

Diálogo intertextual entre las novelas testimonio de Barbusse (1916) y Jünger (1925) y `La Gran Ilusión´ (1937) de Jean Renoir¹

David García-Reyes

RESUMEN

Las novelas testimonio “El fuego” de Henri Barbusse y “Tempestades de acero” de Ernst Jünger sirven para establecer un diálogo intertextual con el film “La Gran Ilusión” de Jean Renoir. Este estudio pretende sistematizar y hacer operativa la relación que se establece entre diferentes objetos culturales surgidos de las experiencias bélicas de los autores y extraer cómo se produce un cambio en la percepción de la guerra y de la sociedad tras la I Guerra Mundial.

Palabras claves: Intertextualidad, I Guerra Mundial, novelas testimonio, cine y literatura

ABSTRACT

Testimony novels "Le feu" by Henri Barbusse and "In Stahlgewittern" by Ernst Jünger attend to establish an intertextual dialogue with the film "La Grande Illusion" by Jean Renoir. This study aims to systematize and operationalize the relationship between different cultural objects emerged from the authors' war experiences and to extract the change perception of war and society after the First World War.

Keywords: Intertextuality, I War World, testimony novels, film and literature

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

En el presente trabajo se pretende detectar y verificar el cambio de paradigma social tras la I Guerra Mundial a través de las representaciones y caracterizaciones en las novelas testimonio de Henry Barbusse (1916) y Ernst

¹ El presente artículo corresponde la investigación realizada a partir del seminario “La Gran Guerra en la Literatura. Testimonios y novelas testimoniales”, impartido por el Profesor Dieter Oelker Link.

Jünger (1925) planteando un análisis comparatista con el film francés “La Gran Ilusión” (1937) de Jean Renoir.

La pertinencia de dicha cronología y corpus de estudio es, al margen de analogías y contrastes, el proceso de cómo se articula una comparación entre los tres relatos, pues tanto los textos literarios como el texto fílmico son responsabilidad de veteranos del frente, que, en menor o mayor medida vuelcan la experiencia vivida durante la Gran Guerra en sus narraciones en un arco temporal que va desde 1916 a 1937.

Otro objetivo complementario es identificar el cambio de consideración social que se produce con respecto a la guerra a partir del conflicto comenzado en 1914. Un cambio de percepción que es extensivo al concepto o reconocimiento del héroe clásico. En esta línea se busca describir el cambio de la tipología de héroe y el ocaso de los oficiales de origen aristocrático que comandaban los ejércitos. Los oficiales con formación y tradición son una casta en franca decadencia en los cuerpos militares de la Europa de principios del siglo XX; su estatus se encuentra en crisis y vive un paulatino proceso de extinción. Dicho proceder se puede ver en la película de Renoir: las élites militares son sustituidas progresivamente por un grupo de oficiales desprovisto de linaje militar, reflejo de la realidad de las sociedades contemporáneas.

También resulta muy significativa la representación del conflicto bélico para poder entender el cambio de paradigma de la guerra y el concepto de lo heroico. A este respecto la iconografía bélica de la Gran Guerra resulta determinante “política, retórica y artísticamente en la vida posteriores. Al mismo tiempo que la guerra dependía de mitos heredados, generó nuevos mitos, mitos que forman parte de la fibra de nuestras propias vidas” (Fussel, 2006:11).

A la hora de analizar las circunstancias de estos cambios, se va a tener en cuenta cómo en los textos se refleja la distancia entre la realidad de la sociedad civil (alejada del frente, siendo insensible y sin capacidad para asimilar y

comprender el horror) y la barbarie sufrida por los combatientes, víctimas del shock producido por la guerra.

Tal y como se relata en el film francés, se procederá a comparar la vida en los campos de prisioneros alemanes a través del relato de carceleros y cautivos, punto intermedio entre la crudeza de la trinchera y la vida lejos de los combates que sí se relatan con crudeza y profusión en las novelas de Barbusse y Jünger. Elementos todos en los que se produce un contraste entre lo que es real o irreal en un contexto bélico, como las secuelas del horror vivido, pues a pesar del aislamiento o la censura con respecto a lo que la sociedad civil conoce del conflicto, lo evidente es el sufrimiento de las sociedades contendientes.

La Gran Guerra generó millones de pérdidas humanas, cifras cuantitativas pero también cualitativas. El conflicto se llevó lo mejor de una generación y originó un impacto no sólo económico y demográfico sino también un quiebre moral que afectó no sólo a los supervivientes del conflicto sino también a las organizaciones sociales. Por tanto, hay que pensar en las muertes de los varones de familias enteras. En uno y otro bando se produjo la destrucción integral de poblaciones a lo largo de las kilométricas líneas de trincheras. La conformación del imaginario con respecto a lo anterior es que “la idea actual de la ‘Gran Guerra’ se deriva principalmente de imágenes de las trincheras de Francia y de Bélgica” (*ibid.*:11).

