorial Popular Library de septiembre de 1956, publicado ya con el título *Between Heaven and Hell*, que es el otro título con el que se conoce la novela. Cabe remarcar el hecho de que (en teoría, aunque no es del todo cierto) se trata de una edición «completa e íntegra», tal como anuncia su portada, pues la primera edición de la novela de 1955 adolece de contenido censurado. Por tanto, se han traducido al castellano todas las citas que provienen de esta novela al no existir edición alguna en este idioma, además de referirnos a ella siempre por su título en inglés.

Por otro lado, indagaremos en cómo ambas obras aportaban una visión que nada tenía que ver con el habitual tratamiento que recibía esta guerra en EE. UU., plasmando, no solamente la brutalidad, sino también una psicología de los militares difícil de digerir, incluso —y especialmente— hoy día, porque, como veremos, es aplicable a los militares actuales, incluyendo la normalización en el ejército de la opresión que los oficiales ejercen sobre oficiales y soldados de menor rango. Este abuso, como veremos, tiene parte de su origen en la crisis de su masculinidad.

También analizaremos la transmediación de su texto, ya que las dos novelas han sido adaptadas al cine a través de sendos filmes (*Los desnudos y los muertos* —Raoul Walsh, 1958—, y *Los diablos del pacífico* —Richard Fleischer, 1956—, respectivamente). Estos filmes dejan todavía más claros en las intenciones de los libros en los cuales se basan porque cambian o eliminan muchos de sus mensajes originales, especialmente en lo referente al miedo al combate de los oficiales del ejército, a su abuso de poder, a sus trastornos psicológicos normalizados, al encubrimiento de sus errores y al corporativismo en el ejército.

Finalmente, expondremos cómo el cine bélico estadounidense ha enfocado el papel del ejército de EE. UU. en la II Guerra Mundial desde la contienda hasta la actualidad.

2. FRANCIS IRBY GWALTNEY: *EL DÍA QUE TERMINÓ EL SIGLO*

The Day the Century Ended nos explica en primera persona la historia del sargento Sam Gifford (Robert Wagner), quien se encuentra detenido en la isla de Luzón (Filipinas) en 1945 por haber golpeado a un oficial. Gifford es degradado a soldado raso y transferido a una compañía de castigo (la Compañía George), dirigida por el capitán Grimes (Broderick Crawford), alias Waco. Una vez allí, debe realizar guardias metido en un agujero cavado en el suelo, junto a otros soldados. En estas condiciones, Gifford sufre un primer episodio de terribles sacudidas, como si fuera un enfermo de malaria. Mediante una escena retrospectiva que ocupa todo el segundo capítulo, Gifford nos explica su juventud como hijo de un terrateniente de plantaciones de algodón desde el verano de 1936 en la ciudad de Gray's Landing (Arkansas).

En una misión de reconocimiento, el coronel Miles (Frank Gerstle) envía al teniente Baxter y al pelotón de Gifford a explorar un pueblo en ruinas. Aquí es donde empieza el tema central de la novela, con una carga moral y psicológica muy importante relacionada con el miedo al combate de los oficiales y la normalización del abuso de poder

sobre sus subordinados —como analizaremos más abajo—. Esto es debido a que Baxter dispara una ametralladora de gran calibre matando a cuatro soldados del pelotón de Gifford, entre ellos a Meleski (Harvey Lembeck). Gifford golpea a Baxter con la culata de su fusil y se dispone a dispararle, una acción que le cuesta a Gifford un juicio ante una corte marcial y la condena explicada más arriba.

El último capítulo continúa con esa importante carga psicológica al mostrar la transformación social y personal de Gifford a través de sus conversaciones con el soldado Willie sobre su pasado sureño común, el primero como terrateniente de algodón y el segundo como aparcerero. Estas conversaciones son la culminación de la transformación de Gifford, de su renacimiento en otra persona más empática y sensible, y de su necesidad de huir de la guerra y de volver a casa para mostrárselo a todos. Todo ello en el contexto de siete hombres del pelotón de Gifford destinados en lo alto de un cerro, con la naturaleza siempre protagonista, con la radio como único medio de comunicación con la Compañía George y con la muerte, uno a uno, de los miembros del pelotón.

3. TRAS LAS HUELLAS DE NORMAN MAILER EN *EL DÍA QUE TERMINÓ EL SIGLO*

El personaje de Meleski tiene 23 años (Gwaltney, 1956: 168) y Gifford afirma de él, la primera vez que lo ve, subido en un jeep, que «su nariz era tremenda» (1956: 168), a lo que sigue «Era un yanqui; su acento caía con dureza sobre mis nervios» (1956: 118). Éste se presenta como «Meleski, Bernard L., Chicago, Illinois. ¿Alguna otra pregunta —Cabo?» (1956: 118). Y Gifford explica: «Era engreído y su acento me irritaba —y tenía una cara un poco malvada— pero también tenía algo más, algo que no iba a apreciar hasta más tarde» (1956: 118). Mientras permanecen en Los Ángeles durante nueve semanas, en alerta por una posible invasión japonesa de EE. UU., Gifford muestra algunas de las claves del libro:

Los nuevos hombres, los reclutas, que habían sido asignados apresuradamente al Regimiento para fortalecerlo al máximo, eran en su mayoría yanquis, hombres de una raza diferente. No los entendíamos ni nos gustaban, y como los superábamos en número de cuatro a uno, les dejamos el peso de la asimilación. Solo Meleski, que se unió a Carr y a mí, fue realmente aceptado y únicamente porque era un imitador natural y pronto fue capaz de hablarnos en un idioma que solo un oído agudo podría diferenciar del buen inglés sureño (1956: 118).

Aquí es donde el autor da pistas al lector conocedor de la historia detrás de *The Day the Century Ended* de que el personaje de Meleski se basa en el escritor Norman Mailer, un hecho que ni biógrafos ni investigadores ponen en duda (Lennon, 2013; Loving, 2015), pues es conocido que Mailer era capaz de imitar incluso el acento sureño de Georgia del escritor Calder Willingham (Lennon, 2013). Tampoco ponen en duda la idea generalizada de que Mailer no era buen soldado. Así, uno de los amigos más cercanos de Mailer durante la guerra, Clifford Maskovsky, recordó que Mailer «no era tan bueno en las cosas físicas» (Manso, 1985: 76) y tampoco era experto en inspecciones (Manso, 1985: 60), y Gwaltney lo remata afirmando que Mailer «Era un soldado valiente, pero no bueno. No podía ver nada que valiera la pena. Miope. Llevaba gafas GI² cuando leía, pero no en otras ocasiones, y no podía acertarle a nada con un rifle» (Brower, 1968: 122). Tal como hemos explicado más arriba, Meleski muere –junto con otros tres soldados– acribillado por el teniente Baxter, quien es golpeado por Gifford, el cual es enviado a la corte marcial y condenado a integrarse en la Compañía George.

