

La División Azul en la pantalla. El presente cambia la Historia

SERGIO ALEGRE

Uno de los mitos más importantes levantados en el franquismo fue la creencia de que Franco advirtió desde el principio de su mandato que el *leit-motiv* de la política internacional hasta bien iniciado el último cuarto de nuestro siglo iba a ser la confrontación entre el mundo capitalista y el comunista.

En la construcción de este mito colaboraron desde los más modestos redactores de la prensa afin (lo que en aquella época equivale a decir la prensa en su totalidad), hasta los más altos jerarcas del Gobierno. Un botón de muestra lo tenemos en las palabras pronunciadas ante las Cortes Generales, el 30 de noviembre de 1953 por el ministro de Asuntos Exteriores (a la sazón Martín Artajo), tras la firma del Pacto de Amistad con los Estados Unidos de América que son recogidas y comentadas por Arthur Withaker: " Artajo opened on a somber note, recalling Spain ' s ostracism at the close of World War II, and the Tripartite Declaration of March 4, 1946, in which the U.S. had joined with France and Great Britain in virtually outlawing Spain so long as the Franco regime remained in power, describing that measure as *appeasement o/Soviet Russia*, he explained that the fundamentally well-meaning U .S. had been tricked into supporting it by the *anti-Spanish malice* of England and France, by *pro-Communist* elements in the administration at Washington, and by the latter' s *almost complete ignorance* of the facts of life in Spain. He then went on to recount how Washington *had rectified its course* after its eyes had at last been opened at the truth that the *prophetic* voice of *clairvoyant* General Franco had been proclaiming all along: that the West was lost if it did not present a common front against the Communist peril as embodied in the Soviet Union."¹.

No es tarea ni propósito de este artículo establecer la veracidad o falsedad de dicho planteamiento², sino el analizar cuál fue el papel jugado por el cine en su creación y mantenimiento. La acción propagandística del cine, especialmente el de ficción, estuvo encaminada, principalmente, a recordar , perfilar y explicar a la inmensa mayoría de los españoles la primera acción anticomunista de carácter internacional puesta en práctica por el Gobierno franquista: el envío de la División Española de Voluntarios a luchar junto a la Wehrmacht en el frente ruso-alemán durante la II Guerra Mundial.

Antes de realizar un análisis pormenorizado, veamos qué fue la División Azul, sin considerar, por falta de espacio, las múltiples interpretaciones que se han planteado sobre su por qué y finalidad³.

La División de Voluntarios fue una gran unidad militar española formada por soldados voluntarios, mayoritariamente falangistas (especialmente en el primer reemplazo: el color azul de sus camisas explica el sobrenombre de División Azul, con el que ha pasado a la Historia). Esta tropa fue dirigida por Jefes y Oficiales profesionales del Ejército, en su mayoría muy jóvenes y con menor grado de politización que los soldados a sus órdenes. Esta diferencia en la composición planteó, desde el mismo día de su nacimiento, un dilema aún sin respuesta: ¿fue la División una unidad falangista o una unidad del Ejército? Muchos autores han dado, en defensa de una y otra tesis⁴, razones que serían muy extensas de analizar. Aun así debemos retener esta cuestión para comprender cómo sería presentada la División por el Régimen.

La División salió para Alemania el 16 de julio de 1941. En el campamento de Grafenwohr se la equipó y entrenó para convertirla en una unidad totalmente alemana; aunque de tipo hipo-móvil y no motorizada, como se había previsto desde un inicio. Este cambio fue toda una sorpresa para los españoles, que identificaban a todo el ejército alemán con las unidades panzer puesto que eran las únicas mostradas en los documentales españoles.

Este cambio, cuya causa última se desconoce, fue decisivo para establecer la ubicación exacta de la unidad (dada su escasa movilidad, no podía engrosar al veloz Grupo de Ejércitos del Centro en su camino hacia Moscú). Así, el engrosar al Grupo de Ejércitos del Norte, menos dinámico, y cuyo objetivo final era Leningrado, hizo que los divisionarios españoles, muchos de los cuales habían nacido no muy

