

Artikel

Memoria traumática y espectralidad en *Silencio en la nieve* de Gerardo Herrero

Agustín Otero (New Jersey)

HeLix 7 (2015), S. 13-28.

Abstract

Gerardo Herrero's film *Silencio en la nieve* (2011) takes place in the bitter Russian winter of 1943 on the Leningrad Front just before one of the bloodiest battles of World War II. It revolves around an investigation of a chain of vicious killings that is causing panic among the Spanish troops of the *División Azul*. This essay explores the narrative strategies of the horror genre to illustrate the fear, violence and the traumatic effects of a silenced past. The horror film tropes are used to exorcise what Derrida calls "the specters of the past", the traces of the traumatic memory of the Civil War that come to haunt the living. The protagonists embody the ghosts of the past, the forgotten victims of history, looking for justice and moral reparation to be remembered in the collective memory of all Spaniards.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Memoria traumática y espectralidad en *Silencio en la nieve* de Gerardo Herrero

Agustín Otero (New Jersey)

Silencio en la nieve (2011) es la adaptación cinematográfica de la novela *El tiempo de los emperadores extraños* del escritor asturiano Ignacio del Valle.¹ La película, dirigida y producida por Gerardo Herrero, tiene lugar en plena Segunda Guerra Mundial durante el gélido invierno ruso de 1943.² Los protagonistas pertenecen a la *250. Einheit Spanischer Freiwilliger*, más conocida como la División Azul, que combatió contra el Ejército Rojo en el Frente Oriental. A lo largo de la trama los soldados españoles viven en un estado constante de crispación atemorizados por las incursiones de la guerrilla partisana y la amenaza de una inminente contra-ofensiva soviética. A estas circunstancias se les añaden la barbarie de los comandos de las SS contra la población civil y la repentina aparición de tres brutales asesinatos que minarán todavía más la baja moral de los divisionarios.³

En el presente artículo se analizan las estrategias narrativas tomadas del género de terror para ilustrar el miedo, la violencia y los efectos traumáticos de un pasado silenciado. En este *thriller* asoma una inquietante atmósfera de irrealidad y misterio que atormenta a los protagonistas. La intriga policiaca, recuperación y reconstrucción del pasado al fin y al cabo evidencia la naturaleza problemática de la realidad debido a la presencia de una memoria traumática de la Guerra Civil. *Silencio en la nieve* refleja el horror e irracionalidad de la guerra dentro de un paisaje apocalíptico, profundamente metafórico, pero tan ajeno como hostil a los divisionarios. Las tensiones y conflictos entre el presente y el pasado se revelan en clave sobrenatural y alegórica, lo que Derrida

¹ La película ha sido adaptada a la pantalla por el guionista argentino Nicolás Saad. *El tiempo de los emperadores extraños* (Alfaguara, 2006) es la quinta novela de Del Valle (Oviedo, 1971). Ha recibido el Premio de la Crítica de Asturias 2007, Mención especial Premio Dashiell Hammett 2007 y el Premio Violeta Negra del Toulouse Polars du Sud 2011 a la mejor novela negra publicada en Francia.

² Gerardo Herrero (Madrid, 1953) es uno de los productores más importantes del cine español. *Silencio en la nieve* es su decimoquinta película. El director madrileño cuenta en su haber con varias adaptaciones cinematográficas de novelas de autores como Almudena Grandes (*Malena es un nombre de tango* y *Los aires difíciles*), Arturo Pérez-Reverte (*Territorio Comanche*), Horacio Vázquez-Rial (*Frontera Sur*) o Belén Gopetegui (*Las razones de mis amigos*).

³ La División Azul, llamada así por el color de las camisas falangistas, llegó a constar de aproximadamente 40.000 soldados voluntarios repartidos en tres reemplazos. Fue formada en julio de 1941 y sería disuelta por Franco en otoño de 1943 cuando los aliados ya estaban ganando claramente la guerra.

ha denominado como “espectralidad”.⁴ De esta manera, los tropos del cine de terror se utilizan para exorcizar la memoria traumática de la contienda fratricida española. Estos macabros asesinatos están motivados por los fantasmas del pasado, las víctimas olvidadas de la historia, que aparecen buscando una reparación moral para ser recordados y aceptados en la memoria colectiva de los españoles.

La División Azul en un thriller

La invasión de la Unión Soviética por el Tercer Reich en junio de 1941 marcó una oportunidad para los jefes falangistas de entrar al lado de las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial. Se pretendía recuperar el protagonismo político perdido dentro del Régimen a la vez que se buscaba un espacio propio dentro del Nuevo Orden fascista en Europa. La presencia española en Rusia para Falange respondía claramente a una continuación de la Guerra Civil para devolverles la visita a los comunistas y saldar cuentas con los que, según ellos, habían intentado provocar la destrucción de España.⁵ Asimismo, existía la deuda material y económica contraída con la Alemania hitleriana durante la sublevación de 1936 que ahora Berlín exigía saldar con la entrada de España en la contienda.⁶ Después de terminada la Segunda Guerra Mundial, la existencia de la División Azul fue objeto de silencio y ocultamiento al ser una señal inequívoca del carácter pro fascista del Régimen frente a las potencias aliadas. Más tarde, ya en plena Guerra Fría y coincidiendo con el fin del aislamiento internacional, aparecieron libros de memorias, novelas, relatos cortos, un documental y tres largometrajes que sirvieron para reforzar la propaganda ideológica centrada en su carácter anticomunista.⁷ El discurso dominante consistía en la representación de los divisionarios como víctimas heroicas de la crueldad marxista que amenazaba con acabar con la civilización cristiana

⁴ DERRIDA, *Specters of Marx*, p.12.

