

SILENCIO EN LA NIEVE Y LA REHISTORIZACIÓN FÍLMICA DE LA EXPERIENCIA DIVISIONARIA

DIONISIO VISCARRI
The Ohio State University

En los últimos años el imaginario histórico y el significado cultural de la División Española de Voluntarios de la *Wehrmacht*, han sido reconfigurados mediante cintas cinematográficas, novelas, tebeos, grabaciones musicales, obras de arte pictórico y estudios de investigación histórica.¹ Estos textos recogen, modernizan, disputan y/o dialogan con otras representaciones desarrolladas, desde antes de finalizar la contienda mundial, en testimonios autobiográficos, y en un puñado de películas elaboradas a mediados del siglo pasado. Apodada *Azul* por el Ministro Secretario General del Movimiento, José María Arrese, por la afiliación falangista de gran parte de sus dieciocho mil integrantes, dicha unidad fue, a la vez, un ademán categórico de colaboración anticomunista, una muestra de gratitud al Tercer Reich por el apoyo prestado durante la guerra española, un instrumento de disuasión y contención simbólica ante la amenaza implícita del mismo, y un resorte para aplacar la energía revolucionaria del

¹ Sirvan de ejemplo las composiciones del grupo de rock pesado, *División 250*, o el cómic *División Azul* del pontevedrés Fran Jaraba, publicado a mediados de 2013 por Edicions Ponent. Para interpretaciones históricas consultar, entre otros, los trabajos de Jorge Reverte, *La División Azul: Rusia, 1941-1944*. Barcelona: RBA, 2011; Carlos Caballero Jurado, *División Azul, la División Española de Hitler*. Madrid: Tikal, 2011; Xavier Moreno Juliá, *La División Azul: Sangre española en Rusia, 1941-1945*. Barcelona: Crítica, 2005; Wayne Bowen, *Spaniards and Nazi Germany: Collaboration in the New Order*. Columbia: U of Missouri P, 2000; y Gerald Kleinfeld y Lewis A. Tams, *Hitler's Spanish Legion: The Blue Division in Russia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1979.

falangismo más intransigente. Su envío al frente soviético en julio de 1941 fue, junto a la ocupación de la Zona Internacional de Tánger, el paso más radical de la “no beligerancia” franquista.

Silencio en la nieve, largometraje estrenado en enero de 2012, recrea elementos de la experiencia histórica de la División Azul, contribuyendo con ello a reinsertar su memoria en el imaginario cultural nacional. Dirigido por el fructuoso productor Gerardo Herrero, con guión del bonaerense Nicolás Saad, está basado en *El tiempo de los emperadores extraños* (2006), la múltiplemente premiada novela de la trilogía de Ignacio del Valle. Es el primer film que aborda de forma matizada y sin tapujos la peripecia divisionaria. Avalado por la distancia cronológica, se propone articular un nuevo referente histórico. El título ya insinúa la elipsis representativa ligada a la unidad y emplea la imagen purificadora y renovadora de la nieve, omnipresente en la escenificación —se rodó en Lituania—, como un recurso de distanciamiento espacial y temporal.²

Aquella borra concepciones establecidas y ofrece un lienzo en blanco que permite inscribir nuevas representaciones de la experiencia rusa, al tiempo que reenfoca versiones anteriores.

Tras la derrota del Eje, la memoria de la División Azul fue parcialmente amordazada. El Régimen era consciente de su precariedad en el contexto internacional y precisaba disimular su etapa colaboracionista. Pese a no hallarse entre los vencidos, la España franquista había cortejado dilatadamente a éstos, al tiempo que ejercía una política premeditada de obstaculización, distraimiento e ingenuidad malintencionada con los Aliados. Es cierto que las memorias noveladas sobre el confinamiento en un campo de prisioneros de guerra ruso del capitán santanderino Teodoro Palacios Cueto, galardonaron al periodista monárquico Torcuato Luca de Tena, con el Premio Nacional de Literatura en 1955. Además, el Régimen no prohibió que algunas localidades de la Península rindieran homenaje a la fuerza expedicionaria con la acostumbrada dedicación de calles, monumentos y plazas, ni tampoco se opuso a la organización de hermandades de ex combatientes (Núñez Seixas, 87). Por otra parte, su repentina desaparición del *NO-DO*, su ausencia en films de ficción, hasta la

² El factor meteorológico es un *leitmotiv* constante en las representaciones divisionarias y adquiere connotaciones histórico-identitarias, como denota este fragmento testimonial: “Rusia emplea contra nosotros su arma más terrible y cruel: el clima [...] La guerra de armas de fuego pasa un poco a segundo término” (Errando Vilar, 135).

repatriación de los cautivos a partir de abril de 1954, la templada recepción oficial de éstos y la falta de apoyo institucional para la difusión de obras que preservaran la memoria de la División, exponen la cautela con la que el franquismo manipuló esa fase de su pasado político.

Contamos con varios antecedentes fílmicos estrenados en pleno apogeo del Nacionalcatolicismo. Imponen una visión panegírica, esterilizada, simplista y uniforme del contingente. De la misma manera que la empresa divisionaria fue imaginada como una prolongación de la Guerra Civil, las cintas aludidas son una extensión del *cine de cruzada* de la inmediata posguerra. Los tres títulos fundamentales del subgénero son *La patrulla* (1954) —dirigida por el ex divisionario Pedro Lazaga—, *Embajadores en el infierno* —José María Forqué, 1956—, adaptación libre de la narración del capitán Palacios, y *La espera* —Vicente Lluch, 1956—, cuya trama transcurre en el frente doméstico.³ Todas reconfiguran el significado ideológico-político de la Segunda Guerra Mundial y explotan el júbilo popular por la liberación de los casi trescientos prisioneros. De hecho, las dos últimas incorporan imágenes, extraídas del *NO-DO*, de su llegada a Barcelona en el buque *Semíramis*. Clasificadas de “Interés Nacional,” buscaban aprovechar las tensiones de la Guerra Fría para colocar simbólicamente a España al frente del anticomunismo, apuntalar emblemáticamente el convenio hispano-norteamericano de 1953, y dar mayor legitimidad al Régimen ante los gobiernos democráticos.