Este final reservado a Meleski tiene mucho sentido si realmente representa a Norman Mailer. En primer lugar, Norman Mailer había hecho lo mismo en 1948 al basar el personaje del sureño Woodrow Wilson –en *Los desnudos y los muertos*– en Gwaltney: Wilson es herido en el estómago y muere después de una interminable agonía. En segundo lugar, la prematura muerte de Meleski por fuego amigo representa muy bien los combates que entabló Mailer en la guerra, y no precisamente con los japoneses. Isadore Feldman, compañero del ejército que estuvo con Mailer durante la campaña de Luzón y que más tarde se reconoció a sí mismo en el personaje de Goldstein en *Los desnudos y los muertos* (Manso, 1985: 678), describe de primera mano los problemas de Norman Mailer en el ejército:

Su primer trabajo en Luzón fue como instalador de líneas telefónicas, lo que significaba que tenía que escalar postes, tender cables, etc. Sin embargo, eso duró poco tiempo, porque el sargento comenzó a sentirse amenazado por él, su origen y educación, y se deshizo de él. Luego lo metieron en la cocina. Pero allí no pasó

² Las «GI glasses» o gafas GI –siglas que se refieren a «Government Issue», con las que se conoce a los soldados estadounidenses– son las gafas usadas comúnmente por los soldados hasta la pasada década, inicialmente hechas con montura metálica de níquel y que después de la II Guerra Mundial pasaron a ser de acetato de celulosa, conocida comúnmente como «pasta», en diferentes modelos y de diferentes fabricantes.

mucho tiempo antes de que el sargento de comedor comenzara a sentirse amenazado y también se deshiciera de él. Así que terminé siendo fusilero. [...] Al principio no me había dado cuenta de la causa de sus traslados, pero una tarde se dejó caer por nuestra tienda [...]. El problema era que el sargento temía por sus propios galones y veía a Mailer como competencia [...] Todos fuimos criticados por la autoridad de los oficiales sin cerebro, y algunos de ellos, los tipos de Texas, podían ser bastante hoscos, y no solo con Mailer, sino con cualquiera de menor rango. [...] De todos modos, tuvo más combate con sus superiores que con el enemigo. Pero se podía ver que estaba herido, su orgullo y su moral, por tener que soportar ese tipo de abuso. Podía entender su frustración, pero no podía entender por qué lo aguantó cuando podría haber ido a la OTS (Escuela de Entrenamiento de Oficiales) en cualquier momento que quisiera. Me refiero a sus antecedentes y educación, y me preguntaba acerca de esto. [...] Pero siempre me dije a mí mismo: «Con su inteligencia, podría haber optado por la OTS y lograrlo. ¿Por qué, oh, por qué no hace eso?» (Manso, 1985: 83-84).

Francis Irby Gwaltney plasmó de forma extraordinaria en su libro toda esta lucha de Mailer dentro de su propio ejército, y no únicamente en el personaje de Meleski, quien es acribillado por su propio teniente (Baxter) sin haber ningún soldado japonés en la zona. Es muy posible que Gwaltney se inspirara mucho más en Mailer de lo que se ha reconocido en los trabajos de investigación publicados hasta la fecha, tal y como inquirimos a continuación. Analizamos en este artículo por primera vez —ya que no tenemos constancia de ninguna referencia previa que lo afirme—, el hecho de que el personaje de Sam Gifford podría estar inspirado en la persona de Norman Mailer. Así, se puede reconocer una estela de lo que sufrió Mailer en la agonía del propio protagonista de la novela (Sam Gifford) producida por «fuego amigo», especialmente en lo que el teniente Baxter representaba y en el daño que hacía a Gifford. El hecho de que *The Day the Century Ended* esté escrito en primera persona (y en pasado) puede enmascarar aspectos referidos a otras personas reales, pero acentúa los sentimientos y las vivencias de Gifford:

Así que me estaba desmoronando. Ahora se trataba de cuál podía durar más, la guerra de Sam Gifford. La respuesta pronto llegó: el teniente Baxter tomó el lugar de Ray en la compañía de reconocimiento (Gwaltney, 1956: 197).

Los ataques de temblores estaban pasando factura. Fui a Baxter, armado con el reglamento militar adecuado, y le dije que quería devolver mis galones. [...] Baxter estaba estupefacto. Nunca había

oído hablar de esto. Los soldados, por tradición, codician esos galones y no los abandonarán fácilmente (Gwaltney, 1956: 198).

Este pasaje recuerda pasmosamente a las palabras de Isadore Feldman sobre Norman Mailer y no cuesta pensar en él en la cocina renunciando a sus «galones» —a su origen y educación— para que le dejen en paz los oficiales de una vez por todas, algo que no le podía ocurrir fácilmente a Gwaltney, quien decía de él mismo «solo soy un maldito niño sureño que quiere escribir buenos libros como lo hizo Mark Twain, y no necesariamente ser un cerebro» (Loving, 2015). Si recordamos, además, las palabras de Isadore Feldman sobre por qué Norman Mailer no fue a la Escuela de Entrenamiento de Oficiales después de tener «más combate con sus superiores que con el enemigo», sobre «tener que soportar ese tipo de abuso» y sobre la pregunta que seguía haciéndose muchos años después —«por qué lo aguantó»— encajan muy bien con el personaje, la evolución y el sufrimiento de Sam Gifford en la novela de Gwaltney. Después de que Baxter matara a cuatro soldados del propio pelotón de reconocimiento que comandaba, vino el juicio militar, con continuas mentiras expuestas por Baxter, y donde aparecen constantes referencias a que no se puede desacreditar a un oficial en un juicio militar, ni siquiera por el abogado defensor, lo que supone que el militar con rango superior siempre tiene la razón. El resultado es la sentencia de Gifford a diez años de trabajos forzados, pena que el coronel Miles le conmuta por la del destierro a la Compañía George, comandada por la prolongación del teniente Baxter: el capitán Grimes. Aunque no se menciona el estado de origen del teniente Baxter, sí queda bien claro que el capitán Grimes es un tejano convencido (su apodo, Waco, se refiere a su ciudad natal) y nos vienen a la mente otra vez las palabras de Isadore Feldman: «Todos fuimos criticados por la autoridad de los oficiales sin cerebro, y algunos de ellos, los tipos de Texas, podían ser bastante hoscos, y no solo con Mailer» (Manso, 1985: 83-84).

Añadimos un hecho importante: Norman Mailer mostraba sentimientos ambivalentes respecto de ir a la guerra e intentó posponer su reclutamiento al menos dos veces, la última presentando un aplazamiento de entre treinta y cuarenta días argumentando que estaba tratando de terminar «una obra literaria importante» (Lennon, 2013). Su solicitud fue rechazada y se le ordenó presentarse el 27 de marzo de 1944, llegando a Fort Bragg para su entrenamiento básico a principios de abril de 1944 (Lennon, 2013). Gwaltney, en cambio, ya llevaba alistado en el ejército desde el 6 de junio de 1942 y permaneció en él hasta el 29 de noviembre de 1945 (Kelton, 2019). Esta base

biográfica de Norman Mailer encaja muy bien con el personaje de Sam Gifford, quien nunca ha deseado ser reclutado ni ir a la guerra y que, una vez en ella, ésta le afecta tanto que acaba sufriendo algún tipo de estrés derivado del combate –tal como analizaremos en el punto 5 de este artículo–, y finalmente acaba huyendo de ella corriendo ladera abajo.

Cierto es que, pasadas más de seis décadas desde la publicación del libro, es muy difícil precisar si Sam Gifford está inspirado únicamente en experiencias reales en combate de Francis Irby Gwaltney o si es una mezcla de él y de otros soldados, Norman Mailer entre ellos –una posibilidad que introducimos aquí–, aunque los porcentajes de influencia de uno y otro dentro del personaje se hayan perdido en el tiempo.