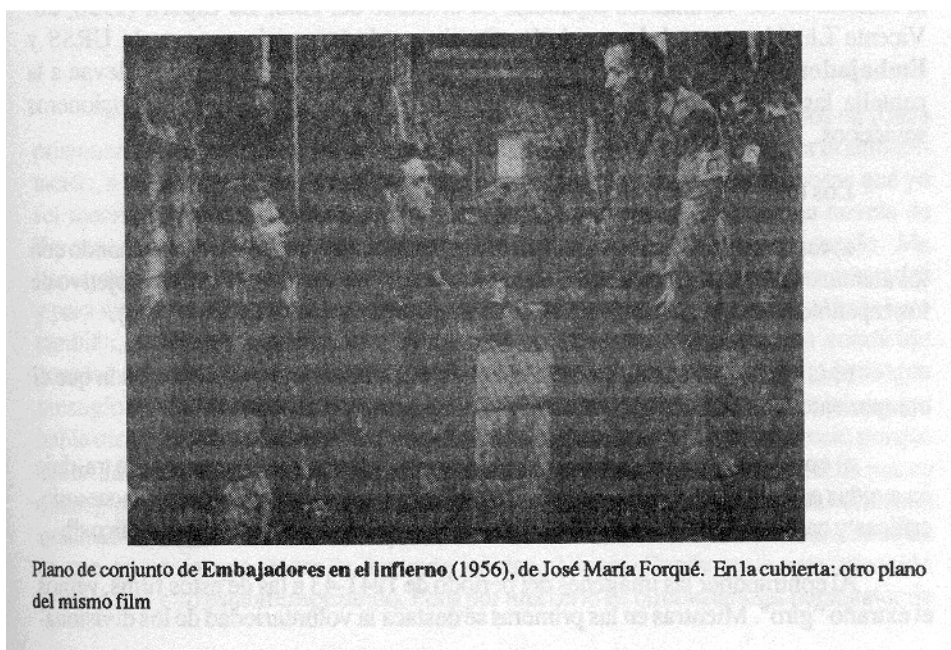
lejos del Trópico de Cáncer, tuvieran que luchar en un sector situado escasamente a 700 Km. del Círculo Polar Ártico durante el invierno más frío del siglo en aquellas latitudes.

La División Azul ocupó posiciones de primera línea el 12 de octubre de 1941, sustituyendo a la 126ª División alemana, que se encontraba entre Borisovo y Spaso; permaneció en el frente durante 727 días entablado fortísimos combates con todo tipo de fuerzas enemigas sufriendo unas pérdidas totales cifradas en unos 4.000 muertos, 12.000 heridos, 326 desaparecidos y 40 prisioneros⁵, mostrando en todo momento un gran espíritu combativo y protagonizando numerosos actos de heroísmo que fueron reconocidos y premiados por los propios alemanes.

Mientras estos hombres luchaban contra los rusos, el clima, y frecuentemente la incompreensión de los mandos alemanes -incapaces de entender el peculiar carácter del militar español-, la situación mundial iba evolucionando. En 1943 se dibujaba un claro signo favorable hacia la causa aliada⁶. Y será por ese motivo (declinar de las armas alemanas y presiones, especialmente económicas, desde Londres y Washington), por lo que Franco ordenó la vuelta de la División en octubre de 1943; produciéndose, en el mismo mes, el regreso a una estricta neutralidad desde una nunca bien explicada no-beligerencia⁷. Aun así, Franco permitirá que los elementos anticomunistas más acérrimos, unos 3.000, continuaran luchando hasta abril de 1944, cuando finalmente regresaron los últimos combatientes⁸.

Durante todo el tiempo transcurrido, de 1941 a 1944, la División fue objeto de gran atención de los medios audiovisuales, tanto por parte de los noticiarios oficiales españoles del momento (*NO-DO*) -sirva como ejemplo el hecho de que la segunda noticia del primer documental producido estuviese referida a la División⁹-, como por las cámaras de la UFA¹⁰, cuyas imágenes eran, en la mayoría de los casos, la base de los noticiarios españoles; así como de la Sección de propaganda¹¹. Trato especial recibió también la vuelta de los últimos prisioneros en 1954 y su llegada al puerto de Barcelona en el *Semíramis*¹².

Bien diferente es el panorama de los films de ficción. Durante todo el tiempo de permanencia de la División en el frente, no se rodó ninguna película sobre el tema (aunque, según nos consta, el propio general Franco quiso hacer una continuación de *Raza*, ambientada en el frente ruso-alemán, adonde envió un equipo para filmar los exteriores del rodaje)¹³. Este proyecto al igual que otros¹⁴, fue desechado, debido a la situación político-militar del momento. Ya no había que recordarle a la población que España luchaba, o había luchado, al lado de Alemania. Tan grande fue esa voluntad de olvido que ninguno de los participantes difícilmente pudo publicar un relato de experiencias o memorias de campaña¹⁵.



Esta situación cambiará tras la firma del Pacto de Amistad entre Estados Unidos y España (1953). Será precisamente la lucha de la División Azul contra el comunismo, uno de los elementos sobre los que se articulará la propaganda del régimen para justificarse y convencer a la opinión pública del carácter lógico-natural de la firma de un tratado con un país que había retirado su embajador hacía menos de ocho años y contra el cual se habían lanzado ataques desde el mismo Gobierno en fechas no muy lejanas⁶.

Este "impulso" gubernamental propició la realización de los tres únicos films, en cuya trama es importante el tema de la División Azul¹⁷: *La patrulla* (1954, dir. Pedro Lazaga), que sin ser una película enteramente divisionaria, entronca perfectamente con la historia de los voluntarios españoles en el frente del Este; *La espera* (1956, dir. Vicente Lluch), narra el drama de los familiares de los prisioneros en la URSS y *Embajadores en el infierno* (1956, dir. José María Forqué), en la que se llevan a la pantalla las experiencias del capitán Palacios en diferentes campos de prisioneros soviéticos.