La obra de Forqué es la más paradigmática y sirve para constatar la evolución de la representación estética de la unidad. Dotada de notable intensidad dramática y estética fotográfica, y apoyada en su trasfondo testimonial, es, pese a su monofonía discursiva, una de las obras más sugerentes del cine histórico-nacional franquista. Fue un éxito resonante, tanto crítico como en taquilla. Toda la cinta gira en torno a la negativa de los presos españoles a emitir propaganda comunista y las brutales consecuencias acarreadas por su decisión. Construye una imagen idealizada en la que se ensalza la abnegación patria, el fervor anticomunista, la camaradería absoluta y el ardor religioso de los divisionarios. Por otra parte, recurre a un silencio sistémico para suprimir toda referencia comprometedora vinculada

³ Otra cinta posterior, *Carta a una mujer* (Miguel Iglesias, 1963), basada en una obra teatral de Jaime Salom, también está vinculada al subgénero, pero la peripecia divisionaria solo sirve de mero trasfondo a la relación romántica de los protagonistas.

a la trayectoria de la unidad antes de su captura. Su rodaje fue rigurosamente vigilado por excombatientes que amenazaron al equipo creador por su exaltación del Ejército y minimización de la causa falangista (Alegre, 179). Ésta queda relegada a una simbólica versión atenuada del *Cara al Sol* en la banda sonora y a un distintivo con el *yugo y las flechas*, cedido al protagonista —el capitán Adrados— por sus hombres. Dicho oficial encarna el dogmatismo ultranacionalista del cine prototípico del momento. Apuesto, moralista y unidimensional, encabeza la resistencia psicológica y salvaguarda la disciplina y lealtad ideológica de la tropa, nutriéndose de la retórica oficial del Régimen. Se condena toda disensión y el colaboracionismo —que el texto atribuye únicamente a factores materiales—, y los vulneradores acaban reconociendo su error de forma trágica. El film compagina el sufrimiento de los cautivos con la angustia experimentada por sus familiares durante la larga espera. Afectado por un maniqueísmo transparente y victimista, la perversidad inhumana de los soviéticos se contraponen a la heroicidad y nobleza de los divisionarios. Ya en el preámbulo a la fábula, la voz en *off* los caracteriza como soldados que “sirvieron los mismos ideales que inspiraron nuestra Cruzada.” Asimismo, se propone inscribir su significado ideológico en la memoria colectiva nacional: “los episodios que jalonan la obra son históricos. Históricos son sus protagonistas e histórico el drama interior de su esfuerzo,” y dedica con fe didáctica la dramatización “al ejemplar espíritu de los que regresaron.” Fiel a la estética imperante, se celebra el sacrificio colectivo nacional ante el antagonismo y ostracismo extranjeros e insiste en la idea de que España había preconizado la lucha contra el bolchevismo.

En contraste, *Silencio* conjuga el género bélico con el policiaco, proliferando sus posibilidades interpretativas y facilitando el revisionismo.⁴ El texto emplaza una cadena de asesinatos rituales en el seno de la División 250, durante la contraofensiva soviética del invierno de 1943. Desde sus inicios, la actuación española en la *Operación Barba-*

⁴ Comparte con *La noche de los generales* (Anatole Litvak, 1967) y *Saigón* (Christopher Crowe, 1988) la misma peripecia detectivesca, enmarcada dentro un contexto bélico adverso, con asesinatos en serie como hilo conductor principal. Y la idéntica paradoja en la que la puesta de relieve de un puñado de muertes individuales contrasta con el exterminio de millones de personas. Además, en las películas apuntadas el equipo investigador también sufre la pérdida de uno de sus miembros a manos del asesino. Todos estos elementos comunes denotan un subgénero cinematográfico global, a caballo entre el cine de guerra y el policiaco.

roja estuvo enmarcada dentro de un discurso criminológico: “Rusia es culpable” había declarado el Ministro de Asuntos Exteriores, Ramón Serrano Suñer, en su conocida arenga intervencionista pronunciada dos días después de la invasión alemana de aquel país. Apoyado en esa frase, el Régimen construyó el mito de que el contingente español era despachado a Rusia para hacer justicia histórica y castigar a un gobierno cómplice del fratricidio del 36. La película aprovecha este recurso discursivo para establecer un sutil paralelo argumentativo entre la engañosa transgresión microhistórica de la trama y la macrohistórica del contexto en el que ésta se desdobra. Así, el verdadero antagonista no es el asesino en serie, sino el propulsor de la cadena de eventos que condujeron a aquél a cometer los delitos. Y se inculpa al Régimen por manipular a los miembros de la División para colaborar en una empresa criminal, mediante promesas estériles y una retórica fácil y patrioter.

El hallazgo del cadáver de un *guripa* en un lago helado de los arrabales de Leningrado, con la inscripción, “Mira que te mira Dios” tallada a cuchillo en el pecho, inicia el *syuzhet* de la cinta.⁵ Arturo Andrade (Juan Diego Botto), un soldado raso con experiencia policial, y el sargento Espinosa (Carmelo Gómez) —un militar desengañado, pero adicto a los principios de la “Cruzada” nacionalista y encomendado por el mando militar a vigilar al primero—, forman la pareja holmesiana asignada a la resolución del crimen. El carácter tétrico de la escena de apertura se acentúa por la presencia de una veintena de caballos congelados, que en diversas posturas mortuorias acompaña al finado. Las tomas panorámicas de los encuadres se alternan con los planos medios, construyendo una imagen de carrusel macabro. Con ello se alude al matiz lúdico inherente al género policiaco, y se advierte al espectador de la duplicidad representativa e interpretativa, tanto de los acontecimientos que va a presenciar como del imaginario histórico colectivo forjado en torno a la División Azul. Asimismo, el empleo estético de la unidad para enmarcar una serie de delitos sangrientos subvierte el carácter heroico con el que ha sido representada históricamente, y plantea vías alternativas para reconstruir la memoria histórica.