4. UNA VISIÓN REAL DE LA GUERRA

Lejos de las novelas estadounidenses de la II Guerra Mundial que siguen un «patrón de afirmación», definidas por Chester Eisinger como aquellas «con una glorificación general y sin diluir de las fuerzas armadas y sus líderes o con una versión halagadora de la ética democrática y del héroe democrático» (Eisinger, 1963: 44), *The Day the Century Ended* se encuentra en el grupo de novelas del «patrón de desesperación», en las cuales

[...] una sensación de futilidad aparente [...] envuelve las obras de una generación aparentemente desesperanzada. [...] La desesperanza de las novelas surge del desconcierto de los hombres que se enfrentan a un mundo de montañas inescalables, muros inflexibles y junglas hostiles, en sentido figurado y literal. La futilidad deriva también de la búsqueda del «sueño imposible» de la libertad absoluta (Polo, 1970: 58).

Esa desesperanza se vive en la novela desde el primer momento. Cuando Gifford llega a la Compañía George se da cuenta de ciertos aspectos inquietantes: hay en ella unos treinta soldados, todos barbudos y sucios, literalmente son como «cenizas grises»; en los cuatro años que Gifford había estado en el ejército nunca había visto, como entonces, la entrada de un vehículo en el perímetro de una compañía sin recibir ni un solo insulto o ni tan siquiera un saludo; todos permanecen en silencio; nadie lleva ningún galón que indique su rango militar y ningún soldado es saludado o llamado por su rango. Además, el capitán Grimes (Waco) permanece siempre en el interior de su cuartel junto a dos soldados, Swanson y Millard. En uno de los pocos estudios realizados hasta la fecha que analizan la novela con relativo

detenimiento –Polo, 1970, una tesis doctoral–, aunque no de forma monográfica, se ha indicado que el miedo es el factor motivador de la Compañía y de todo lo relacionado con Waco (Polo, 1970: 36). El personaje de Waco es, como hemos indicado, una especie de prolongación del teniente Baxter, es decir, la de los «oficiales sin cerebro». Pero vemos en él algo mucho más oscuro. En primer lugar, aparecen de inmediato referencias sobre el género y la orientación sexual. Nada más presentarse como Samuel F. Gifford, Waco le pregunta por el significado de la «F.», a lo que responde que «Francis» (no hay que olvidar que así se llama el autor). Grimes afirma que tiene una hermana llamada Frances y le pregunta: «¿Qué haces con el nombre de una chica?». Gifford les responde que también es nombre masculino, a lo que Millard añade: «Sí, tienes nombre de chica, Gifford». Inmediatamente después, Waco le anuncia: «¿Quieres saber qué haríamos en Texas con un tipo que ha golpeado a un oficial, Gifford? Bueno, te diré lo que haríamos en Texas. Te pisotearíamos hasta sacarte el infierno de dentro, eso es lo que haríamos en Texas» (Gwaltney, 1956: 26). Ante una lectura superficial del texto, estos comentarios y amenazas podrían parecernos las típicas bromas que tienen que sufrir los novatos, pero tras un análisis de la novela en su contexto histórico, parecen influidos por las conocidas tesis de Arthur M. Schlesinger Jr., quien afirmaba que los EE. UU. de medianos del s. XX se encontraban inmersos en una crisis de la identidad masculina, una crisis interna de quienes dirigían la vida estadounidense. Schlesinger argumentó que los políticos conservadores norteamericanos de medianos del siglo XX –su libro se publicó en 1949– encarnaban una potencia masculina gastada, mientras que los liberales representaban «una fascinación femenina por el poder rudo y musculoso del proletariado» (Schlesinger, 1949: 46), unos y otros con un miedo enorme a la responsabilidad inherente –al menos en teoría– a la política. Tal como exponemos a continuación, los personajes de Waco, Millard y Swanson encarnan a la perfección esta crisis de masculinidad: son incapaces de tomar decisiones trascendentales que se traduzcan en nada útil para su ejército; tienen un miedo constante a la muerte (especialmente Waco, quien se encuentra acompañado a todas horas de Millard y Swanson a modo de guardaespaldas); y su relación con las mujeres se ha vuelto muy ambigua o inexistente.

En el filme, además de esta crisis de masculinidad, se presentan tintes homosexuales. Los dos chicos –Millard y Swanson, rubios en el filme– aparentemente llevan una vida privilegiada y pueden ser más que simples guardaespaldas: se sientan lánguidamente en la casa, acariciando sus armas y vestidos con camisetas diminutas y ajustadas,

mientras todos los demás personajes visten su uniforme completo. Además, a Waco se le ve retirándose a sus aposentos privados en compañía de uno de estos guardaespaldas (Millard), y cuando Millard muere más tarde en un ataque sorpresa con morteros, se dice que el brusco y veterano oficial lloró. También se hace hincapié en que Waco no está casado. En efecto, hay un subtexto homosexual en las escenas del centro de mando de Waco y, aunque hoy no merecería mucha atención, cabe recordar que en 1956 (año de producción de la película) insinuar que los homosexuales podrían estar en el ejército —y en una posición de mando— es un hecho realmente notable. En la novela, no solo no se da pie a esta idea, sino que no se hace ninguna referencia a la indumentaria de Millard y Swanson. Además, a través de la voz en primera persona de Gifford, se afirma de Millard que «En su rostro había la misma dureza imposible de película que Swanson también mostraba» (Gwaltney, 1956: 25). Únicamente se afirma que Millard estaba limpio y recién afeitado, en contraste con sus compañeros barbudos y sucios («cenizas grises»), pero, dado el lenguaje verbal y no verbal que usan con Gifford, es muy posible que esta característica sea únicamente para resaltar sus privilegios como guardaespaldas (y amigos) de Waco. La respuesta a la pregunta del joven Terry, «¿Me pregunto qué hizo que quisiera llorar?» (1956: 227), más bien se encuentra en la explicación que da después Johnson a Gifford: cuando Waco fue enviado a la Compañía George, el oficial al mando era Miles (entonces capitán) y tanto Millard como Swanson eran empleados, «Tal vez eso explique por qué son tan grandes amigos y por qué Grimes estaba tan loco cuando mataron a Millard ayer» (1956: 227). En cualquier caso, una lectura atenta de la novela no da pie a la idea de esa homosexualidad latente, mientras que el espectador la capta sin más al primer visionado de la película. Cabe añadir que esta lectura de la homosexualidad en el filme proviene de espectadores actuales —entre quienes nos incluimos— absolutamente condicionados por la inclusión del discurso de diversidad en la orientación sexual y de género en las producciones actuales. Aun así, es sumamente interesante captar estas diferencias entre la novela y el filme y plantearse si los espectadores de 1956 también las detectaron, aunque no hemos encontrado ninguna referencia al respecto.