Los tres films coinciden en varias características importantes:

a) remarcan, una y otra vez, la idea de que si los españoles estaban luchando con los alemanes era porque éstos combatían al comunismo: verdadero y único objetivo de los españoles (además se refleja una muy buena relación con el pueblo ruso).

b) la División Azul aparece como una unidad únicamente militar, en la que el componente falangista pasa a ser un elemento puramente anecdótico.

c) contaron con el apoyo de las instituciones franquistas. Apoyo que se tradujo en ayudas económicas, facilidades en el asesoramiento y material castrense necesario, críticas y calificaciones artísticas insuperables, e incluso actos propagandísticos¹⁸.

Al contraponer las imágenes del período de 1941-43 a las de estos films, vemos el extraño "giro". Mientras en las primeras se destaca la voluntariedad de los divisiarios y su pertenencia a la Falange, en un intento gubernamental de eludir las posibles repercusiones políticas; en la segunda etapa, se tratará precisamente de lo contrario: se intentará identificar a la División Azul con el Ejército español, es decir, con el Gobierno, restándole así todo protagonismo a la Falange.

De esta manera el cine de ficción conformó la memoria histórica de muchos españoles, para los cuales la División Azul estuvo formada por un grupo de militares españoles, entre los que podía haber algún falangista. Esta lucha era la prueba de cargo que "santificaba" nuestra unión al país que llevaba el peso de la denominada *Nueva Cruzada contra el Comunismo*. Una idea bien utilizada que nos reconcilió al mismo tiempo con el exterior.

ENTREVISTA CON JOSE MARIA FORQUE

A fin de completar esta aproximación histórica, hemos estimado importante entrevistar al único realizador en activo de ese período de la Guerra Fría en el cine español¹⁹. José María Forqué, el director de *Embajadores en el infierno*, me recibió en su productora "Orfeo Films", de Madrid, y nos ofreció estas clarificadoras declaraciones sobre el tema:

-¿Qué recuerda en general de la película?

F: Yo tuve a un grupo de españoles que estuvieron once o doce años en Rusia prisioneros como asesores de elementos menudos de producción, para hacer la ambientación, a parte de que me dieron bastantes datos, información, pequeñas cosas que yo fui incorporando a la película porque como ya se sabe la historia es una novela de Torcuato Luca de Tena. Yo entonces era un director que estaba empezando. Me llamaron por una serie de circunstancias quijotescas que no merece la pena comentarlas y para mí, director primerizo, fue muy sorprendente. Ellos tenían fe en la película y yo también, tanto que cuando me ofrecieron la película no puse ninguna condición económica porque era muy joven, no tenía casi ninguna experiencia y sobre todo ningún prestigio profesional, no había hecho ninguna película de

gran éxito comercial aunque había dirigido *Niebla y Sol* y *Un día perdido*. A esta última le tengo aprecio porque era un sainete y en España en ese momento hacer un sainete realista suponía un nuevo concepto de cine ya que se hacía un cine bastante anquilosado. También había hecho una película *-La legión del silencio-* que la co-realicé con José Antonio Nieves Conde en la que yo tenía que hacer la segunda unidad. Nieves Conde tenía una situación profesional y yo estaba empezando. Pero por una serie de circunstancias personales de Nieves Conde yo tuve que hacer la primera unidad y él, a pesar de su prestigio, hizo la segunda, es decir, se invirtieron los papeles. Yo para la época aquella filmaba de una forma bastante adelantada. Era una técnica plástica. Yo he tenido siempre mucho instinto de la puesta en escena porque ya había estudiado arquitectura y eso te abre el cerebro para concebir ambientes y espacios.

Así, cuando me ofrecieron *Embajadores en el infierno* estaba tan seguro de que iba a ser un éxito que cuando me empezaron a preguntar condiciones yo cogí un folio, lo firme y dije: "Poner lo que queráis porque esto va a ser un gran éxito". Me vieron tan seguro que a pesar de mi juventud me aceptaron.

-¿Es cierto que antes se la ofrecieron a José Luis Sáenz de Heredia?

F: Sí, y era muy lógico porque Sáenz de Heredia era un director estupendo y tenía muchas vinculaciones con Falange y yo naturalmente no tenía ninguna. Así que lo lógico es que la hubiera filmado él. Pero José Luis no quiso hacerla y yo entiendo sus razones éticas y políticas porque la idea primitiva de la película, derivada de la novela, trataba de militares en la División Azul, no de los falangistas, lo cual cambiaba totalmente el punto de vista.

El concepto que nos primó para hacer el guión, en el que yo intervine muy activamente,...

-¿Se refiere al guión literario?

F: El guión. Yo es que la diferencia entre guión literario y técnico no la entiendo y nunca he hecho, como muchos de mi generación, un guión técnico. Yo ruedo con un guión literario y si me pusiera a hacer un guión técnico lo haría muy torpemente porque en realidad creo que no merece la pena. En Europa la mayoría de los directores rodamos simplemente con un guión literario. Algunos se hacen un esquema técnico de lo que van a rodar al día siguiente, yo ni siquiera hago eso y la verdad es que nunca lo he hecho y para decirle toda la verdad me animó a seguir así el hecho de que durante un tiempo se me estimó como un director académico, perfeccionista. Quizás sí lo soy pero sólo instintivamente porque no tengo ninguna preparación. Yo voy todos los días a rodar viendo el ambiente, tratando de reflejar la situación espiritual de los personajes. Eso me proporciona una manera determinada de filmar, pero no es que la tenga por escrito. Cada sentimiento te pide un tamaño de formato de plano.