El origen de los crímenes se remonta a la logia masónica de Valencia, a la cual pertenecían Ferrer (Víctor Clavijo), su archivista, y el comandante Isart (Rafa Castejón). El temor a ser delatado tras la

⁵ El verso forma parte de una cuarteta oracional infantil, repetida angustiosamente por la víctima mientras la violaban, y anuncia otras tres muertes.

Guerra Civil conduce a éste a enviar anónimamente a cuatro divisionarios para silenciar a su cofrade. Al no encontrarse en casa, por orden de Isart, violan a su mujer. Con anhelo de venganza, Ferrer adopta el seudónimo “Estrada” y se alista en la División Azul. Mediante fotos enviadas a la víctima, se propone identificar y escarmantar a los culpables. Estrada emprende su cometido empleando ritos de la organización secreta, para disciplinar al generador del crimen por haber delinquido contra un hermano masón. Siguiendo una co razonada, Andrade intercepta el correo entre el asesino y su cónyuge. Detiene a Estrada mientras yace gravemente herido en la estafeta postal tras un bombardeo. Se compadece cuando le desvela el motivo de sus actos e interviene cuando intenta suicidarse. El homicida se confiesa arrepentido por haber matado a varios inocentes, entre ellos al amigo de Andrade, y frustrado por aún desconocer quién estaba detrás del asalto a su pareja. Al evacuar el inmueble se topan con Isart, quien en un instante de anagnórisis colectiva, mata a Estrada. El espectador no visiona ninguno de los homicidios de éste, sólo su reacción defensiva contra Espinosa, en cambio la cámara explicita su asesinato. Esta estrategia reacomoda el marco interpretativo de la cinta. Con la pistola apuntada, el comandante se distancia paulatinamente del protagonista —recalcando al espectador su impunidad— y se reincorpora a sus actividades bélicas. La escena denuncia metafóricamente la arbitrariedad de la (in)justicia franquista y legitima las reivindicaciones de la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* ante la investigación de crímenes cometidos por el Régimen. De hecho, Estrada personifica la integración silenciosa de la memoria traumática del conflicto civil en la sociedad franquista de posguerra. Por otra parte, el subtexto sugiere que la represalia inútil de éste es análoga a la gestión fracasada de la División Azul. Conjuntamente, el afán de “justicia” de ambos acaba provocando víctimas inocentes, aunque la violencia atávica de Estrada es más disculpable que la ideológica e impersonal de la guerra.

Andrade es un personaje enigmático. Se insinúa un pasado comprometedor, posiblemente por motivos ideológicos.⁶ Al ser convoca-

⁶ Deja escapar comentarios que son recibidos con alarma por otros personajes: “Todo este tiempo luchando contra Marx, y al final el cabrón va a tener razón: las condiciones económicas lo determinan todo.” Asimismo, porta una gorra genérica de lana negra y, hasta la escena final, en la que se integra simbólicamente al resto de la tropa para repeler el ataque ruso, no muestra claramente la esvástica impresa en el casco. El encuadre destaca la imposibilidad del sujeto de desprenderse del devenir histórico colectivo.

do para hacerse cargo de la investigación, se consterna cuando se destapan sus antecedentes como inspector. Posteriormente, le confiesa a Espinosa: “No puedo hablar aquí y si vuelvo a España con vida tampoco voy a poder hablar allí.” Cuando el sargento le pregunta en qué años fue policía, una bola de nieve lanzada por un niño interrumpe súbitamente su respuesta. Esto forma parte del aspecto lúdico del texto ya que incita al espectador a especular sobre el misterio, nunca resuelto, de sus orígenes. Su homónimo en la novela es bastante más transparente. El narrador omnisciente revela que llegó a la División tras haber cometido un crimen pasional y pasar tiempo recluido. Durante el conflicto civil estuvo “en la sección de criptografía del SIPM [...] y terminada la guerra se le asignaron diversas tareas en relación a las purgas de rojos” (32). En la cinta ostenta una marcada sensibilidad y se muestra compungido ante los horrores de la guerra. Nunca emplea el saludo romano (obligatorio en la España franquista desde 1937 por el decreto número 263, hasta su derogación en septiembre de 1945), incluso cuando otros soldados a su alrededor lo ejecutan ante un superior.⁷ Con ello se pretende “desfascistizar” al protagonista, para depurar su punto de vista de prejuicios alienantes y facilitar la catarsis del espectador. La cámara se cuida de mostrarle exhibiendo cualquier distintivo político, en cambio acentúa el escudo con la bandera española, idéntica a la actual, que lleva cosido en el hombro. Su función es representar la amnesia colectiva provocada por la represión y reconciliar a la División con una audiencia moderna. En la novela es más violento e ideológicamente explícito. Viola a la joven rusa con la que mantiene un idilio en la cinta, y en el siguiente volumen de la trilogía se incorpora a las *Waffen SS* durante la defensa de Berlín.