⁵ Esto lo resumiría el famoso discurso de Serrano Suñer del 24 de junio de 1941: “¡Rusia es culpable! Culpable de nuestra Guerra Civil. Culpable de la muerte de José Antonio” (MORENO JULIÁ, *La División Azul*, p. 75). El mismo José Antonio Primo de Rivera afirmó que las elecciones de febrero de 1936 fueron ganadas por Rusia y no por los comunistas (cfr. SANTOS JULIÁ, *Hoy no es ayer*, p. 108).

⁶ Rodríguez Jiménez establece las características de esta deuda pendiente con el Eje: “Esta reclamación tenía dos objetivos: amortizar la inversión realizada y presionar al aliado español para aumentar las importaciones de minerales con destino a la industria de guerra y empujarle a entrar en la guerra comenzada en Europa en septiembre de 1939” (“La contribución de la División Española de Voluntarios”, p. 92).

⁷ Carlos Caballero Jurado y Rafael Ibáñez Hernández en *Escritores en las trincheras* mencionan alrededor de 132 textos entre memorias, libros de poesía, novelas o relatos cortos. Se trata de un número ingente para una división tan pequeña en tamaño e importancia dentro de la contienda mundial.

occidental. Las películas estrenadas en esta época coinciden con la escalada de tensiones internacionales entre la URSS y EE. UU. y, sobre todo, con la repatriación de los prisioneros españoles procedentes de los *gulags* soviéticos. *La patrulla* (1954) del ex divisionario Pedro Lazaga, *Embajadores en el infierno* (1956) de José María Forqué y *La espera* (1956) de Vicente Lluch son las únicas cintas que abordan directamente la experiencia de la División en Rusia.⁸ Algunos de los motivos centrales recurrentes son el dramatismo de su cautiverio, retratando las condiciones infrahumanas de los campos de concentración estalinistas, la solidaridad de los prisioneros y la nostalgia por la patria.⁹ Es muy importante resaltar cómo, a pesar del gran éxito de público, las películas fueron objeto de un fuerte rechazo por los círculos falangistas y las hermandades de ex combatientes. La polémica residía en una identificación absoluta de la División Azul como parte integrante del ejército español omitiéndose de manera ostensible el relevante papel de Falange Española en su creación y desarrollo.

La visión que *Silencio en la nieve* proporciona de la experiencia de los soldados contrasta con la visión idealizadora, heroica y de sacrificio por la patria que aparece en las epopeyas divisionarias. El filme comunica una perspectiva más realista, objetiva y desmitificadora sobre el papel de la División Azul en la Unión Soviética.¹⁰ La compleja realidad de las tropas está más acorde con la situación histórica que con la grandilocuencia épica de la propaganda franquista. Es importante señalar que la película se centra en los últimos meses de los divisionarios en el Frente de Leningrado (febrero de 1943) cuando los alemanes estaban claramente perdiendo la guerra. La cinta también ha evitado maniqueísmos a la hora de caracterizar a la tropa. Se presenta a la División 250 de la Wehrmacht como un grupo heterogéneo de soldados en donde asoman

⁸ La película de Forqué es la más conocida de todas ellas y es una adaptación de la novela histórica de Torcuato Luca de Tena *Embajador en el infierno* (1956) inspirada en las memorias del capitán Palacios.

⁹ Otros filmes de ficción que mencionan a la División Azul de manera secundaria en sus argumentos son *La condesa María* (1942) dirigido por Gonzalo Pardo Delgrás, *Carta a una mujer* (1961) de Miguel Iglesias, *Dulces horas* (1981) de Carlos Saura, *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982) de Rafael Gil o Carlos Iglesias en *Ispansi* (2010).

¹⁰ La literatura memorialística es el género más numeroso entre los divisionarios. Sin embargo, se han publicado novelas como *Ida y vuelta* (1954) de Antonio José Hernández Navarro; *El sol y la nieve* (1956) de Rodrigo Royo; *Los hombres se matan así* (1961) de Eleuterio Paniagua; *Camaradas 74* (1975) de Tomás Salvador; *Cabeza de puente* (1991) de José María Sánchez Diana; *Los irreductibles* (1993) de Fernando Vadillo o *A noite branca* (2012) de Francisco Xavier Fernández Naval, por citar las más conocidas.

voluntarios falangistas, aventureros de todo tipo, militares de carrera e incluso republicanos obligados a alistarse para redimir penas de la Guerra Civil.¹¹

Sin embargo, la División Azul y el Frente Oriental en la Segunda Guerra Mundial constituyen meramente el contexto histórico y espacial en el que se desarrolla *Silencio en la nieve*. Lo más importante va a ser la intriga policiaca que funciona como un método para examinar el pasado traumático de la posguerra española. La película está dividida en cuatro partes que se corresponden a las misteriosas inscripciones halladas en los cuerpos de las víctimas. La trama investigativa comienza con un plano espectral e inverosímil de un grupo de caballos congelados en medio de un lago. Esta escena de paisaje invernal, bella y turbadora a la vez, comunica, junto a la banda sonora de Lucio Godoy, el tono de suspense y desazón típico de un *thriller* policiaco.