Así, con Torcuato Luca de Tena lo que hicimos fue el guión literario. Nuestra idea era reflejar si era posible que en una civilización actual hubiera gente encerrada en barracones durante tanto tiempo, completamente incomunicados y privados de libertad. Y todo ¿por qué?. Porque habían luchado por unos ideales, acertados o no, con razón o sin ella, la verdades que no lo sé. Pero no agredieron, ellos estaban haciendo una guerra sencillamente por motivos políticos. La película realmente cuenta la historia de unos militares no de los falangistas. Eso nos provocó bastantes problemas al principio porque vino gente de Falange mal encarada y con la mecánica de ese período.

-¿Quiere decir que iban donde estaban filmando?

F: Sí, venían al rodaje y uno de ellos se abría la chaqueta y me exhibía una pistola y me preguntaba: "¿sabe bien lo que está haciendo?". Otro preguntaba que porqué usábamos soldados como figuración y no a los habituales del cine. Yo era simplemente el director de la película y les decía que se cortaran el pelo al cero todos los figurantes y podían entrar. Para defenderme de una acusación tonta ya que sólo por razones de producción se llamó a soldados ya que estos correspondían mejor a los movimientos que tenían que hacer. Lo que quiero expresar es que la película tuvo muchas dificultades durante el rodaje. Al final del mismo incluso nos amenazaron a Torcuato y a mí con pegarnos una paliza y nos marchamos fuera, realmente para escondernos de la posibilidad de la paliza que estuvo siempre latente.

Luego durante un tiempo breve estuvo prohibida. Lo cual era coherente si tenemos en cuenta quién la prohibió ya que pasó de ser una película de exaltación de un partido a ser un poco una exaltación de los militares. Más de una bandera nacional que de una bandera de partido. La vieron unos ministros en una sala del NO-DO: el Ministro de la Falange, Arrese; el del Ejército, Muñoz Grandes; y el de

Información y Turismo, Arias. Estábamos en la sala de pruebas, Eduardo Lafuente, que era el director de producción, y yo, que nos colamos un poco. Vieron la película. Al terminar estaban muy conmovidos. La película tenía, en aquel entonces, un gran poder emocional porque correspondía a hechos inmediatos, vividos por todos y un ministro dijo: "La cabronada es que la película es buena". Me acuerdo de la frase porque en cierto modo me halagó. Al encender las luces se dieron cuenta de nuestra presencia y nos echaron. La película se prohibió. Dieron una resolución de que se incorporará una voz en "off" al principio que no tiene sentido, diciendo que la guerra de Rusia era una continuación de la Guerra de Liberación de Franco, si no, no la autorizaban. Cortaron algunas cosas, exactamente no me acuerdo qué. Tuvimos que rodar unos planos cortos en que alguien llevaba unas flechas en la camisa que tampoco estaban. Fue un poco el tributo al partido y a los primeros voluntarios que formaron la División Azul. Yo defendí que no se pusieran ya que me parecía completamente absurdo que unos prisioneros de los comunistas, y entonces no hay que olvidar que era un comunismo duro, pudieran lucir los emblemas políticos de sus países o de ideologías opuestas. Es como si en un campo de prisioneros españoles dejaran llevar la hoz y el martillo. Me parece absolutamente absurdo. Me dijeron que no opinara y que lo pusiera. Y claro, lo pusimos.

Así, por todos estos elementos, que no estaban ni en la idea ni en el guión original, la película se politizó mucho más. Después me dijeron que yo había tratado a los rusos como si fueran buenas personas. Pero yo decía que si los habían tenido durante once años prisioneros y no los habían matado no podían ser unos asesinos de Marsella, sino sencillamente unas personas que los trataban como prisioneros. Por otra parte los militares de todo el mundo yo creo que son iguales, tienen la misma mentalidad y una mecánica de conducta muy parecida. Por ejemplo los militares españoles decían que según la Convención de Ginebra, y el oír este término acongojaba bastante a los rusos que querían mostrar gran rigor en el espíritu militar, ellos no tenían que trabajar porque entendían que no correspondía a la dignidad de un oficial. A mí me parece, en cambio, que si yo hubiera sido prisionero y oficial hubiera intentado salir de aquello, me parece más vital que estar metido en un barracón, pero los militares son como son y hay que respetarlos.