Otro aspecto turbio de la psicología de los oficiales del ejército es una de las columnas vertebrales de *The Day the Century Ended*: el uso del poder inherente al rango para utilizar a otros oficiales de menor rango como prolongación de su maldad. En el libro, el teniente Johnson le explica a Gifford el pasado de Waco en un intento de justificarlo. Waco acabó en la Compañía George al aparecer un soldado

muerto con el cuello roto. Este soldado no paraba de incordiarlo por el hecho de no ser correspondido por una chica y Waco dijo al coronel Miles que le daría una patada en el culo a ese soldado. De esta forma recayeron todas las sospechas en él. En realidad, según Johnson, a Waco le gustaba la disciplina y el buen hacer militar y era lo único que había hecho en la vida que realmente le gustaba. Además, cuanto más combatía, más fácil era mantenerse alejado de las mujeres. Esta segunda lectura de Waco es la que realmente nos aporta una dimensión desconocida de él y del coronel porque no sería culpable de matar al soldado, sino Miles. Miles no quería abandonar a los soldados porque disfrutaba presionándolos y deseaba tener a un hombre que lo hiciera por él, «alguien a quien estaba seguro de poder obligar a ser tan cobarde como él mismo había sido. Y Waco era el hombre» (Gwaltney, 1956: 233). Vemos así que tanto el teniente Baxter como el capitán Grimes (Waco) son prolongaciones del coronel Miles. Tal como se ha afirmado en un estudio previo, «Miles es solo una «reputación», un mal invisible del que hablan los hombres, pero cuya influencia es de gran alcance. La extensión de este poder maligno es Grimes, que es severamente paranoico» (Polo, 1970: 35). Pero vemos que este poder maligno se extiende mucho más de lo que parece: Waco, el teniente Baxter y, además, no hay que olvidar que es Miles quien le conmuta la pena a Gifford por la del destierro a la Compañía George. También es quien envía al teniente Johnson a la Compañía George después de que éste le critique por haberlo enviado a otra misión inútil. Parece que Miles sea una especie de jugador de ajedrez que pone las piezas que quiere y como quiere en el tablero de juego y también las sacrifica. Ese sacrificio también le llega a Waco. De hecho, somos testigos de su decadencia psicológica a lo largo de todo el último capítulo, hasta la enajenación mental, llegando a su cenit cuando descubre que Swanson es en realidad un espía a las órdenes directas del coronel Miles. Entonces, Waco golpea a Swanson y le hecha escaleras abajo. En las últimas páginas, Gifford descubre que Waco ha muerto: al intentar matar al coronel Miles con su subfusil, un guardia de Miles le dispara antes.

En el último capítulo de la novela, Waco envía a siete hombres a la cima de una colina —el teniente Johnson al mando (Brad Dexter), Willie (Buddy Ebsen), Morgan (Ken Clark), Savage (Carl Switzer), Sellers (Gregg Martell), Gifford y el joven Terry (Mark Damon)—, quienes, armados con morteros, ametralladoras y subfusiles, deben repeler cualquier intento de los japoneses de tomar la posición, con el único contacto a través de una radio con antena —sin cable telefónico, a causa de su situación remota—. Los ataques japoneses se suceden y los

soldados van muriendo uno a uno. La radio se oye cada vez menos hasta que se queda sin batería. Johnson maldice que Waco no haya querido tender cable telefónico hacia su posición, tal como él le dijo (cabe recordar que el propio Norman Mailer tenía que tender cables en su primer trabajo en Luzón). Este es un hecho de gran trascendencia, como veremos. Continúan las muertes hasta que solamente quedan Gifford y Willie, quien es herido en una pierna. Atrapados en la cima, con más de cien japoneses cruzando el río, sin radio, casi sin municiones y persuadido por el que ya es su amigo, Gifford decide bajar de la colina para buscar ayuda en la Compañía George.

La bajada de Gifford de la colina es un claro episodio que muestra la guerra desde el punto de vista del «patrón de desesperación», de una guerra real y sin enaltecimientos. Tenemos a un soldado corriendo sin parar ladera abajo, sorprendiendo a soldados japoneses que están subiendo por el sendero y que ven lo que les parece increíble: a un soldado norteamericano pasando a su lado, abriéndose paso a golpes de culata o con ráfagas de disparos. Cuando llega a la Compañía George, Gifford no reconoce a nadie. Dos capitanes gritan su nombre y lo quieren ayudar, pero Gifford parece haber perdido la cordura: «Era increíblemente enloquecedor que alguien fuera tan estúpido como para interferir en mis planes» (Gwaltney, 1956: 313). Hasta que un general se interesa por lo que tiene que explicarle y envía a un capitán con dos pelotones a buscar a Willie en lo alto de la colina. El capitán es Ray Mosby, su amigo y quien fue su abogado defensor en el juicio militar, y el otro capitán que también quería ayudar a Gifford es Kenny Carr. Ni siquiera ahora los reconoce. El general le explica que el día anterior fue lanzada la bomba atómica sobre Hiroshima y que estaban intentando convencer al general japonés para que no lanzara más grupos de ataque. La guerra había llegado virtualmente a su fin. El general norteamericano había dado la orden el día anterior a todos los pelotones para que abandonaran sus puestos y dejaran la lucha. Pero la radio que tenían Gifford y sus compañeros ya no funcionaba. Las muertes de sus compañeros esa noche habían sido en vano.

5. ASPECTOS INTERTEXTUALES ENTRE LA NOVELA Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Los Diablos del Pacífico (Between Heaven and Hell) fue estrenada el 11 de octubre de 1956 en Nueva York (Gerstle, 1956). Fue destrozada por la crítica, con afirmaciones como: «El clímax, que tiene al joven héroe herido corriendo por la jungla para hacer sonar una alarma, es absurdo» (Gerstle, 1956: 33). Al profundizar en este aspecto detectamos que, posiblemente, el mensaje importante no fue captado

por los críticos. En primer lugar, Sam Gifford no es ningún héroe ni pretende serlo, ya que lo único que desea es volver a su casa, en Gray's Landing. En efecto, parece que quiera salvar a toda costa a su nuevo amigo Willie, pero es solo una justificación. Si nos preguntamos por lo que hubiera hecho Sam Gifford en lo alto del cerro, solo, con más de cien japoneses cruzando el río, sin radio y casi sin municiones, el resultado hubiera sido el mismo: hubiera bajado de la colina corriendo, incluso sin su subfusil, en el caso de que ya no tuviese municiones. Este argumento se sustenta en el título mismo de la novela y en lo que relata Gifford a modo de pensamiento desde lo más profundo: «Yo, de Gray's Landing, había emergido de la última cortina de mi aislamiento para convertirme en un hombre del siglo XX, me gustara o no» (Gwaltney, 1956: 282). De modo que Gifford llega al fin de siglo —del siglo XIX— y al fin de los recuerdos nostálgicos de la Guerra Civil (Loving, 2015). Ante esta misma acción de correr, pero sin ningún soldado que salvar, muchos lo hubieran tachado de cobarde.

En segundo lugar, Gifford sufre constantes episodios de sacudidas en sus brazos y manos. Aunque no parece tener un cuadro sintomatológico que hagan fácil el diagnóstico (APA, 2013), es muy posible que Gwaltney se basara en síntomas que pudiese haber visto en otros soldados (o que él mismo sufriera). Dada la precariedad en que se encontraba la psiquiatría durante la II Guerra Mundial y la visión que el ejército y los políticos tenían de las patologías que afectaban a los soldados³, la inclusión de un par de síntomas de los que sufre Sam Gifford (los temblores y los flashbacks), ya resulta muy meritoria y sí nos da la idea de que sufre algún tipo de estrés derivado de la guerra.