El protagonista principal es el soldado raso Arturo Andrade (Juan Diego Botto) que tiene que enfrentarse con una serie de crímenes tan crueles como inexplicables.¹² En un principio es encargado por el alto mando de investigar el crimen del falangista Luis del Águila degollado y con el epígrafe “Mira que te mira Dios” grabado a cuchillo sobre su pecho. Andrade aparece caracterizado como un personaje individualista, cerebral y reservado del que el espectador sabe muy poco.¹³ Durante la Guerra Civil había sido inspector de policía y teniente de los servicios de inteligencia del ejército republicano. Su oscuro pasado provocará desconfianza y suspicacia en sus superiores. Ésta es la razón por la que designan al sargento Espinosa (Carmelo Gómez) como su asistente a fin de vigilarlo y mantenerlos informados de sus pesquisas. La singular relación de amistad que entablan Espinosa y Andrade, uno falangista y el otro republicano, a modo de Sherlock Holmes y Watson, será uno de los puntos más fuertes de la película al proporcionar un pormenorizado análisis del caso y del siniestro entorno del frente.

Arturo Andrade es un agudo observador dotado de gran sagacidad e integridad moral. Actúa motivado por su profesionalismo y por el impulso ético de hacer justicia

¹¹ El historiador Xosé Manoel Núñez Seixas indica que las motivaciones entre los divisionarios eran muy variadas a la hora de alistarse. No eran factores ideológicos, económicos, de redención de culpas por haber luchado en el lado equivocado o el afán de aventura lo que los motivaba. Era una combinación de todos ellos sin el dominio de uno en particular, cfr. “Los vencedores vencidos”, p. 56.

¹² Andrade ha sido el protagonista de la trilogía de Ignacio del Valle *El arte de matar dragones* (2002), *El tiempo de los emperadores extraños* (2006) y *Los demonios de Berlín* (2009). En la primera de sus novelas aparece caracterizado como ex teniente republicano del servicio de criptografía del SIPM (Servicio de Información y Policía Militar).

¹³ Comparte características con el prototípico anti-héroe de la novela policiaca dura americana (*hardboiled detective fiction*). Ver WILLIAM STOWE, *The Poetics of Murder*, pp. 78-82.

para esclarecer los asesinatos. Su meticuloso examen de la realidad desenmascara la crueldad, deshumanización y violencia de la guerra, pero también la naturaleza abusiva del poder. En la investigación manobra como puede dentro de los complicados resortes del alto mando. Se trata de una época marcada por la paranoia revanchista que se traduce en los secretismos y traiciones que rodean al destacamento español en Rusia. Así se revelan las constantes intrigas, juegos políticos y luchas intestinas entre falangistas y Ejército español por hacerse con las riendas del mando de una división en pleno proceso de descomposición.¹⁴ La posición marginal de Andrade como investigador, debido a su ausencia de autoridad como soldado raso, contrasta con la figura clásica del detective que suele aparecer representado como una figura demiúrgica encargada de restaurar el orden y castigar al culpable de los crímenes cometidos. Andrade encarna lo que Tzvetan Todorov califica como el “investigador vulnerable” obligado por las circunstancias a hacer una investigación que aclare los asesinatos en serie.¹⁵ Paradójicamente, y a medida que surgen más homicidios, la oficialidad se verá obligada a apoyarse todavía más en sus habilidades deductivas como la única salida para capturar al asesino en serie y evitar el pánico entre los divisionarios.

Silencio en la nieve cuenta con las características típicas de un *thriller* al proyectar una gran tensión dramática acompañada de una atmósfera opresiva y siniestra. El ambiente lúgubre que rodea los crímenes es consecuencia de la influencia del género de terror en muchas de sus convenciones solapadas dentro de este *thriller* de asesinatos en serie. El elemento sobrenatural tomado de la narrativa gótica está presente en la película debido a la violencia y la omnipresencia del temor a la muerte.¹⁶ La investigación de Andrade se encuentra marcada por un impulso irracional en la lucha contra el mal que choca contra su lógica deductiva en el ordenamiento y esclarecimiento de la verdad. Para Philip L. Simpson el subgénero de asesinos en serie es un híbrido narrativo consecuencia del desarrollo de las convenciones del género gótico de ficciones de vampiros, hombres lobos y otros monstruos unidos a la mitificación de la violencia

¹⁴ El artículo de Jorge Martínez Reverte “¿Por qué fueron a Rusia?” apunta las grandes divergencias entre Ejército y Falange a la hora de configurar y mandar al grupo de la División Azul a la URSS. Estas luchas de poder se encontraban dentro de la dictadura y pusieron de manifiesto en 1943 la debilidad de los falangistas en el Régimen.