Yo tuve el asesoramiento de estos españoles que regresaron y me acuerdo de un episodio curioso: cuando estábamos rodando vino un soldado que al ver los barracones, construidos espléndidamente, se asustó porque pensaba que estaba allí otra vez. Este hombre explicó que un día le llevaron a Moscú, le dijeron que era libre y le dieron pases para llegar a la frontera de un país donde hubiera una embajada española para que lo repatriaran. El hombre seguía sin entender porqué lo habían liberado así; yo creo que sencillamente por el mismo motivo que soltaron al resto, porque no sabían que hacer con ellos. Y después me enteré por los repatriados que se encontraron en los barracones con republicanos españoles que se habían incorporado a las tropas francesas que luchaban contra los nazis, los habían cogido prisioneros los alemanes y luego los habían intercambiado con los rusos. Así españoles que habían luchado en bandos distintos se volvían a encontrar en los campos. Poco después de *Embajadores en el infierno*, con Alfonso Sastre escribimos otra película, *La noche y el alba*, que quería ser el reencuentro de todos los españoles pero que no tuvo ningún éxito porque no se entendió lo que quería decir o si se entendió no se quiso aceptar.

-¿Quién llevó el peso en la elaboración del guión?

F: Por supuesto, Torcuato Luca de Tena llevó la iniciativa. Yo le decía cuando alguna escena era muy larga o que había que decirlo de otra manera. Yo era un colaborador, yo era el que lo iba a poner en imágenes y discutíamos mucho. Pero él siempre decidía. Yo creo que ni siquiera lo firmé.

-¿Qué me puede decir de las diferencias que hay entre el libro y la película?

F: Que son consecuencia de las diferencias que hubo entre Torcuato y yo. Es lógico que hubiera cambios. Yo además me acuerdo que la película salía larga y yo se lo decía y por ello discutimos mucho. Pero realmente la iniciativa y el mérito de la película, del guión literario y de la novela son de Torcuato Luca de Tena.

-Una de las incorporaciones es la primera escena en la que se ven mujeres rusas arrancando unas botas a varios cadáveres. Esto da una gran sensación de decrepitud, tristeza y pobreza.

F: Esto debía ser obra mía porque yo en mis películas siempre incorporo como varios planos de acción. Esto es una vieja teoría mía que me han pedido varias veces que desarrolle pero que yo siempre pospongo para mañana. Y es un error porque el mañana no existe. Siempre hay en mis películas como tres planos, o por lo menos yo trato de que los haya, que creo que son los que existen en cualquier relación humana: el documental, el consciente y el subconsciente. Estos tres planos están presentes en

todas las actividades y esto yo lo llevo a la pantalla, primero instintivamente y luego racionalmente al escribir los guiones. Así, esta escena de las botas junto con otras: el plancharse los pantalones al estilo estudiantil, poniéndolos debajo de los colchones; el afeitarse con trozos de cristal; los marcos de los cuadros, siempre de Stalin, con el mismo color madera; las mesas que debían tener siempre una manta encima para realizar cualquier actividad oficial, etc. Todas estas cosas no son casualidad, estaba todo muy investigado por mi parte. Me acuerdo que uno de los que me ayudaron mucho fue el llamado sargento Salamanca, que era muy listo y sobre todo muy observador. Pasamos muchas horas juntos para preguntarle sobre las cosas que estábamos haciendo. Por ejemplo, si estábamos comiendo le preguntaba qué cucharas empleaban, qué platos, qué tenedores y así poco a poco fui reconstruyendo todos los ambientes que salían en la película. Él nos hizo unos dibujos, yo los completé y el decorador, que era muy bueno, los construyó. Además me acuerdo que me di cuenta que los rusos inconscientemente quitaban el brillo de cualquier cosa y nosotros hicimos lo mismo creando así un ambiente sórdido. De hecho es un aspecto subliminal. Así, si había una lata la untábamos con barro para que no brillara, tampoco hay ningún vaso de cristal. En fin, quitamos todo lo que pudiera disminuir ese ambiente de tristeza. De hecho, recibimos muchos elogios por la ambientación y los decorados.

-¿Cómo fueron las relaciones con la productora?

F: Muy buenas, por una razón lógica: toda la gente que intervenía era muy profesional y entre la gente profesional, aunque provengan de diferentes países, no hay ninguna barrera.

-¿Y las de la productora con los estamentos gubernamentales?

F: Muy buena también, porque Torcuato Luca de Tena tenía un gran prestigio y además porque tuvo la protección del Ejército, en concreto de Muñoz Grandes, y todo lo que yo pudiera pedir me lo proporcionaban: soldados, armas, camiones rusos, etc. Siempre contábamos con material y personal de sobras.

-¿Porqué no se filmó ninguna escena bélica?. ¿Por problemas de presupuesto?

F: No, en absoluto. En eso no tuvimos ningún problema. Sencillamente creímos que no hacía falta. Además creo que en el cine hay una serie de escenas que se han filmado tantas veces que da hasta pereza hacerlas de nuevo: las batallas, las peleas a puñetazos, las persecuciones de coches, etc., que yo la verdad trato de rehuir, aunque repito que en este caso fue porque creímos que era totalmente innecesario para la historia.

-¿Por qué el oficial traidor, que en la novela ostenta el grado de alférez, es “ ascendido” en la película a teniente. No es una contradicción si se quería exaltar al Ejército?