En tercer lugar, lo que el crítico define como absurdo es justamente la definición que, en resumen, hace la novela de Francis Irby Gwaltney respecto de la guerra. Todo es absurdo en la guerra del siglo XX: los oficiales «sin cerebro»; los jóvenes soldados, como Gifford, «que había venido a esta guerra con una actitud afín al

³ Para entender la visión que se tenía de las bajas psiquiátricas, así como de los mismos psiquiatras, cabe recordar los conocidos incidentes del general George S. Patton con los soldados enfermos en los hospitales, golpeándolos e insultándolos, o el memorando escrito por Winston Churchill dirigido a Sir John Anderson, lord Presidente del Consejo, en diciembre de 1942: «Estoy seguro de que sería sensato restringir al máximo el trabajo de estos señores [psicólogos y psiquiatras], que son capaces de hacer un daño inmenso con lo que muy fácilmente puede degenerar en charlatanería. [...] está muy mal molestar a un gran número de hombres y mujeres sanos y normales haciéndoles el tipo de preguntas extrañas en las que se especializan los psiquiatras» (Churchill, 1950: Appendix C, 918).

romanticismo del soldado victoriano» (Gwaltney, 1956: 282); la constante incomunicación —entre soldados, entre oficiales y subordinados, con el enemigo, con los familiares a miles de kilómetros—; la naturaleza hostil —una prisión física y psicológica—; las compañías de castigo y las situaciones inimaginables en tiempos de otras guerras.

Para entender las duras críticas que recibió el filme, debemos retroceder a la adaptación de la novela: nadie sabe a ciencia cierta quien escribió el guion final de la película. Aunque es atribuido a Harry Brown, originariamente se le adjudicó a Rod Serling —también veterano de guerra en Filipinas—, quien escribió un guion que habría durado nueve horas y «se lo entregaron a otros seis escritores» (Serling, 1963: 74). Pero, ¿quiénes eran esos «otros seis escritores»? Parece que sus nombres se han perdido en el tiempo. Sí se sabe que el guionista James Wilber Poe estaba trabajando en el guion de la película en febrero de 1956, aunque se desconoce hasta qué punto su trabajo terminó en el rodaje final (AFI, 2019). Es un dato importante, puesto que Poe también era el guionista de la película *¡Ataque! —Attack!*, de Robert Aldrich, 1956—, cuya productora (United Artists) encontró semejanzas entre esta película y *Los diablos del Pacífico* (Variety editorial, 1956). El Departamento de Defensa de los EE. UU., con solo leer el guion, se negó a cooperar en la producción de *¡Ataque!* porque el enfoque de la película sobre la cobardía de un oficial del ejército fue considerado «despectivo para el liderazgo del Ejército durante el combate» (Variety editorial, 1956: 7).

Esta historia que envuelve la producción y el estreno de la película nos da pistas sobre por qué *Los diablos del Pacífico* no fue censurada abiertamente, mientras que *¡Ataque!* sí tuvo cantidad de problemas (antes de empezar su filmación) que lastraron su calidad técnica, al no poder disponer de equipos ni material del ejército. Es muy plausible que ni el ejército ni tan siquiera los críticos de la época entendieran realmente la historia de *Los diablos del Pacífico* debido a que, como veremos a continuación, se realizaron cambios muy importantes en el filme respecto del libro, unos cambios que posiblemente estaban destinados a evitar problemas con censura, crítica y público.

En primer lugar, es importante destacar los cambios en el guion de *Los diablos del Pacífico* que hicieron que se dejaran fuera todas las referencias a ese «mal invisible del que hablan los hombres», a ese poder maligno al que nos hemos referido más arriba, que pone al coronel Miles en el centro de la trama, cuyo poder e influencia se extiende hasta el teniente Baxter y el capitán Grimes (Waco), piezas responsables del asfixiante ambiente que sufren sus subordinados. En

el filme, el coronel Miles aparece únicamente como un oficial que sabe ver lo bueno de Sam Gifford al conmutarle la pena (al inicio) y como un oficial que actúa sin dilación cuando Gifford aparece solo y herido en la Compañía George (al final). Otra referencia eliminada es la del teniente Baxter, cuyo personaje no aparece en la película y es cambiada por la del capitán Kenny Carr (que es totalmente distinto en la novela) y eso solo era posible hacerlo siempre que no apareciese el juicio militar a Gifford en el guion porque supondría exponer todos los personajes, sus acciones y sus intenciones ocultas. Por tanto, el filme se concentra en Waco para exponer ese mal que planea sobre el ejército, ya que el capitán Carr solamente aparece en muy pocos momentos en el filme y concentrados en la escena en que Meleski y otros dos compañeros mueren acibillados por él (por el teniente Baxter en el libro, el cual mata a cuatro soldados y no a tres).

Así, Waco aparece rápidamente en el film como un paranoico que dice tener esposa (imaginaria), que capitanea una compañía de castigo, conformada por convictos y apartada de todo y de todos en medio de la selva en una isla dominada por las tropas japonesas. En el filme, el hecho de que Waco sea un cobarde es secundario y se tapa por un velo: su muerte también es modificada respecto de la novela. En el libro, tal como hemos indicado antes, Waco intenta matar al coronel Miles y es disparado por uno de sus guardias. En la película, se evita un doble filo con su muerte: este es relevado de su puesto y, al marcharse, pide a todos sus soldados, situados en círculo a su alrededor, que lo saluden militarmente como a su oficial al mando y resulta muerto por un francotirador japonés. De esta forma, se evita la confrontación de Waco con el coronel Miles (incluso se evita su mención), es decir, la del poder maligno con su brazo ejecutor, con su títere; y también se evita mostrar la cobardía de Waco de forma demasiado insistente, como sí se recalca en la novela.

Al suprimir todas estas capas del guion, se eliminaron del filme todas las referencias importantes a ese «mal invisible» que acaban sufriendo los soldados y oficiales de menor rango y que toma forma de abuso de poder por parte de sus superiores. Por tanto, en *Los diablos del Pacífico*, únicamente se concentra en el personaje de Waco como si se tratara de un caso aislado, escondiendo así la lectura de este abuso como algo mucho más frecuente, una lectura que la novela sí se dedica a desgarnar en diferentes capas y personajes, mostrando claramente este mensaje al lector.

Un aspecto que sí consigue transmitir íntegramente el guion del filme es ese desasosiego, esa asfixia, esa «futilidad aparente» y esa desesperanza que hemos expuesto antes y que tanta importancia

adquiere en la novela. En el filme, Sam Gifford sigue siendo un empresario del algodón, un terrateniente sureño que trata mal a sus trabajadores, pero que sufre una transformación social y personal durante la guerra que le lleva a aflorar un compañerismo renacido una y otra vez, incluso cuando sus primeros amigos son acribillados por «fuego amigo», y volviendo a surgir esta empatía y amistad en otros soldados, la cual es especialmente intensa en el caso del personaje de Willie. Sus conversaciones sobre su pasado sureño destacan especialmente: el último día de guerra, ambos se dan cuenta de que su vida en los campos de algodón transcurre en ciudades muy próximas entre sí y de que sus vidas, aunque aparentemente distantes por sus condiciones de amo terrateniente (Gifford) y de aparcerero (Willie), están mucho más en sintonía de lo que sospechan en un principio. Es entonces cuando Gifford entiende que debe volver a casa para mostrar a todos ese cambio, ese renacimiento, para tratar mejor a sus trabajadores y a su esposa, y para tener amigos de verdad como los que ha tenido en la guerra. Ya no le importa la guerra, huye de ella corriendo ladera abajo. En realidad, el filme muestra la decadencia física y psicológica de Sam Gifford hasta su completo renacimiento en otra persona distinta. Consigue hacerlo gracias a que, incluso con los importantes cambios que hemos analizado respecto de la novela, el guion mantiene el alma de Gifford intacta, así como la de otros personajes (Willie especialmente).