¹⁵ TODOROV, *Typology of Detective Fiction*, p. 51.

¹⁶ Aquí es importante señalar cómo la narrativa gótica se encuentra en los orígenes de la novela policiaca tal y como la creó Edgar Allan Poe en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841). La novela policiaca tradicional se entiende como el conflicto entre el racionalismo e irracionalismo con la victoria absoluta del primero.

típica del siglo XX. A ello habría de añadirse la presencia de psicópatas reales como Jack el Destripador, Ted Bundy o Jeffrey Dahmer convertidos en iconos culturales y comerciales por los medios de comunicación y la industria de Hollywood. Se trata de un subgénero del cine de terror que ha tenido gran popularidad a partir de la década de los ochenta por la influencia del cine norteamericano. Simpson señala que estos asesinos en serie desafían una comprensión racional y confirman los peores temores sobre la naturaleza humana.¹⁷

Espectralidad y memoria histórica

La cinematografía española de las últimas décadas ha jugado un papel significativo en la representación del trauma de la Guerra Civil en el imaginario colectivo.¹⁸ Probablemente no podría entenderse el movimiento popular de reivindicación de la memoria histórica si no fuera por los aportes de novelas, series de televisión, películas y documentales. Estos textos han recreado con éxito la memoria escindida y tergiversada del conflicto fratricida por el Franquismo. No solo han movido conciencias sino que han desenterrado la memoria silenciada de los republicanos con el firme propósito de redimir las injusticias del pasado. Las características genéricas del cine de terror son idóneas para la representación de la memoria traumática de la Guerra Civil y la violencia institucional de posguerra. El contexto simbólico-fantástico de este género otorga un significado más amplio a un suceso traumático. El sufrimiento, la violencia y la muerte se encuentran en su centro y son fundamentales para comunicar la opresión y violencia de los horrores de la historia española del siglo XX. En la película, la combinación del *thriller* policiaco con elementos de la narrativa de terror produce una mayor identificación y empatía por parte del espectador al crearse un vínculo emotivo entre el presente y el pasado. Se trata, por consiguiente, de una reconstrucción del pasado que se encuentra al servicio de las necesidades de un presente empeñado en revisar los errores e injusticias de las consciencias de los españoles. Estos textos fílmicos reabren a través de los tropos genéricos del cine de terror las heridas del pasado

¹⁷ Cfr. SIMPSON, *Psycho Paths*, pp. 2-14.

¹⁸ La definición de trauma que se usa aquí coincide con las ideas de Cathy Caruth en su ensayo *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, p. 11: "In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena".

que habían sido reprimidas en la reciente historia española impulsando un encuentro terapéutico con el trauma nacional.

Una parte relevante de la representación de los códigos genéricos del cine de terror es la espectralidad. Los fantasmas son seres condenados a vagar eternamente por el tiempo y el espacio atormentando la memoria de los que sobrevivieron la experiencia traumática de la guerra. Su presencia se manifiesta entre los vivos para recordarles lo que ha sido silenciado y enterrado por el olvido. En la película hay ejemplos de espectros e incluso de vampirismo (el asesino desangra totalmente a sus víctimas) a la vez que los partisanos aparecen caracterizados como fantasmas que se mueven durante la noche asesinando a los soldados españoles a sangre fría.

La crítica Jo Labanyi ha estudiado el tropo de los fantasmas en el cine y la literatura española contemporánea como una manera de enfrentarse a la memoria traumática de los horrores del pasado en el presente. En su análisis de narrativas que confrontan el pasado desde la transición democrática a la actualidad, la espectralidad aparece como consecuencia de una serie de memorias silenciadas y reprimidas pertenecientes a un pasado nacional traumático. Labanyi ha usado las ideas de Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1994) para señalar la aparición recurrente de espectros del pasado en la cultura española. Derrida en su lectura histórico materialista de los fantasmas apunta que son las víctimas de la historia que vuelven a demandar reparación para que su nombre sea honrado en lugar de borrado de la memoria. Son las voces de los muertos que buscan la justicia y el reconocimiento que la historia les ha negado.¹⁹

Algunas producciones y coproducciones españolas de los últimos años como *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar, *El orfanato* (2007) de Juan Antonio Bayona, *El espinazo del Diablo* (2001) o *El laberinto del fauno* (2006) –ambas del director mexicano Guillermo del Toro–, han mostrado una espectralidad en el mundo infantil o femenino relacionándola con experiencias traumáticas personales o colectivas. Las dos películas de Del Toro han tenido gran éxito a la hora de reflejar las secuelas de la Guerra Civil y la brutalidad de la represión franquista. Probablemente esto se deba al hecho de utilizar un planteamiento fantástico con elementos del cine de terror en lugar de una fórmula realista melodramática. Esta representación fantástica del trauma