F: Lo hicimos por respeto a la persona real, porque en aquel momento todo el mundo sabía quien era quien en la historia. Así, Torcuato decidió cambiarlo para no señalar con el dedo a una familia determinada. De hecho daba lo mismo.

-¿Por qué se recargan tanto los aspectos negativos de dicho oficial?

F: Porque en él fundimos los aspectos de varios personajes. Se intentó unir varios aspectos para señalar una idea determinada. Por ejemplo, fue muy discutido Palacios. Yo no sé si Palacios tuvo mucho mérito o no. No me permito juzgarlo pero sé que en aquel momento era un personaje emblemático. Yo traté a Palacios bastante pensando que él me daría información pero no fue así. Me acuerdo que en Palacios se produjo un fenómeno muy curioso. El leyó la novela, debió hacerlo muchas veces, y se incorporó a ella. Quiero decir que él contaba la novela y la novela le contaba a él. Cuando le preguntabas por determinados hechos, él contestaba con frases exactas del libro, lo que a mí no me servía para nada. El se había incorporado absolutamente al personaje que había creado Torcuato Luca de Tena.

-En la película se observa una continua comparación con el capitán Oroquieta? ¿Por qué?

F: Es verdad. Esto es debido a la mecánica dramática de Torcuato a la que yo no podía oponerme, y no lo digo para marginarme de ese texto. Pero es que su libro había tenido un gran éxito y todo se hacía como él quería y yo era simplemente el encargado de plasmarlo en imágenes. Yo pude solamente incorporar pequeños elementos, detalles, etc. De todas formas yo creo que los sucesos los debimos contar con bastante precisión porque recuerdo que la película fue adquirida por algún país como enseñanza militar de cómo comportarse en una situación similar. Algo parecido como sucedió a *El puente sobre el río Kwai* (1957 ,dir. David Lean). De todas formas el personaje de esta película es mucho más complicado porque Palacios sólo tiene una línea. Torcuato Luca de Tena creó un personaje, aunque

Palacios era un auténtico militar. Me acuerdo que buscando exteriores con él y Torcuato, íbamos a campamentos militares vestidos los tres de paisano y los soldados se cuadraban cuando él decía algo. ¿Por qué? Por esa especie de aire que tiene la gente muy acostumbrada a mandar.

-¿Por qué a diferencia de en la novela a/ fina/ e/ oficial traidor se suicida?

F: En realidad, no me acuerdo exactamente. Era una forma de castigo al culpable, al que se entendía por culpable por lo menos en aquella época. Aunque de hecho creo que todavía desgraciadamente se considera traidor al que cambia de ideas, lo cual es para mí bastante humano ya que cambiamos en casi todo.

-¿Cómo fue el proceso de selección de los actores?

F: En esta fase sí intervine muy activamente. A Antonio Vilar lo escogimos porque era una figura de gran prestigio en nuestro cine. Además estaba un poco determinado hacia los papeles históricos. El resto los elegí yo: Ruben Rojo porque había trabajado conmigo; Manuel Dicenta tenía mucho prestigio; Luis Peña porque siempre ha tenido un lugar en mis producciones; Angel Aranda debutó en este film. Las mujeres rusas eran en parte las mujeres de los oficiales del Ejército que colaboraban con nosotros. Les pusimos las ropas y lo hacían ellas.

-¿Fue también impuesta la voz en "off" que se oye cuando se ven las imágenes que representan el final de la II Guerra Mundial?

F: Sí, porque en el original no estaban ya que a mí nunca me han gustado las escenas con voz en "off".

-¿Por qué queda tan mal la figura del general alemán?

F: Tengo que reconocer que no me acuerdo.

-¿Por qué cree Ud. que esta película contó con el favor de los estamentos oficiales?

F: En primer lugar porque era un proyecto de Torcuato Luca de Tena y él tenía un gran poder ideológico, monárquico por supuesto, y en segundo, porque exaltaba un aspecto básico del régimen de Franco: los militares. Por ello, la Falange estuvo en contra de la película.

-¿Por qué se añadió la escena del Padrenuestro en el momento que los ex- prisioneros acceden al barco Semíramis?

F: Supongo que por el cariz católico de Torcuato Luca de Tena, aunque la Iglesia la calificó de tenue por su contenido religioso. De hecho no creo que la religión fuese un aspecto importante en la vida de los prisioneros.

-Por último, y para finalizar, querría que me comentase dos aspectos externos del film, ¿qué galardones obtuvo y cuáles fueron los resultados comerciales de la misma?

F: Me parece recordar que *Embajadores en el infierno* fue calificada como de primera categoría y no estoy seguro si mereció el título de Interés Nacional. Sé que en España fue primer premio especial. También me parece recordar que asistió fuera de España a algún certamen oficial. Estuvo en una Semana de Cine Español en Roma, porque me invitaron a asistir, y en algún festival inglés. Con respecto a la segunda pregunta recuerdo que fue una película de gran éxito ese año, sobre todo por sus aspectos emocionales, lo cual me hace pensar que tuvo una importante recaudación de taquilla. La cifra, naturalmente, la ignoro porque estaba fuera de mis atribuciones como director.