6. LA VISIÓN DE LA II GUERRA MUNDIAL EN EL CINE BÉLICO ESTADOUNIDENSE

En lo referente a la II Guerra Mundial, un análisis del total de obras publicadas (y de películas filmadas) es inabarcable. Para ilustrar este fenómeno, no tenemos más que mencionar el hecho de que hacia octubre de 1948 ya habían aparecido unas 270 novelas basadas en ella (Feigenbaum, 1950). En lo referente a filmes norteamericanos, se contabilizan referencias completas de más de 3.000 películas hasta el año 2000 (Brode, 2020a, 2020b).

Es conocido que durante la participación de EE. UU. en la II Guerra Mundial, Hollywood cooperó con el gobierno para apoyar su campaña a favor de la guerra, coordinada a través de la recién creada Oficina de Asuntos Cinematográficos. Los filmes producidos en estos años de contienda consistían en largometrajes de propaganda que intentaban dar al público la impresión de que luchaban con un enemigo muy diferente a ellos, personas cuya victoria amenazaría todos los valores que EE. UU. apreciaba, focalizados, además, en la trama de espionaje o en el drama —cabe recordar ejemplos como *Yanqui Dandy*

(*Yankee Doodle Dandy* de Michael Curtiz) o *El diablo con Hitler* (*The Devil with Hitler* de Gordon Douglas y Glenn Tryon) ambas de 1942– (Donald, 1991). Posteriormente, las películas de Hollywood tenían contenidos más sofisticados –donde el espionaje fue cediendo protagonismo al combate de forma progresiva desde 1942 a 1945 (Shain, 1976)–, sin dejar de introducir los mensajes sobre el estilo de vida estadounidense y la responsabilidad civil de los americanos como vehículo para ganar la guerra: *Todos a una* (*Gung Ho!*, Ray Enright, 1943), *Batán* (*Bataan*, Tay Barnett, 1943) –en la cual el enemigo es retratado a base de caricaturas racistas, especialmente los japoneses (Kuhn and Westwell, 2012)– o *El corazón púrpura* (*The Purple Heart*, Lewis Milestone, 1944) (Sklar y Cook, 2023). Sin embargo, había excepciones, concentradas en su mayor parte en los estudios algo más independientes, como Superior Productions con su filme *Un paseo bajo el sol* (*A Walk in the Sun*, Lewis Milestone, 1945). Basada en la novela del mismo título de Harry Brown, esta película estaba dotada de un gran realismo táctico en técnicas de combate, aunque el director continuaba necesitando de la aprobación de la armada estadounidense para poder estrenarla, un hecho que imposibilitaba cualquier intento de mostrar algo distinto a un «patrón de afirmación» (Brode 2020a).

Finalizada la guerra, Hollywood siguió produciendo de forma numerosa los denominados docudramas, así como los dramas psicológicos en los que el espionaje, el heroísmo y el romance ocupaban el grueso de su sinopsis, tanto en la gran pantalla como ya para consumo televisivo (Slocum, 2023). En la década de 1951 a 1960, las excepciones a los dramas psicológicos fueron pocas y se basaban en libros que se apartaban en cierto modo de ese «patrón de afirmación». Así, las transmisiones manteniendo el mensaje original de las novelas –como en *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953)– ofrecían historias considerablemente más realistas, menos romantizadas (Brode, 2020a). Por ejemplo, muestra cómo el sistema y la organización de la maquinaria militar finalmente prevalecen sobre los anhelos y las esperanzas individuales de los protagonistas (Polo, 1970). En esta novela se percibe un «patrón de desesperación» donde reina la futilidad individual y el pesimismo irrefrenable sin que los personajes puedan cambiar su suerte (Polo, 1970). Aunque en *De aquí a la eternidad* la transmediación desde la novela sufrió de cambios obligados por la censura, especialmente en lo referente a las referencias a la homosexualidad y al abuso de los oficiales superiores del ejército sobre sus subordinados –aspectos que guardan gran similitud con *The Day the Century Ended*–, siguió manteniendo el mensaje original de la novela de James Jones.

Aun así, existen numerosos ejemplos en los que ese «patrón de desesperación» se ha tergiversado totalmente o en su mayor parte, reescribiendo su contenido en el guion para cambiar el mensaje original de la novela. En el filme *Los desnudos y los muertos*, por ejemplo, fue utilizada esta metodología para cambiar el patrón original de la novela de Norman Mailer. El personaje del teniente Hearn es quien entabla un auténtico combate psicológico con el general Cummings, obligando a éste a mostrar su verdadera naturaleza fascista y su visión del futuro de EE. UU. después de la guerra (conversaciones que han sido totalmente cambiadas o eliminadas en el filme):

Históricamente, el fin de esta guerra es transmutar el potencial de Estados Unidos en energía cinética. El concepto de fascismo es mucho más sabio que el concepto de comunismo si piensas un poco, puesto que está arraigado profundamente en la naturaleza real de los hombres; tuvo la desgracia de iniciarse en un país inapropiado [...] Estados Unidos hará suyo ese sueño, lo está haciendo ahora mismo (Mailer, 2018: 336).

Este fue también el caso del filme *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, Edward Dmytryk, 1958) respecto de la novela de Irwin Shaw de 1948, la cual coincide con la obra de Mailer en muchos puntos importantes: en el año de su publicación, en la participación del autor como soldado durante la II Guerra Mundial y en la multitud de capas de su libro que fueron eliminadas en el filme. Su novela no es solo un alegato antibelicista, sino que es, sobre todo, una denuncia de cómo EE. UU. discriminaba a cualquiera que no estuviera en su ideal estadounidense, aplicando el antisemitismo, el anticomunismo, el antifascismo y tantos otros «anti» contra sus propios ciudadanos. Todas estas denuncias fueron eliminadas totalmente en la transmediación de la novela al filme.

Más adelante, especialmente a partir de 1961, Hollywood adoptó la estrategia de camuflar historias totalmente inventadas y sin realismo alguno en superproducciones destinadas a que el espectador las percibiera como reales —como ejemplo característico cabe mencionar el filme *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961)—, o bien filmes anacrónicos como *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) —cuya trama bien podría tener lugar en la Guerra de Vietnam—, siguiendo todos ellos un marcado «patrón de afirmación» (Brode 2020b). También encontramos aquí excepciones a la corriente impuesta por Hollywood, de la mano de productoras relativamente independientes. La película *Los vencedores* (*The Victors*, Carl Foreman, 1963) ofrece una épica antiheroica de los soldados de

un pelotón, basada en las experiencias que el autor inglés Alexander Baron plasmó en su colección de relatos *The Human Kind* (1953). Fue maltratada por la crítica en su estreno, aunque tuvo el mérito de mostrar aspectos tan desagradables como reales en la guerra, especialmente la esquizofrenia y la prostitución homosexual masculina en civiles, así como la ejecución de un soldado estadounidense por sus propios compatriotas, episodio que guarda un gran parecido con los relatos de la ejecución de Eddie Slovik el 31 de enero de 1945 (Crowther, 1963). Pese a que fue censurada reduciendo considerablemente su metraje, consiguió mantener el alma de los relatos de Baron y apartarse del «patrón de afirmación» y de los filmes de Hollywood (Brode, 2020b). En *Los vencedores* cada soldado es una víctima, nadie gana, un enfoque que retomó décadas después *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006) (Crowther, 1963; Brode, 2020b).