¹⁹ Labanyi afirma que España ha sido uno de los perdedores de la modernidad. Así la cultura española moderna puede leerse como una historia de fantasmas o “ghost story” (cfr. *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, pp. 6-9).

nacional pretende reconstruir el pasado desde una perspectiva diferente para transmitir al espectador directamente la violencia y el miedo a la muerte fundamentales en el desarrollo de este género cinematográfico.²⁰ La espectralidad sirve para hacer frente a la herencia de un pasado traumático que todavía atormenta y obsesiona a la sociedad española del presente. José Colmeiro señala lo siguiente al respecto: “Estas narrativas de la aparición hacen, por lo tanto, visibles las desapariciones y ausencias silenciadas en las versiones históricas normativas, y repite el proceso de enfrentarse a un pasado difícil que aún necesita ser tratado en el presente”.²¹ En *Silencio en la nieve*, los asesinatos en serie y los elementos en clave gótica (espacios heterotópicos, sadismo de los nazis hacia la población civil, presencia de la masonería y sus rituales secretos) aumentan todavía más el suspense y sensación de muerte inminente en el espectador. El asesino en serie es un ejecutor sádico con características casi diabólicas que ajusticia a sus víctimas cruelmente. Sus asesinatos están planeados cuidadosamente con una escenificación del crimen en la que los cuerpos aparecen salvajemente mutilados. Su *modus operandi* es actuar completamente en solitario siguiendo un código rígido y preciso para no ser descubierto.

Otra parte importante en la configuración de la atmósfera sobrenatural de la película tiene que ver con la representación del invierno ruso. El paisaje de la tundra es el espacio alegórico de violencia donde tienen lugar los crímenes. Los frecuentes planos panorámicos resaltan un escenario interminable de blancura inquietante. Sin embargo, la inmensidad del frente es engañosa ya que los soldados se encuentran rodeados por el invisible enemigo soviético. La presencia del invierno gélido a cuarenta grados bajo cero acentúa todavía más la angustia en que se encuentran sumidos los soldados españoles. La nieve y el frío invernal son metáforas visuales que resaltan el sentido de melancolía, incertidumbre y muerte al acecho. La memoria traumática no puede ser superada porque esta tierra baldía e inhóspita representa una metáfora del estado mental de los protagonistas. Éstos se encuentran en un limbo de extrañamiento, atrapados en el hielo como los caballos de la escena inicial, en medio de un conflicto bélico de gran

²⁰ En la década de los setenta existió una influencia italiana del género *giallo* con películas como *La última señora Anderson* (1971) de Eugenio Martín, *El asesino está entre los trece* (1973) de Javier Aguirre, *Los ojos azules de la muñeca rota* (1973) de Carlos Aured. Además otros realizadores no especialistas del género han hecho largometrajes de asesinos en serie como Pedro Olea en *El bosque del lobo* (1968), Pedro Almodóvar *Matador* (1986), Alejandro Amenábar *Tesis* (1996), Imanol Uribe *Plenilunio* (2000) o Paco Plaza en *Romasanta* (2004).

²¹ COLMEIRO, “¿Una nación de fantasmas?”, p. 31.

magnitud que resalta lo peor de la naturaleza humana: la violencia desmedida, las intrigas, traiciones y venganzas personales.

El campo de batalla del Frente ruso sirve como una topografía espectral que funciona para explorar los efectos traumáticos de la reciente historia de España. Esta geografía devastadora llena de silencio es una alegoría histórica de la España de posguerra donde dominaba la represión institucionalizada por el Régimen. La inmensidad nevada de la estepa es un recuerdo también del fracaso del proyecto fascista en España y Europa. La empresa nazi de adentrarse y apropiarse de este ‘espacio vital’ para imponer un Nuevo Orden europeo desde Berlín se estrella con la realidad abismal del paisaje helado. La guerra ya no va a ser una forma fascista de propaganda que purificará el mundo a través de la violencia y la glorificación de la muerte. Las continuas derrotas frente a las tropas soviéticas sumen a los protagonistas en la frustración y desesperanza subrayando su falta de compromiso ideológico al cuestionarse el sentido de continuar luchando. De esta manera, la División Azul entra a formar parte de la historia española, y del Franquismo muy en particular, como un episodio espectral de primer orden, al señalar a los divisionarios como los derrotados del bando nacional. Su breve existencia, enterrada rápidamente por un régimen deseoso de ocultar su pasado pro-fascista, ha marcado a estos soldados como los fantasmas de la historia, las víctimas del sueño falangista por la traición de Franco a los ideales de José Antonio Primo de Rivera (otra figura espectral a lo largo de la reciente historia española).²² La investigación de Espinosa y Andrade señala cómo las extrañas muertes, aparentemente inconexas, tienen sus orígenes en la Guerra Civil y la represión a los republicanos al final de la contienda. Tendrán que tender puentes entre el presente y el pasado para reconstruir el laberinto en que se encuentra escondida la verdad. El misterio y secretismo en el alto mando tienen que ser desentrañados como la única manera de adelantarse al asesino y evitar más crímenes. Los asesinatos simbolizan, pues, la representación de una memoria traumática que no quiere irse y pide ser sacada a la luz del presente. Asimismo, los recuerdos de la posguerra atormentaron a la primera víctima, Luis del Águila. Este “guripa” está caracterizado como una persona muy