La cámara va desvelando los espacios vitales que conformaron el ámbito de la División Azul. El espectador acompaña al protagonista mientras éste visita la carnicería, el depósito de cadáveres, el cuartel de mando, la capilla, la sala de aseo colectivo, los aposentos de la tropa, los locales improvisados para el ocio, etc. A ello se añade un recuento visual de la cotidianidad propia del contexto bélico. Esta penetración en el mundillo socio-cultural del cuerpo expedicionario es análoga al sondeo ambiental, con designio crítico, característico

⁷ En un par de ocasiones Andrade efectúa el saludo convencional del Ejército español, tocándose la visera con la diestra. En la mayoría se limita a cuadrarse, dando un taconazo prusiano y haciendo un ademán de asentimiento con la cabeza.

del género negro moderno. Mas en el texto que nos ocupa, a la denuncia de las estructuras de poder vinculadas a los desequilibrios de la sociedad franquista, se une un propósito pedagógico por documentar la intrahistoria divisionaria, dando un sentido de inmediatez y empatía emocional al espectador ante las penurias experimentadas en el frente soviético. Con ello se busca crear espacios para la reflexión y el diálogo intergeneracional, donde la biografía individual confluya con la trayectoria y contexto sociocultural de la comunidad nacional moderna.

La película privilegia al cine como principal transmisor de acontecimientos históricos, poniendo en entredicho el carácter meramente voluntario, por convicción ideológica, con el que se define al contingente en los textos testimoniales divisionarios. Los personajes principales se enrolan por otros motivos: Andrade para escapar de su pasado; *Guerrita* para resarcirse de sus vínculos conspiratorios y masonicos; Estrada para vengarse; Espinosa para cumplir las ambiciones de su padre, aunque haya asimilado la retórica del régimen; el fotógrafo de la División, Paramio, para subsanar sus antecedentes republicanos. La gran mayoría de aquellos personajes que demuestran su adhesión a los ideales franco-falangistas son sádicos (Isart), fanáticos (el capellán y el cabo Aparicio) y/o nihilistas (*Tiroliro*). Este último es un estereotipo del falangista exaltado y violento, tan hiperbolizado en el cine del posfranquismo.⁸ Con un guiño intertextual a Michael Cimino, Herrero construye a este personaje, desempeñado con acierto por Sergi Calleja, como un as de la ruleta rusa. Representa el culto a la muerte, ritualizado en pantalla, y el acatamiento mecánico y criminal de la disciplina jerárquica. Su suicidio lúdico sugiere la desaparición de una ideología perniciosa y su fanatismo irracional sirve de contrapunto a la sensibilidad de otros divisionarios. La abundancia de tomas en primer plano a lo largo de la cinta capta las expresiones faciales de la tropa, humanizándola al tiempo de ejercer una función desmitificadora. *Silencio* construye a un sector mayoritario de la División como una víctima más de las jerarquías del franquismo —los mandos del Ejército, la Falange, la Igle-

⁸ La referencia parece insinuar a *Tirolaípe*, apodo, por su peculiar grito de guerra, del teniente Ismael García Romeu, figura legendaria del Regimiento 262. De distinguida trayectoria en diversas unidades del Ejército sublevado, fue herido en múltiples ocasiones, sufriendo incluso mutilaciones dactilares. Notable por su militancia falangista, se presentó de voluntario al comienzo de la campaña rusa, pese a haber quedado tuerto en la Guerra Civil.

sia, etc.—, pero cuyo comportamiento en el campo de batalla y ante los excesos nazis fue decoroso.

El preámbulo de ubicación histórica a la trama ya establece parte del enfoque representativo. En la oscuridad nocturna, copos de nieve iluminan sutilmente la pantalla mientras se exponen someramente los orígenes y la composición de la unidad, y su juramento de “ayudar a Hitler a acabar con el comunismo.” A ello se integran efectos sonoros propios de la estepa, como aullidos de lobo y el ulular de la ventisca. Esta atmosfera siniestra y lúgubre, paradigmática del cine de terror clásico, prepara la mirada del espectador para el adentramiento en un contexto histórico desconocido y sorprendente, y para las escenas de extremada violencia a las que será expuesto. El plano también apunta a las dificultades contextuales y abandono que tuvo que afrontar la unidad. Varias imprecisiones factuales, como el año de su despliegue o su vínculo directo al general Franco (en vez de al Partido), resaltan la mutabilidad de la identidad ideológica, también encarnada por el protagonista, y la inestabilidad del referente histórico.

El matiz cronológico es importante dado que para el invierno de 1943 gran parte del ardor ideológico que había desbordado los banderines de enganche en junio de 1941, había decrecido. Los veteranos diseminaban noticias sobre la ferocidad del frente, y la juventud empezaba a percatarse de que el Eje podía ser derrotado. Aunque la historiografía no acaba de ponerse de acuerdo al respecto, los datos más fidedignos indican que a partir de marzo de 1942 fue necesario recurrir a otras unidades de las Fuerzas Armadas para encontrar reemplazos. Esto ha llevado a que se hable de una División cronológicamente bifronte: la primera, voluntaria, ideológicamente comprometida, universitaria e idealista; y otra, representada en la película, más pragmática, profesional, menos joven y de motivación inconsistente, incluso con la conminación de algunos de sus integrantes (Núñez Seixas). En todo caso, el número de oportunistas que se pasó al enemigo fue muy inferior al que se dio en otras unidades análogas. El destino primordial de las deserciones fue la retaguardia, e incluso se dieron casos de divisionarios que tras abandonar sus puestos y ser procesados volvieron a enrolarse en la *Blau* o, posteriormente, en la Legión Azul, o una de las unidades de las *Waffen SS* con tropa española. En su radiografía histórica, José Luís Rodríguez Jiménez —poco propenso al apologismo de la División hispana— clasifica el número de combatientes pasados al enemigo de “absolutamente irre-

levante” (298). Por tanto, la aseveración del Sargento Espinosa de estar “rodeados de traidores”, coincide con el propósito de representar una tropa desconfiada y escindida. Con ello, el texto fílmico amplía y dilata las posibilidades de la intriga, sometiendo la realidad factual a la ficcional, y deconstruye la visión de homogeneidad, superficialidad y exaltación ideológica, que se vincula al canon representacional de la unidad.