Cuando se estrenó el filme *Tora! Tora! Tora!* de Robert Wise en 1970, el público mostró poco interés en un enfoque que les pareció sencillamente aburrido, al igual que la tibia recepción que tuvo siete años después el estreno de la producción inglesa *Un puente lejano* (*A Bridge Too Far* de Richard Attenborough) (Brode, 2020b). La nación y el mundo habían cambiado: en 1970 muchos ciudadanos estadounidenses se preguntaban «¿Por qué estamos en Vietnam?» (Brode, 2020b).

Hasta el estreno de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998), filme que estableció que la II Guerra Mundial seguía siendo relevante, la industria no volvió a enfocarse en ella de manera importante (Brode, 2020a). A pesar del valor impactante de su secuencia inicial, *Salvar al soldado Ryan* se mantiene cerca de los films bélicos de la década de 1940 en todos los demás aspectos (Kuhn y Westwell, 2012), reafirmando la bondad duradera de la «buena guerra», la II Guerra Mundial (Carruthers, 2003), y eso no sería posible sin el entendimiento de que hay guerras que hacen sentir bien a los estadounidenses en contraposición a otras que les hacen sentir mal —como la de Corea o Vietnam, por ejemplo— (Brode, 2020a).

En películas posteriores, ambientadas en diferentes conflictos bélicos (la II Guerra Mundial, Vietnam, Afganistán, Iraq, Somalia, etc.) se muestra mayoritariamente cómo la guerra se reduce a una lucha primordial por mantenerse con vida, por regresar a casa, por no dejar a ningún hombre atrás, y se hace hincapié en el mensaje último de que cumplir con el deber es bueno (Carruthers, 2003). Los ejemplos son numerosos: *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001), *The Outpost* (Rod Lurie, 2020), *Greyhound: Enemigos bajo el mar* (Aaron

Schenider, 2020) y un largo etc. Encontramos escasas excepciones a la corriente mayoritaria del cine estadounidense respecto a la II Guerra Mundial en filmes que sí pueden incluirse en el «patrón de desesperación», como *Blanca media noche* (*A Midnight Clear*, Keith Gordon, 1992) o la mencionada *Cartas desde Iwo Jima*. También encontramos películas etiquetadas como antibelicistas, cuando en realidad se trata de filmes que, lejos de serlo, se mueven ambigüamente entre el patrón de desesperación y el de afirmación. *Hasta el último hombre* (*Hacksaw Ridge*, Mel Gibson, 2016) es un ejemplo de este tipo de filmes, donde el mensaje religioso y mesiánico es la verdadera columna vertebral de su sinopsis. La película comienza con una voz en *off* que lee partes del libro de Isaías y termina con soldados buscando desesperadamente una Biblia en el campo de batalla. Se ha descrito que, en realidad, el filme no está «ni a favor ni en contra de la guerra» (Matthews, 2017). Pero, tal como escribió un crítico de la prensa estadounidense, «Es la película más sanguinaria sobre un pacifista jamás realizada» (Phillips, 2016a) y cabe destacar que en este filme las imágenes recurrentes de soldados japoneses siguen siendo símbolos del mal, no de hombres (Phillips, 2016b). Todos estos aspectos nos recuerdan demasiado a las películas del «patrón de afirmación» analizadas más arriba.

En vista de lo expuesto, podemos aseverar que continua vigente todavía hoy la siguiente afirmación de 1991: «La abrumadora mayoría de los temas que se encuentran en las películas producidas en Hollywood han retratado a todas (excepto a la Guerra de Vietnam) como grandes y valientes luchas estadounidenses por la libertad y los valores democráticos» (Donald, 1991: 90).

7. EL DÍA QUE TERMINÓ EL SIGLO EN LA ACTUALIDAD

Las novelas *El día que terminó el siglo* y *Los desnudos y los muertos*, así como el filme *Los diablos del Pacífico*, son una rara excepción dentro del género bélico ambientado en la II Guerra Mundial y su trasfondo es sorprendentemente actual. En primer lugar, la prolongación de la maldad del coronel Miles y del general Cummings, ese «mal invisible» del que hablan los hombres, pero cuya influencia es de gran alcance, podría ser demasiado común en los oficiales de los ejércitos de hoy, un hecho que, efectivamente, se ha evidenciado en el ejército de los EE. UU. en las últimas décadas (Martin, 2020). En segundo lugar, si comparamos la psicología de los militares de hoy con las de los militares descritos por Gwaltney o Mailer en sus respectivas novelas, nos encontramos con una psicología todavía más difícil de digerir por su similitud pasadas más de siete décadas (Martin, 2020). En 2014, se

estimó que aproximadamente 20.300 miembros del componente activo del servicio en el ejército de los EE. UU. sufrieron una agresión sexual únicamente en los 12 meses anteriores, datos que representan el 1,0 % de los hombres y el 4,9 % de las mujeres en el ejército (Morral et al., 2015b). Entre todos los miembros del servicio que fueron clasificados como víctimas de una agresión sexual en el año 2014, el 31 % de las víctimas masculinas y el 28 % de las femeninas informaron que habían experimentado represalias sociales o profesionales como resultado de la agresión (Morral et al., 2015a). Entre las mujeres soldado que fueron víctimas de agresión sexual, el 56,2 % indicó que fueron objeto de represalias por parte de alguien que tenía un rango superior a ellas (Farris et al., 2021). Además, se ha descrito que en 2014 las mujeres soldado víctimas de agresión sexual tuvieron significativamente más probabilidades de sufrir represalias si habían informado a un denunciante obligatorio o habían presentado un informe sin restricciones, es decir, si habían seguido el protocolo militar de denuncias, que aquellas que no habían hecho un informe oficial pero sí se lo habían comunicado a un denunciante obligatorio; y más probabilidades que aquellas que habían confiado en amigos o familiares, o no lo habían dicho a nadie (Farris et al., 2021). Tal como publicó el entonces mayor del ejército Wesley Martin —conocido por sus esfuerzos para conseguir que se adopten reformas importantes en el ejército de los EE.UU.—, refiriéndose a principios de la década de 1990, «me encontré en un entorno destrozado donde la conducta sexual inapropiada y el abuso de autoridad eran una forma de vida aceptada y autosostenible» (Martin, 2020: 2). La lucha contra la conducta sexual inapropiada y el abuso de autoridad entre oficiales de alto rango del ejército ha destapado numerosos casos de oficiales que han contribuido a que estos problemas fueran crecientes en todo el ejército de EE.UU. hasta fechas muy recientes, y que no han sido responsabilizados adecuadamente (Martin, 2020). Estos datos nos recuerdan el sufrimiento del personaje Sam Gifford en el ejército —y también el del escritor Norman Mailer en la vida real, un caso que tan bien conocía Francis Irby Gwaltney al ser amigo suyo—, cuya impotencia a lo largo de toda la novela solo se ve incrementada hasta el final. Gifford no solo es testigo de la muerte de cuatro de sus compañeros acribillados por el teniente Baxter, sino que es condenado en una corte marcial donde solo se tiene en cuenta la versión del oficial superior en detrimento de la de sus subordinados (aunque ese oficial sea el acusado y culpable de los cargos que se le imputan). Un juicio, además, donde las alegaciones y los testimonios a su favor no sirven para nada y cuyo veredicto marca todo el resto de su carrera militar:

el ingreso a la compañía George, a las órdenes de Waco quien, como Baxter, son prolongaciones del coronel Miles, ese «mal invisible» del que hablan los hombres, pero cuya influencia es de gran alcance.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALDRIDGE, John W. (1949), «America's Young Novelists: Uneasy Inheritors of a Revolution», *Saturday Review of Literature* (12/02/1949), págs. 6-8.
- ALDRIDGE, John W. (1958), *After the Lost Generation*. Nueva York, Noonday Press.
- AMERICAN FILM INSTITUTE (AFI) (2019), «Between Heaven and Hell (1956)», *AFI Catalog of Feature Films – The First 100 Years 1893 – 1993*, [En línea: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/51756>. Fecha de consulta: 15/10/2022].
- APA AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2013), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th ed. Washington.
- BRIGHTMAN, Carol (1994), *Writing Dangerously: Mary McCarthy and Her World*, Nueva York, Harcourt Brace & Company.
- BRODE, Douglas (2020a), *From Hell To Hollywood: An Encyclopedia of World War II Films Volume 1*, Orlando, BearManor Media.
- BRODE, Douglas (2020b), *From Hell To Hollywood: An Encyclopedia of World War II Films Volume 2*, Orlando, BearManor Media.
- BROWER, Brock (1968), *Other Loyalties: A Politics of Personality*, Nueva York, Atheneum.
- CAGE, Beverly (2022), *G-Man: J. Edgar Hoover and the Making of the American Century*. Nueva York, Viking Press.
- CARRUTHERS, Susan (2003), «Bringing it all back home: Hollywood returns to war», *Small Wars & Insurgencies*, 14/1, págs. 167-182.
- CHURCHILL, Winston S. (1950), *The Second World War (Vol. 4): The hinge of fate*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- CROWTHER, Bosley (1963), «Screen: The Grim Message of War: Foreman's 'The Victors' at Two Theaters», *The New York Times* (20/12/1963).
- DONALD, Ralph R. (1991), «Antiwar Themes In Narrative War Films: Soldiers' Experiences As Social Comment», *Studies in Popular Culture*, 13/2 (1991), págs. 77-92.
- EDITORIAL (1956), «UA's 'Attack' Before 'Hell' Breaks Loose», *Variety* (05/09/1956), 204/1, págs. 7 y 14.
- EISINGER, Chester E. (1963), *Fiction of the Forties*. Chicago, University of Chicago Press.

- FARRIS, Coreen, SCHELL, Terry L., JAYCOX, Lisa H., BECKMAN, Robin L. (2021). «Perceived Retaliation Against Military Sexual Assault Victims», *RAND National Security Research Division*.
- FEIGENBAUM, Lawrence H. (1950), *War, as viewed by the postwar novelists of World Wars I and II*, New York University [Tesis Doctoral].
- GERSTLE, Frank (1956), «Screen: Battle Drama; 'Between Heaven and Hell' Bows at States», *The New York Times* (12/10/1956), pág. 33.
- GWALTNEY, Francis Irby (1956), *Between Heaven and Hell*. Nueva York, Popular Library.
- KELTON, Jim (2019), «Francis Irby Gwaltney (1921-1981)», *CALS Encyclopedia of Arkansas* [En línea: <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/francis-irby-gwaltney-3034>. Fecha de consulta: 20/11/2022].
- KUHN, Annette y WESTWELL, Guy (2012), «War film», en Oxford University Press (ed.), *A Dictionary of Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, págs 449-450.
- LENNON, J. Michael (2013), *Norman Mailer: A Double Life*. Nueva York, Simon and Schuster.
- LOVING, Jerome (2015), «The Day the Century Ended: Francis Irby Gwaltney's «Sequel» to The Naked and the Dead», *The Mailer Review*, 9/1.
- MAILER, Norman (2018), *Los desnudos y los muertos*, Barcelona, Anagrama.
- MANSO, Peter (1985), *Norman Mailer: His Life and Times*, New York, Washington Square Press.
- MARTIN, Wesley (2020), «Combating Sexual Misconduct and Abuse of Authority in the United States Army: Same Long Fight», *Dignity: A Journal of Analysis of Exploitation and Violence*, 5/1.
- MATTHEWS, Josh (2017), «Hacksaw Ridge: A Movie Review», *Dordt College. Faculty Work: Comprehensive List*. 655.
- MORRAL, Andrew R., GORE, Kristie L., SCHELL, Terry L. (2015a), «Results Using the Prior WGRA Measures and Methods» en Andrew R. Morral et al. (eds.), «Sexual Assault and Sexual Harassment in the U.S. Military: Volume 2. Estimates for Department of Defense Service Members from the 2014 RAND Military Workplace Study». *RAND National Security Research Division*, págs. 69-76.
- MORRAL, Andrew R., GORE, Kristie L., SCHELL, Terry L. (2015b), «Sexual Assault and Sexual Harassment in the U.S. Military: Volume 2. Estimates for Department of Defense Service Members from the 2014 RAND Military Workplace Study». *RAND National Security Research Division*.

- OCLC Online Computer Library Center, Inc. (2022), «WorldCat», Dublin, Ohio.
- PHILLIPS, Michael (2016a), «Can 'Hacksaw Ridge' redeem Mel Gibson?», *Chicago Tribune*, 06/09/2016.
- PHILLIPS, Michael (2016b), «In 'Hacksaw Ridge,' Mel Gibson portrays WWII vet as a messiah, not a man», *Chicago Tribune*, 31/10/2016.
- POLO, Elena Prado (1970), *Themes and meanings in the American and Filipino novels of the Second World War in the Pacific*, Michigan State University [Tesis Doctoral].
- SCHLESINGER, Arthur Meier Jr. (1949), *The Vital Center: The Politics of Freedom*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- SERLING, Rod (1963), «The Gamma Interview: Rod Serling», en Charles E. Fritch (ed.), *Gamma 1: New Frontiers in Fiction*, 1/1, North Hollywood, Star Press Inc., págs. 69-75.
- SHAIN, Russel Eark (1976), *An Analysis of Motion Pictures about War Released by the American Film Industry, 1930-1970*, New York, Arno Press.
- SKLAR, Robert y COOK, David A. (2023), «History of film. The war years and post-World War II trends», en The Editors of Encyclopaedia Britannica (ed.), *Encyclopaedia Britannica*, London, Encyclopaedia Britannica, Inc.
- SLOCUM, J. David (2023), «General Introduction: Seeing Through American War Cinema» en J. David Slocum (ed.), *Hollywood and War, The Film Reader*, Milton Park, Taylor & Francis.

Fecha de recepción: 26/11/2022.

Fecha de aceptación: 24/02/2024.