²² Núñez Seixas señala la gran paradoja divisionaria: “La memoria de la DA es la memoria amarga de los ‘perdedores’ dentro del bando de los ‘vencedores’. Es decir, la de aquellos sectores del régimen franquista que fracasaron en su intento por edificar una España auténticamente fascista, y que compartieron con sus aliados fascistas europeos la frustración del fracaso ante el poderoso enemigo soviético” (“Los vencedores vencidos”, p. 88).

religiosa y un “buen falangista” que se alistó en Valencia.²³ El confesor de la víctima, el *Pater* Ramón, y otros compañeros de división, lo señalan como un soldado con problemas de conciencia, con un profundo sentido de culpa por algo que había ocurrido en España. Los indicios, en particular la confesión de uno de los involucrados, apuntan a una clara relación entre Luis del Águila y la violación de la esposa de un prominente masón valenciano por cuatro divisionarios unas semanas antes de partir para Rusia. Éste es el episodio traumático específico alrededor del cual giran los crímenes en serie del frente.²⁴ El sadismo del asesino con sus víctimas responde a ritos masónicos de castigo. De esta manera no es gratuito que los cuerpos aparezcan degollados con una herida abierta a la altura de la tráquea seccionando las cuerdas vocales. Esta particularidad indica que los asesinatos son parte de un ajuste de cuentas por un crimen que ha permanecido silenciado e impune. Las inscripciones a cuchillo corresponden a los versos de la oración infantil que la esposa del masón recitaba durante su violación.²⁵ En la escenificación del crimen, el asesino se sitúa a la altura de la ira divina para dar castigo a los que causaron el trauma a su mujer. Con esto se exalta su omnisciencia como un Dios en busca de justicia (“Mira que te mira Dios”). De la misma manera, las inscripciones en los cadáveres son un mensaje amenazador que sintetiza la furia vengativa del verdugo y un mensaje de cómo no se detendrá ante nada hasta alcanzar su propósito punitivo.²⁶

Por otro lado, el monasterio en ruinas de Molewo es un espacio heterotópico cardinal en el proceso investigativo, ya que el criminal lleva allí a sus víctimas para desangrarlas y culminar sus rituales masónicos.²⁷ Este lugar, paraje arquetípico de la narrativa gótica espectral, había sido una fortaleza medieval de la Orden Teutónica.

²³ “Guripa” era el nombre por el que se conocía a los voluntarios de la División Azul.

²⁴ El abuso sexual hacia esta mujer, consecuencia de la violencia de género en una época de violencia institucional generalizada como fue la posguerra, tiene también conexiones con el presente en que se estrenó la película. La violencia de género ha sido una de las grandes preocupaciones sociales de los últimos gobiernos de la España democrática.

²⁵ Los versos de la oración infantil que estructura la película son los siguientes: “Mira que te mira Dios,/ Mira que te está mirando,/ Mira que te has de morir,/ Mira que no sabes cuándo”.

²⁶ El secretismo y hermetismo de la masonería es también otro elemento de misterio que se añade al clima de ocultación y secreto en la película. Se sugiere que una conspiración de raíz masónica dentro del Ejército podría ser una línea válida en la autoría de los crímenes. Además, el soldado Guerra informa a Andrade de que los asesinatos corresponden a rituales masónicos de castigo. Éste le instruye sobre la dimensión de poder e influencia de la masonería dentro de la oficialidad del Ejército antes y después de la Guerra Civil.

²⁷ Aquí se usa el concepto de “heterotopías” como lo entiende FOUCAULT en “Of Other Spaces”, pp. 22-27.

Poco después de la Revolución Soviética las autoridades bolcheviques lo transformaron en un manicomio. Ahora los enfermos mentales deambulan como almas en pena en busca de comida perdidos en la violencia del frente. Su presencia extemporánea destaca todavía más el clima de irracionalidad y absurdo que marca la vida de los españoles en el Frente Oriental.

El monasterio es un laberinto de criptas y catacumbas donde Andrade y Espinosa persiguen al asesino en serie poco después de degollar a su tercera víctima. Las ruinas del templo representan el deterioro y la decadencia por los efectos del paso del tiempo, expresión también de la muerte y la fugacidad humana. Son de especial relevancia ya que constituyen un lugar de la memoria, según el término acuñado por Pierre Nora, una geografía espectral de representación alegórica de la historia. Para Walter Benjamin las ruinas constituyen un “paisaje primordial” de destrucción y decaimiento, pero también un lugar donde se establece un diálogo entre el presente y el pasado.²⁸ Forman la alegoría de un paisaje que interpreta los restos de un pasado que continúa existiendo a pesar del paso del tiempo. Es aquí donde Andrade y Espinosa serán testigos mudos de la crueldad nazi de la mano de los temibles *Einsatzgruppen*. Los comandos de las SS se encargan de asesinar a sangre fría a un grupo indefenso de enfermos mentales. La espectralidad de esta escena se halla muy acentuada a través de los uniformes negros, las calaveras resplandecientes en sus insignias y la presencia de un altísimo oficial albino dando las órdenes de fuego. Su caracterización como ángeles de la muerte encarna lo peor de la pesadilla destructora nazi en la guerra de exterminio de Rusia. El fanatismo criminal sin sentido ejercido en este marco decrepito, testigo inmutable de la historia, señala el olvido y la caducidad de la vanidad humana a través de los siglos.