La fusión de un género popular con otro factual, dentro de un medio audiovisual de masas, y la insistencia en la opacidad y pluralidad inherentes a la experiencia divisionaria remiten al clásico debate en torno a la frontera entre realidad y ficción narrativas, y a una revaloración de nuestro vínculo con el pasado. Esta ambigüedad y duplicidad identitaria refleja la vacilación colectiva a la hora de catalogar a la División Azul dentro de nuestra historia. Todo ello apunta a un intento de actualización posmoderna del significado cultural del contingente hispano. En su imprescindible estudio, Xosé Núñez Seixas, advierte su posicionamiento en el imaginario histórico nacional: “la División Azul, su recuerdo y su memoria, no sólo goza de un marchamo heroico y exótico que le confieren un lugar especial en las guerras españolas del siglo XX. También disfruta de una memoria peculiar, en muchos aspectos benigna” (83). Pese a su incuestionable vínculo al Régimen, parte de ese respeto y consecuente representación relativamente positiva se debe al hecho de que fue desplegada únicamente contra un ejército extranjero, y nunca formó parte del aparato represivo franquista dentro de la Península. Aunque también es cierto que muchos de los veteranos se integraron posteriormente a las fuerzas de seguridad del Estado. Otra razón explicativa yace en la simpatía popular acaparada por varios excombatientes de renombre.⁹ El arrepentimiento ideológico de unos o la presunta coacción sufrida por otros, sirvió muchos años después a varios de ellos para justificar públicamente su alistamiento en la División Azul. A ello se debe añadir el importante número de familias cuyos parientes se encuentran entre los casi cuarenta y ocho mil españoles que pasaron por el frente soviético, ya sea por motivos ideológicos, económicos o personales (Rodríguez Jiménez).

En diversos aspectos la película adopta parte del discurso divisionario forjado en las memorias, testimonios, diarios de campaña y

⁹ Entre ellos Dionisio Ridruejo, Luis García Berlanga, Álvaro de la Iglesia, Luis Romero, Fernando Vadillo y Luis Ciges.

obras de ficción publicadas desde mediados de los años cuarenta por excombatientes. Por ejemplo, con su abrigo de mutón y *ushanka*, Espinosa, personifica el estereotipo construido por la mitología divisionaria. Este aspecto desaliñado y práctico —ausente en representaciones cinematográficas anteriores—, unido a una disposición resignada y valiente, fue propagado por la misma oficialidad germana en su tan citado piropo.¹⁰ Asimismo, se refuerza el tópico de una tropa confraternizada con la población ocupada y enfrentada al aliado germano por sus excesos con ésta. En una escena de gran emotividad, Andrade y un niño ruso orinan juntos intentando apagar inútilmente parte de las llamas dejadas por un bombardeo en el que ha muerto su padre. La imagen iguala biológicamente a invasor e invadido, subrayando la humanidad de ambos, al tiempo que demuestra su falta de agencia ante unas circunstancias históricas fuera de su alcance. Posteriormente varios españoles y germanos se apuntan mutuamente las armas tras la indignación de un falangista por el abuso de un anciano. Andrade encañona a un alemán, que para ganar el desafío ha cogido al mismo niño de rehén, pero el ruido de la aviación soviética desarticula la confrontación. La descarga de pasquines escritos por comunistas españoles, en vez de bombas, y la caricaturización del falangista defensor (voz atiplada, regordete, baja estatura) aportan un matiz burlesco al episodio. Se alude a un vínculo lingüístico ancestral con el Otro ideológico, ausente en los inco nexos intercambios con los alemanes, y se implica que ni Franco ni la División estaban capacitados para la guerra de exterminación del frente oriental. Pese al papel de protector de la población rusa que le confiere la escena, el subtexto reduce el falangismo a un simulacro mimético del fascismo auténtico.

En otro altercado la cámara contrasta el perfil meridional y abigotado, con rasgos semíticos, de Espinosa con la faz pálida, la expresión dura y el cabello rubio de su rival germano. Esta construcción de bipolaridad contrapuesta es semejante a la empleada por el discurso franco-falangista para imponer interpretaciones maniqueas de la realidad. Fragmentos de dicho discurso son proferidos por varios

¹⁰ “Si en el frente os encontráis a un soldado mal afeitado, sucio, con las botas rotas y el uniforme desabrochado, cuadraos ante él, es un héroe, es un español”, apreciación atribuida a un general alemán de apellido Herzog o Jürgens. De difícil verificación historiográfica, se ha convertido en uno de los mitos más enigmáticos de la División.

personajes a lo largo de la cinta.¹¹ Mas su articulación queda periclitada por la visualización de sus atroces consecuencias, por la caracterización grotesca de sus emisores, y por la representación polifónica de posturas disidentes. Mientras el discurso franquista pretendía eliminar la ambigüedad estableciendo categorías maniqueas bipolares, en *Silencio* el discurso fílmico la ensalza y juega con ella. En contraste al canon cinematográfico divisionario, la cinta muestra una tropa polifacética y compleja integrada por personajes representativos de la sociedad desvertebrada de la posguerra, e hiperboliza las desavenencias entre falangistas y militares, con el fin de resaltar las fisuras dentro del Régimen y cuestionar su legitimidad.