FILMOGRAFIA DE JOSE MARIA FORQUE:

Niebla y sol, 1951; *María Morena*, 1951; *El Diablo toca la flauta*, 1953; *Un día perdido*, 1954 ; *La legión del silencio*; 1953 (co-dir. J. A. Nieves Conde); *Embajadores en el infierno*, 1956; *Amanecer en Puerta Oscura*, 1957; *Un hecho violento*, 1958; *La noche y el alba*,1958; *De espaldas a la puerta*,1959; *Baila la Chunga*, 1959; *Maribel y la extraña familia*, 1960; 091, *Policia al habla*, 1960; *Usted puede ser un asesino*, 1961; *El secreto de Mónica*, 1961; *Accidente 703*, 1962; *La becerrada*, 1962; *Atraco a las tres*, 1963; *El juego de la verdad (Couple interdit)*, 1963; *Vacaciones para Ivette*, 1964; *Casi un caballero*, 1964; *Tengo 17 años*, 1964; *Yo he visto la muerte*, 1965; *La muerte viaja demasiado (Humor noir , Umorismo nero)*, 1966; *Zarabanda bing-bing (Barbouze chérie, Intrigo a Baleares)*, 1966; *Las viudas* (episodio *El retrato de regino*), 1966; *Un millón en la basura*, 1967; *Las que tienen que servir* ,

1967; *Un diablo bajo la almohada (Calda e infidele, Le dible sous L'oreiller)*, 1968; *¡Dame un poco de amooooor...!*, 1968; *La vil seducción*, 1968; *Pecados conyugales*, 1969; *Estudio amueblado 2 P*, 1969; *El monumento*, 1970; *El triangulito*, 1970; *El sombrero* (TV), 1970; *El ojo del huracán (La volpe dalla coda di velluto)*, 1971; *La cera virgen*, 1972; *Tarots (Angela)*, 1972; *No es nada mama, sólo un juego*, 1974; *Una pareja ...distinta*, 1974; *Madrid, Costa Fleming (1975)*; *El segundo poder (El hombre de la cruz verde)*, 1976; *Vuelve, querida Nati*, 1976; *La mujer de la tierra caliente (La dona della calda terra)*, 1977; *Qué verde era mi duque, (La bella y el duque)*, 1979; *El canto de la cigarra*, 1980; *El español y los siete pecados capitales (TY)*, 1981; *Ramón y Cajal (TY)*, 1982; *El jardín de Venus (TY)*, 1984; *Romanza final (Gayarre)*, 1986; *Miguel Servet (TV)*, 1988.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) Cfr. WHITAKER, A. P. *Spain and the Defence of the West*. New York: Harper and Brothers, 1961,p.54.

(2) Sobre este tema vid. CIERVA, R. de la, *Historia del franquismo*. Barcelona: Planeta, 1976; GALLO, M. *Historia de la España franquista*. París: Ruedo Ibérico, 1972; GARRIGA, R. *La España de Franco*. Puebla: J. M. Cojica, 1971.

(3) Cfr. asimismo ESTEBAN INFANTES, E. *La División Azul*. Barcelona: AHR, 1956; SALVADOR, T. *División 250*. Barcelona: Destino, 1962; ROA, V. *Apoteosis y ocaso del franquismo*. Madrid: Sedmay, 1976; SERRANO SUÑER, R. *Entre Hendaya y Gibraltar*. Madrid: Espasa, 1947.

(4) Vid.: BALLANCE, O. "La División Azul española en la II Guerra Mundial", *Revista de Aeronáutica*, Vol. I (1964):1068-1074; TUSELL, J. "España ante la II Guerra Mundial", *Actualidad Económica*, No.897 (1975): 8-10; KLEINFELD, G. R. -TAMBS, L. A. *Hitler's Spanish legion. The Blue Division in Rusia 1941-1944*. Illinois: Carbondale, 1979.

(5) Vid.: DIAZ DE VILLEGAS, J. *La División Azul en línea*. Barcelona: Acervo,1967; VADILLO, F. *Orillas del Voljov*. Barcelona: Marte, 1967; JIMENEZ ANDRADE, I. *Recuerdos de mi campaña en Rusia*. Badajoz: Diputación Provincial, 1957.

(6) Cfr.: HOARE, S *Embajador ante Franco en misión especial*. Madrid: Sedmay, 1947; HAYES, C. *Misión de Guerra en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1946.

(7) Vid. también MORALES LEZCANO, J. *Historia de la no-beligerancia española durante la II Guerra Mundial*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1980.

(8) A título individual, algunos cientos de españoles continuaron luchando encuadrados en unidades alemanas en el frente del Este, participando incluso en la defensa de Berlín.

(9) Noticiario No.1, noticia 2

Noticiario No.1, noticia 10

Noticiario No.3, noticia I

Noticiario No.5, noticia 14

Noticiario No.7, noticia 14

Noticiario No.19, noticia 11

Noticiario No.28A, noticia 10

Noticiario No.31, noticia 10.