Imágenes para una venganza

La tarea reconstructiva del pasado traumático va a ser el punto de inflexión para atrapar al asesino. Andrade deduce que las fotografías de los divisionarios podrían ser una de las claves en la resolución del enigma. Gracias a la información que le proporciona un colega, parte de la hipótesis de que el criminal se sirve de imágenes tomadas en el frente que le envía a su esposa en España para que identifique a los culpables de su violación y

²⁸ Cfr. BENJAMIN, *The Origin of German Tragic Drama*, pp. 177-178.

él pueda castigarlos. En este caso las fotografías, auténticos objetos de la memoria y huellas espectrales de un pasado, funcionan para que la víctima rescate la memoria traumática suprimida conscientemente del recuerdo. Susan Sontag establece la relación simbólica entre una fotografía y un asesinato subliminal. Para esta crítica la imagen es como una violación que atrapa la realidad y a las personas representadas:

To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them that they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed. Just as a camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a subliminal murder, a soft murder, appropriate to a sad, frightened time.²⁹

Las imágenes se van a convertir en instrumentos que posibilitan la venganza a la vez que funcionan como testigos del tiempo que inmortalizan a los sujetos después de la muerte. Para Roland Barthes la fotografía constituye “the return of the dead”, vestigio o rastro de una presencia anterior.³⁰ A través de ellas, la víctima se torna en verdugo por la mano criminal de su esposo a miles de kilómetros de distancia. De esta manera, se produce una curiosa transformación al invertir claramente el papel de víctimas y verdugos. Las víctimas del presente, los guripas asesinados, habían sido los verdugos del pasado, aquéllos que violaron cruelmente y dieron por muerta a la esposa del masón en Valencia. La ferocidad de los crímenes refleja el dolor y también el odio visceral del asesino para con sus víctimas. Desgraciadamente la memoria de su mujer no es fiable y cometerá un error en la identificación de uno de los violadores propiciando la muerte de un inocente, el soldado Agustín Covisa.

El clímax de la película se alcanza cuando Andrade descubre la identidad del asesino en serie, tras revisar la correspondencia en el camión del correo y encontrar una carta de su mujer en la que le indica al último de sus verdugos. Se trata del sargento Estrada, cuyo verdadero nombre es Ferrer, suboficial al mando de la estafeta de correos. En el momento de su captura yace malherido en el suelo en la oficina de correos después de que el edificio fuera alcanzado por la artillería soviética. En el diálogo con el detective se descubre como un individuo normal sin un claro perfil psicópata. Paradójicamente la figura del monstruo criminal se humaniza al intentar justificar sus

²⁹ SONTAG, *On Photography*, p. 14.

³⁰ BARTHES, *Camera Lucida*, p. 9.

acciones homicidas. En este momento se crea cierta empatía al presentar al antagonista como un esposo traumatizado obsesionado con vengar la violencia sexual sufrida por su mujer: “Quería que ellos jamás lo olvidasen”.³¹ Aquí el filme se aleja de la visión sobrenatural y demoníaca de la realidad del comienzo para transmitir una visión más coherente con la misma. El espectador entiende hasta cierto punto los motivos del asesino y cómo sus horribles crímenes surgen debido a una perturbadora búsqueda de justicia por el abuso sexual sufrido por su esposa, ahora enajenada.

En una de las escenas finales, cuando Andrade lleva detenido a Ferrer, el comandante Isart surge de las sombras presentándose como el oficial que dio las órdenes a los cuatro divisionarios en Valencia. Ante la mirada estupefacta de Andrade, el comandante franquista le dispara a Ferrer a sangre fría y lo mata de un tiro en la espalda. El asesino en serie en toda su monstruosidad vengativa recupera cierta dignidad frente a la represión implacable del Régimen encarnada en Isart. El monstruo pasa a ser también el que ordenó cometer un crimen cobarde contra una inocente tras descubrir la huida de su esposo. Arturo Andrade, con su perspicacia y lógica racional, halla que la distinción entre buenos y malos, víctimas y verdugos, será una zona gris y demasiado borrosa en este caso. Esta conclusión otorga a esta historia de venganzas cainistas un nuevo giro de tuerca que la hace todavía más interesante para los espectadores. Se presenta un dilema moral al invitar a reflexionar sobre el papel de la violencia en la historia de España del siglo XX. El asesinato de Ferrer señala cómo la paz y reconciliación en ese momento son imposibles. Las víctimas del pasado se convierten ahora en verdugos y el ciclo de violencia y muerte continúa perpetuándose en el futuro. De esta manera hay un pesimismo y un fatalismo claro al no poderse resolver los antagonismos fratricidas que desembocaron en la Guerra Civil. En el desenlace se subraya el carácter esquivo de la verdad en la que la corrupción y la venganza del sistema terminan triunfando impunemente sobre la búsqueda de justicia. El orden no se restablece poniendo de manifiesto la naturaleza injusta e irracional de la realidad de posguerra. Si bien el caso se soluciona, el final es abierto y anticlimático ya que desconocemos qué destino le espera al protagonista y, además, Isart huye impunemente amparado en su rango militar y su condición de miembro del bando vencedor. Andrade se sentirá utilizado dado que su investigación fue instrumentalizada por Isart para