Por otra parte, el texto subvierte y reposiciona la bipolaridad ideológica representada tradicionalmente. Así, los alemanes suplantaron a los rusos como el enemigo principal; se insiste en la idea de que la Masonería se manifestaba por igual en ambos bandos de la Guerra Civil; se destaca la presencia de homosexuales en el moralista Ejército franquista; se diluye el binomio oposicional falangismo/comunismo; se cuestiona la religiosidad de la tropa; y se sobreponen los móviles económicos y la revancha, individual y colectiva, como factores predominantes en el alistamiento en la División. Además, se proyecta una visión demasculinizante de ésta, ya que se equipara la impotencia del asesino (por no haber podido defender a su mujer y por depender de ella para poder actuar) a la disgregación de la División Azul del imaginario histórico nacional.

Herrero emplea una exuberancia de luz y riqueza cromática en las imágenes, con una acumulación de *attrezzo*, para aludir a la complejidad de los crímenes y a la dificultad de desentrañar significados absolutos de la Historia. Esto contrasta con la parca visualización tanto técnica como ideológica, en blanco y negro, de representaciones fílmicas anteriores, mientras que la elección de actores consagrados compenetra al espectador con la División y mitiga el impacto de ver a españoles con el uniforme *feldgrau* de la Alemania hitleriana. Sin embargo, el film recurre a tópicos efectistas, sobre todo, en la *mise en scène*: cruces gamadas, águilas imperiales, banderas nazis y falangistas, retratos de Hitler y Franco, brazos alzados, parches oculares, perros alsacianos y órdenes promulgadas en un alemán estri-

¹¹ Por ejemplo, el capellán explica que uno de los violadores asesinados “sabía que la patria está siendo prostituida por el Marxismo”, y que había ido a Rusia “para llevar el aliento de la venganza de Dios en la punta de la bayoneta.”

dente, inundan la pantalla. Es decir, toda la parafernalia iconográfica típica del cine de explotación nazi. En una escena, por ejemplo, una radio locución del autócrata germano está siendo atentamente escuchada por los *guripas* de la estafeta. Este énfasis en la innegable labor colaboracionista de la División contrasta con el encubrimiento efectuado en las películas de la etapa franquista. En ellas no se menciona al Canciller alemán, se suprime casi toda referencia iconográfica, se ignora al pueblo ruso, se ocultan la crueldad y los descalabros del frente y se desvincula a la unidad de las fuerzas del Eje.

Un elemento extradiegético significativo es la incorporación de fotos de la época recortadas y puestas en relieve que aparecen durante los créditos de cierre y sirven como testimonio visual de la campaña. Con la banda sonora emitiendo una composición melancólica de Lucio Godoy, el fotomontaje adquiere un efecto tridimensional y las imágenes en blanco y negro acentúan la distancia temporal. No obstante, este obvio homenaje también insiste en la imposibilidad de desentrañar la memoria de la ficción, puesto que las fotos se entremezclan con imágenes de la película. Por otra parte, la carátula del DVD atenúa el vínculo histórico-político de la División a la hora de comercializar la película, prefiriendo enfocarse en el reparto artístico.

Una secuencia clave recrea el fusilamiento de un divisionario que se ha disparado en la mano para ser repatriado. Ocultos detrás de un muro, los protagonistas contemplan como uno de los miembros del pelotón ejecutorio levanta a la fuerza y sitúa al desmoronado soldado en el paredón. El espectador comparte la perspectiva visual alejada de la toma con los protagonistas, y confirma sus propias sospechas cuando uno de ellos revela con lamentación, que los dos divisionarios son hermanos. Tanto el enfoque distanciado y limitado de la escena —que exime a los videntes diegéticos (y al espectador) de toda responsabilidad histórica—, como la clara alegoría de la lucha fratricida del 36, proponen reconfigurar el espacio semántico y crítico e iniciar una modalidad reconciliatoria posterior a la *Ley de la Memoria Histórica* (2007). Así, se reposiciona la asignación de culpabilidad, inocencia y complicidad, eliminando el reductivismo politizado y estereotipante, e incorporan otras identidades al relato colectivo reivindicador.

En el transcurso de la investigación, el protagonista se une a un batallón de divisionarios sentados en un camión dirigido al frente. La cámara capta las caras sombrías y agitadas, mientras sufren el fuego de la artillería soviética. Un comandante sentado en la cabina

descorre la tela que lo separa de sus hombres, y comienza a entonar una copla popular que aquéllos recogen con gradual afán. Seguidamente, el oficial, que después sabremos fue quien ordenó la violación de la mujer de Estrada, se sonríe maliciosamente y recubre la simbólica ventanilla divisoria. La escena evoca el servilismo de la tropa y su manipulación por los mandos, en clara alusión a la España jerrarquizada, traumatizada e hipnotizada de la posguerra. También se plantea que para poder rehabilitar a la División dentro de la España actual es preciso adecuar su memoria al contexto autoritario y de excepción en el que fue constituida, utilizada, desechada y olvidada.

La recuperación fílmica de la División Azul en un ambiente de desazón colectiva es equiparable al surgimiento —también ante circunstancias socioeconómicas y políticas adversas—, del género negro español y de la ola de películas contemplativas sobre la Guerra Civil generada por el desengaño ideológico de los años noventa¹², es decir: a modalidades de representación donde el texto se convierte en el interlocutor de la realidad vigente para engendrar nuevos significados y reconfigurar los parámetros identitarios. De la misma forma que para auto exonerarse, la sociedad española democrática ha imputado al Otro germano o franquista la responsabilidad histórica de la invasión de la Unión Soviética, ahora elude toda responsabilidad propia en el desmorone económico de los últimos años. En este sentido, la cinta aprovecha la animadversión popular hacia Alemania, tanto por su ingente prosperidad comparativa como por su imposición de medidas de austeridad y acusaciones de inercia, despilfarro e irresponsabilidad colectiva contra los países de la periferia europea. Como apunta Sami Naïr:

[S]e tiende a ver en esta actitud de Alemania la eterna voluntad de dominación, el retorno de los fantasmas de la potencia germánica, incluso el odio étnico que se hallaba en el ADN del hitlerismo. Todo el mundo tiene grabada en la memoria la insultante caricatura de Angela Merkel con el característico bigote.