(10) A continuación, paso a relacionar todos los documentales alemanes conservados en Archivos oficiales de las extintas R. F. Alemania (Koblenz) y R. D. Alemania (Postdam).

KOBLENZ:

Noticiario No.56, rollo 1, noticia 3

Noticiario No.569/1941, rollo 1, noticia 3

Noticiario No.572/1941, rollo 1, noticia 2

Noticiario No.581, rollo 2, noticia 3

Noticiario No.596, rollo 2, noticia 2

Noticiario No.603, rollo 2, noticia 8

Noticiario No.618/1942, rollo 1, noticia 6

Noticiario No.65/1943, rollo 1, noticia 3.

POSTDAM:

Noticiario No.168, rollo 1

Noticiario No.31/41, rollo 1

Noticiario No.1941, rollo I

Noticiero No.32/41, rollo 1
Noticiero No.5/43, rollo 1
Noticiero No.14/42, rollo 1
Noticiero No.35/41, rollo 1
Noticiero No.7/42, rollo I
Noticiero No.32/42, rollo I
Noticiero No.38/41, rollo 2.

(11) Esta sección filmó unos 6.000 metros de película, cuya localización actual se desconoce.

(12) De este tema se produjo una edición especial *Regreso a la Patria* de 218m., con una duración de 7 min. 39 seg.

(13) Conversación mantenida con César Ibáñez Cagna. Llegó a haber un guión, pero el posible director, José Luis Sáenz de Heredia, lo devolvió a El Pardo, sin quedarse una copia. Sáenz de Heredia fue a Berlín pero allí no le fue permitida la visita al frente.

(14) Sin querer ser exhaustivos, la relación es la siguiente: CALA VIABELLOSILLO, E. *Enterrados en Rusia*. Madrid: Saso, 1956; DIAZ DE VILLEGAS, J. *La División Azul en línea*. Barcelona: Acervo, 1967; ESTEBAN INFANTE, E. *La División Azul: (donde Asia empieza)*. Barcelona: AHR, 1956; GARCIA LUNA, J. *Las cartas del Sargento Basilio*. Barcelona Pentágono, 1956; GONZALEZ MARTINEZ, A. *Alas españolas sobre Moscú*. Madrid: Aeronáutica, 1955; JIMENEZ ANDRADES, I. *Recuerdos de mi campaña en Rusia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 1957; LAVEDAN, A. de *Un español tras el telón de acero*. Barcelona: Mateu, 1959; LUCA DE TENA, T. *Embajador en el infierno*. Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1955; MARTIN VIGIL, J. L. *La muerte está en el camino*. Barcelona: Juventud, 1956; NEGRO CASTRO, J. *Espanoles en la U.R.S.S.*. Madrid: Escelicer, 1959; OROQUIETA ARBIOL, G. *De Leningrado a Odesa*. Barcelona: AHR, 1958; PEREZ EIZAGUIRRE, R. *En el abismo rojo*. Madrid: Rehyma, 1955; ROMERO, L. *Tudá*. Barcelona: Acervo, 1957; ROYO, R. *El sol y la nieve*. Madrid: Gráficas Cies, 1956; SALVADOR, T. *División 250*. Barcelona: Domus, 1954; YDIGORAS, C. *Algunos no hemos muerto*. Buenos Aires: Arryán, 1957; ZULAICA, R. *La única oportunidad*. Zarauz: Icharopena, 1963.

(15) *Cautiverio*, de Demetrio Castro Villacañas, 1954; y *Taña Tarasowa*, de Jacinto Santamaría.

(16) "The existence of this Spanish opposition to the agreement was obliguely admitted by Foreign Minister Martín Artajo, who negotiated it on behalf of Spain. In explaining why it had taken so long to complete, one the three reasons he gave was that time had to be given to prepare public opinion in both countries", WITHAKER, A. *Op. cit.*, p.41.

(17) Otros films en los que se hace referencia a la División Azul son: *Carta a una mujer* (1961, dir. Miguel Iglesias), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1981, dir. Rafael Gil) y *Dulces horas* (1982, dir. Carlos Saura).

(18) En Sevilla, la asistencia del Capitán General al estreno fue utilizada como reclamo publicitario; en Madrid, además de personalidades militares, participó una banda de música militar.

(19) Vid. SORIA, F. *José María Forqué*. Murcia: Filmoteca Regional, 1990.

Agradecimientos: A la Filmoteca Española (Madrid), por su inestimable colaboración Dr. Peter Bucher (Bundesarchiv, Koblenz) por facilitarme el visionado de los noticieros alemanes; al realizador José María Forqué, a César y Rafael Ibáñez, por haberme proporcionado valiosa información sobre la División Azul; y a la Fundación "Ortega y Gasset" (Madrid) por su ayuda.

SERGIO ALEGRE is M.A. and Associate Editor of *Film-Historia*. He is currently teaching history and cinema in a High School (Barcelona). He has recently published several essays on historical films (*Historia y Vida, Film-Historia, Universitas, NewOrleans Review*).