³¹ HERRERO, *Silencio*, 01:37:27.

ejecutar su propia venganza. La justicia que buscaba el protagonista también se convierte en otra víctima, alegórica, de la historia y terminará adoptando la forma de un espectro enterrado bajo el silencio oficial franquista.

Para concluir, *Silencio en la nieve* examina de manera original en un contexto novedoso un tema muy manido en el cine español de estas últimas décadas como es la memoria histórica. A través de un *thriller* de asesinatos en serie se muestra la compleja situación de la División Azul en uno de los frentes de batalla más sangrientos de toda la Segunda Guerra Mundial. Los crímenes tienen sus raíces en un episodio traumático personal que guarda una relación muy estrecha con el trauma nacional de la Guerra Civil y la represión de posguerra. Gerardo Herrero presenta a sus personajes como supervivientes de una sociedad obsesionada por la venganza y la violencia sin sentido. Los divisionarios serán los perdedores de la historia, las víctimas del pasado en una España franquista que querrá camuflar su parte fascista después de la Segunda Guerra Mundial y se encuentran atrapados en un escenario de destrucción y muerte. La espectralidad en esta película, y por ende, en la cultura española democrática, surge como consecuencia del largo olvido oficial y del conflicto de memorias actual sobre un pasado traumático reprimido. Su aparición es un recordatorio a las nuevas generaciones de españoles de la necesidad de exorcizar los fantasmas del pasado que buscan una reparación moral para ser finalmente recordados y aceptados en la memoria colectiva del país.

Bibliografía

Fuentes:

DEL VALLE, IGNACIO: *El tiempo de los emperadores extraños*, Madrid: Alfaguara 2006.

HERRERO, GERARDO: *Silencio en la nieve*, España/Lituania 2011.

Literatura crítica:

ALEGRE, SERGIO: *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, Barcelona: PPU 1994.

BARTHES, ROLAND: *Camera Lucida. Reflections on Photography*, London: Fontana 1984.

BENJAMIN, WALTER: *The Origin of German Tragic Drama*, London: NLB 1977.

CABALLERO JURADO, CARLOS/RAFAEL IBÁÑEZ HERNÁNDEZ: *Escritores en las trincheras. La División Azul en sus libros, publicaciones periódicas y filmografía (1941-1988)*, Madrid: Barbarroja 1989.

CARUTH, CATHY: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: John Hopkins UP 1996.

COLMEIRO, JOSÉ: “¿Una nación de fantasmas? Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, en: *452º F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4 (2011), pp. 17-35 [http://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04_452f_mono_colmeiro_trad_es.pdf (última consulta: 27/11/13)].

DERRIDA, JACQUES: *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York: Routledge 1994.

FOUCAULT, MICHAEL: “Of Other Spaces”, en: *Diacritics* 16 (1986), pp. 22-27.

JULIÁ, SANTOS: *Hoy no es ayer*, Barcelona: RBA 2010.

LABANYI, JO: *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford UP 2002.

MARTÍNEZ REVERTE, JORGE: “¿Por qué fueron a Rusia?”, en: *Cuadernos de historia contemporánea* 34 (2012), pp. 15-29.

MORENO JULIÁ, XAVIER: *La División Azul. Sangre española en Rusia (1941-1945)*, Barcelona: Crítica 2006.

— “La División Azul en el contexto de las relaciones entre la España de Franco y la Alemania nazi”, en: *Cuadernos de historia contemporánea* 34 (2012), pp. 65-90.

NÚÑEZ SEIXAS, XOSÉ MANOEL: “Los vencedores vencidos: La peculiar memoria de la División Azul, 1945-2005”, en: *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea* 4 (2005), pp. 83-113.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, JOSÉ LUIS: “La contribución de la División Española de Voluntarios a la invasión de la URSS”, en: *Cuadernos de historia contemporánea* 34 (2012), pp. 91-118.

SIMPSON, PHILIP L.: *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale, Illinois: Southern Illinois UP 2000.

SONTAG, SUSAN: *On Photography*, New York: Picador 1990.

STOWE, WILLIAM W: *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*, New York: Hardcourt 1983.

TODOROV, TZVETAN: *The Poetics of Prose*, Oxford: Basil Blackwell 1977.