Mediante este modelo de distorsión representacional, se defiende culturalmente la identidad y dignidad de la comunidad nacional, recordándole al país del norte sus transgresiones históricas y, por ende, aludiendo a una supuesta superioridad moral hispana. En la cinta responde a una necesidad diferenciadora y de distanciamiento de la trayectoria nazi, y facilita la identificación de la audiencia moderna

¹² Ver Sánchez-Biosca.

con la División. No obstante, el cabo Aparicio reconoce la hegemonía pasada/presente de dicho país: “serán todo lo cuadrados que tú quieras, pero [...] Se diga lo que se diga tenemos mucho que aprender de ellos.” Comentario que aparte de encerrar un complejo de inferioridad histórica mal disimulado, exterioriza la postura germanófila de un sector importante de la sociedad franquista de posguerra (y de la actual). Mas el intento de mimetizar parte de la trayectoria de dicho país persiste en el imaginario español y se manifiesta en una continuada dependencia psicológica, política y material. Así, en una entrevista reciente, Mariano Rajoy, confería agencia al país germano sobre el futuro de la economía española: “Lo que más me preocupa ahora es que Europa y Alemania tengan claro dónde vamos” (*El estado...*).

Ya desde antes de concluir la contienda mundial, las fuerzas armadas del Tercer Reich devinieron en el antagonista de rigor de la cinemática occidental. Sin duda, los acontecimientos históricos que protagonizaron justifican dicha asignación. Fiel a este patrón representativo, los personajes germanos de *Silencio* proyectan una imagen de brutalidad mecánica e intransigencia. Son estereotipos cuya única función en el texto fílmico es asumir el papel de exterminadores de la población civil y contrarrestar la empatía de los españoles hacia ésta. No obstante, el envilecimiento indiscriminado de las fuerzas del Eje, dentro de una trama ficcional, conlleva un peligro de alienación anestésica que puede subvertir el discurso histórico:

[H]istory becomes a mere backdrop for a mystery, a political intrigue [...] formula plots, can distract from the seriousness of the period; by making viewers comfortable with the screen world, they can suggest that the real world of the Third Reich was not as evil as previously perceived [...] By focusing on the courageous struggle of good against evil, they can reduce a real-life tragedy that had no dramatic cause to a melodramatic good guys-versus-bad guys confrontation [...] the formulas of cinema that bring viewers into films and open the way for them to pass judgment on what they see also introduce undesirable subtexts into the films (Reimer, 10).

De ahí que la película haga hincapié en su propia ficcionalidad, dividiendo extradiegéticamente la estructura, tras cada muerte, con un epígrafe correspondiente al versículo temático. Además, interrumpe bruscamente la trama central, más de una vez, para dar prioridad a la tragedia colectiva. Así, acorralado en un monasterio, el asesino logra escapar cuando un destacamento de las SS irrumpe en el recin-

to y, ante el asombro de los protagonistas, ametralla a varios pacientes psiquiátricos. Esta referencia a la política genética nazi reivindica la memoria del genocidio hitleriano y desasocia a la División de su legado. En efecto, todas las fuentes históricas e historiográficas indican que el comportamiento de ésta con la población ocupada fue mucho menos virulento que el llevado a cabo por tropas de otras nacionalidades en el mismo contexto de operaciones. Esto se debió en parte a la ausencia de una política de adoctrinamiento racial semejante a la que estaban sometidos otros beligerantes. Por su proximidad geográfica e histórica, la otredad en España se ha proyectado tradicionalmente hacia gitanos, musulmanes, amerindios y judíos, condición que, obviamente, nunca condujo al genocidio organizado. Mas la absoluta compasión y benevolencia con la que se ha representado la interacción entre *guripas* y civiles rusos parece estar un tanto adulterada. La historiografía moderna ha registrado incidencias de violaciones, saqueos, fusilamientos improcedentes, chantajes, coerciones y otras medidas abusivas propias de toda invasión militar (Rodríguez Jiménez). También se le imputa a la unidad española su participación en el asedio de Leningrado, cuyo resultado fue la muerte de más de un millón de civiles. Sin embargo, y pese a su continuada politización, su inferida complicidad en la empresa exterminadora nazi es, a lo sumo, circunstancial e indirecta.¹³

La secuencia final recrea los inicios de la batalla de Krasny Bor, conferida una connotación mítica en la memoria colectiva divisionaria. Muestra a los españoles precariamente parapetados mientras soportan la investida del Ejército Rojo, en proporción de más de seis a uno. La escena es reminiscente de películas como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), *Zulú* (Cy Enfield, 1964) o de tantos *Westerns* hollywoodienses donde los protagonistas, rodeados por un enemigo numéricamente superior, están en vías de ser arrollados. Con la banda sonora *in crescendo*, la cámara efectúa un travelling transversal captando en planos cortos las caras resueltas y resignadas de la tropa. Herrero celebra el compañerismo y la cohesión comunal ante la tragedia. Consciente del documentado valor con el que, según fuentes de ambos bandos, se rechazó la ofensiva soviética, el texto filmico transmite una aureola de heroicidad melodramá-

¹³ El reconocimiento de la unidad en homenajes militares por el exministro de Defensa José Bono en 2004 y, más recientemente, por la delegada de Gobierno María de los Llanos de Luna, ha sido muy criticado en algunos medios de comunicación.

tica a la escena, mas se reduce el papel de la unidad al de carne de cañón, utilizada tanto por las fuerzas políticas autóctonas como por el Tercer Reich. Es la primera escena de combate colectivo, recreada a gran escala, del cine de tema divisionario. Por otra parte, las tomas panorámicas, que despersonalizan el combate en sí, y el fundido a negro, con el que concluye abruptamente el episodio, restan sentido a los relatos ideológicos de antaño. Pese a formar parte de las fuerzas invasoras, la unidad española aparece asumiendo una postura defensiva. En clave alegórica el espectador se identifica con la resistencia ante condiciones preponderantemente adversas. El ataque puede interpretarse como una metáfora de la actual devastación económica y social provocada, según la exégesis oficial y popular, también desde fuera del país. Se homologa la precariedad del frente ruso a la incertidumbre cotidiana del presente (laboral, social, política, cultural, lingüística, etc.) y a la inquietud de un sector de la sociedad de estar contemplando el resquebrajamiento del Estado español.

Durante la posguerra el franquismo apoyó la producción de un repertorio limitado de melodramas históricos para distraer el malestar social y proyectar una visión homogénea, centrípeta y heroica de la historia española, acorde con sus intereses políticos. De forma similar, *Silencio* emplea un recurso de desplazamiento temporal, solo que ahora se construye el pasado para encarar con mayor optimismo el presente, desarticular mitos y crear espacios polifónicos en torno a un nexo histórico común. Su discurso antimilitarista, progresista y ecuménico, contrasta con la apología belicista inherente a aquél cine. Por otra parte, el disipado aparato cultural franquista recurrió a enaltecer y rehistorizar el pasado para encubrir la realidad, alimentar fantasías imperiales y proyectarse hacia un futuro tan utópico como irrealizable.

Pese a su temática y perspectiva inéditas, la película decepcionó en taquilla, con una recaudación total de 406.843 €, y consta entre las cintas nacionales con peores pérdidas económicas de 2012. Hecho que dada la coyuntura actual del cine español es más sintomático de la atomización de la producción cultural moderna y de la búsqueda de un escapismo temático menos exigente, que un indicio de valor estético. Una publicidad templada, la competencia en cartelera de obras más comerciales y las limitaciones económicas de un público desmoralizado por la crisis, y reticente a presenciar una dramatización más de nuestro pasado reciente, mermaron la tasa de asistencia (63.805 espectadores, pese a que el mismo año de su estreno, el cine español batiera un record de cuota de pantalla y a no haber entrado aún en vigor

la subida del IVA cultural).¹⁴ La apatía general con que la cinta fue recibida, salvo en sectores muy puntuales (los aficionados al cine de género, algunos críticos especializados del ámbito mediático y los *divisionistas*, aquellos interesados en estudiar y/o venerar la trayectoria de la fuerza expedicionaria, sin haber pertenecido a ella), registra la postura mayoritaria de una sociedad ensimismada entre la realidad político-económica circundante y la virtual del universo digital, y cada vez más desprendida del derrotero histórico de sus abuelos.¹⁵

OBRAS CITADAS

- Alegre Calero, Sergio. *El cine cambia la historia: Las imágenes de la División Azul*. Barcelona: PPU, 1994.
- Costa, Jordi. "Misterio en la División Azul", *El País*, 20 de enero 2012: no pág. < http://elpais.com/diario/2012/01/20/cine/1327014008_850215.html>.
- "El Estado de bienestar es un logro irrenunciable en España y en la UE." *El País* 8 diciembre: no pág. <<http://politica.elpais.com/politica/2013/12/08/actualidad/>>.
- Embajadores en el infierno*. Dir. José María Forqué. Rep. Antonio Vilar, Rubén Rojo, Luis Peña y Mario Berriatúa. Producciones Cinematográficas Rodas, 1956.
- Errando Vilar, Enrique. *Campaña de Invierno*. Madrid: José García Perona Ed., 1943.
- Luchini, Alberto. "...Y el productor se hizo director." *El Mundo* 19 diciembre 2012: no pág. <<http://www.elmundo.es/elmundo/sonar-despierto/2011/11/19/y-el-productor-se-hizo-director.html>>.
- Naïr, Sami. "Peligroso antigermanismo." *El País* 17 mayo 2013: no pág. <<http://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/17/actualidad/>>.
- Núñez Seixas, Xosé Manoel. "Los vencedores vencidos: la peculiar memoria de la División Azul, 1945-2005." *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 4 (2005): 83-113.
- Reimer, Carol J and Robert C Reimer. *Nazi-Retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*. New York: Twayne, 1992.
- Rodríguez Jiménez, José Luís. *De héroes e indeseables. La División Azul*. Barcelona: Espasa, 2007.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de *La vaquilla* (1985) a *Madregilda* (1994)." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20. 1 (otoño 1995): 179-193.
- Silencio en la nieve*. Dir. Gerardo Herrero. Rep. Juan Diego Botto, Carmelo Gómez y Jordi Aguilar. Alta Classics, 2011.
- Valle, Ignacio del. *El tiempo de los emperadores extraños*. Madrid: Alfaguara, 2006.

¹⁴ Compitió, por ejemplo, con *Los descendientes* (Alexander Payne), *La dama de hierro* (Phyllida George) y *The Artist* (Michel Hazavanicius), todas candidatas a los Oscar de ese año. No obstante, en su semana de estreno logró ocupar la cuarta posición entre las películas más vistas (primera entre las nacionales), aunque con una recaudación comparativamente modesta (195.000 €).

¹⁵ Su recepción crítica fue, en general, positiva: "La ambientación es excelente [...] los personajes tienen carne, hueso y vísceras, y los actores cumplen más allá de lo imaginable [...] Una película española atípica y altamente recomendable" (Luchini); "El resultado —discutible e imperfecto [...] con el firme propósito de poner en cuarentena inercias de representación y arquetipos gastados por el uso" (Costa).