Aunque lo anteriormente descrito no aparece de forma explícita en ninguno de los textos analizados aquí, se pone de manifiesto en las biografías de la mayoría de los veteranos y de los que dan su testimonio a través de novelas u otros soportes narrativos como diarios o films. Una vez concluido el conflicto, el olvido se convierte en el escenario social generalizado. Los heridos, los mutilados, los atormentados soldados reciben un escaso reconocimiento al finalizar la contienda.

En la carnicería que fue la guerra de posiciones, el acto heroico, el reconocimiento, no existe. La gloria es una mentira que sirve para enmascarar la ineptitud de los mandos, una excusa para ser carne de cañón; “corren a lanzarse

hacia un espantoso vacío de gloria. Jamás nadie podrá registrar sus nombres, sus pobres e insignificantes nombres (Barbusse, 2009:309)”, descripción que sintetiza la incapacidad para reconocer el sacrificio y el sufrimiento colectivo de millones de almas.

La modernidad asociada al desarrollo y a la revolución tecnológica es uno de los argumentos más débiles para justificar la codicia como una forma de explotación humana. La opinión pública de los contendientes pareció caer en un letargo de censura y la oposición al conflicto (si se reflexiona sobre la guerra en el segundo decenio del siglo XX, el conflicto se asumía como una situación perpetua, casi normalizada), tiende a ser un movimiento minoritario y señalado como ideologías que enaltecían actitudes sediciosas de cobardía, muy cercanas a la traición.

Lo que vendría después no auguraba un contexto más armónico, la paz surgida tras el Armisticio de Compiègne en noviembre de 1918 y la firma del Tratado de Versalles en la primavera de 1919, van a dejar abierta una profunda herida que va a ser el caldo de cultivo y la semilla de rencor donde brote el Nacionalsocialismo alemán y, por ende, el origen de los conflictos no cerrados que producen la II Guerra Mundial. En los tres textos palpita esa “situación de punto muerto y desgaste” tal y como explica Fussel (2006:99), “una guerra que nunca llegaría a concluir, que se convierte en algo cotidiano”. Esa guerra sin fin “empezó a ser imaginada en 1916” (*ibid*: 102), antesala o cruenta prefiguración del convulso y bélico siglo XX.

2. APUNTES METODOLOGICOS

Los tres textos recogidos y analizados en este trabajo se articulan en torno a un análisis en el que poder plantear un diálogo entre los textos. La metodología empleada es la comparación narratológica intertextual planteada por Zavala (2003 y 2007). Asumimos como propia la cita: “la recepción del cine y la literatura, en este espacio fronterizo donde creador y lector se confunden, puede convertirse en un acto productivo, como una forma privilegiada de resistencia cultural y como la

última frontera que nos separa, provisionalmente, de un nuevo paradigma ético y estético (Zavala, 2007: 30)". En dicho espacio fronterizo y a la vez común, es donde este estudio se plantea realizar un recorrido por los objetivos señalados y confirmar las yuxtaposiciones textuales que se producen tomando las tres fuentes primarias ("El fuego", "Tempestades de acero" y "La Gran Ilusión") como lo que son, tres textos, el de Barbusse y el de Jünger: literarios; y el texto fílmico de Renoir, aplicando una comparación flexible sin categorizaciones rígidas.

Por razones eminentemente prácticas se va a evitar entrar en las evidentes diferencias narrativas del lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico, pues no es el objeto del presente texto inferir y señalar los distintos ámbitos narratológicos, sino aprehender de aquello que nos permita avanzar en la senda comparatista, pues reconocer la intertextualidad es un proceso en el que cada lector o espectador cuenta con las armas que le otorga su competencia y conocimiento. Por tanto, se pretende aportar una interpretación y un análisis de recepción abiertos a la provechosa discusión y a la construcción de nuevos relatos en la investigación.

El estudio resulta muy pertinente gracias al corpus del mismo y a la abundante literatura científica sobre el tema. Esta gran riqueza permite configurar una perspectiva coherente de un proceso histórico a través de los objetos culturales resultantes de dicho desarrollo. Particularmente encontramos objetos que nacen desde el testimonio y la experiencia biográfica y el sentir generacional que, en numerosas ocasiones, nos dan más información que las sesgadas crónicas de los medios de comunicación de masas de la época o el discurso oficial del poder.

Hay que tener en cuenta el hecho de que los tres creadores son ciudadanos letrados y su condición de sujetos civiles les proporciona una posición privilegiada desde el punto de vista artístico y literario (Melgar, 2014:15). Son creadores de una obra en la que destaca la independencia, además de su propia ideología, pero fundamentalmente son notables y patentes en los textos las experiencias en el campo de batalla de los autores que se tratan en este estudio.

El dialogo intertextual propuesto es a tres bandas, los dos textos literarios y el texto fílmico, buscando señalar cómo se produce un cambio en la percepción de la guerra y cómo subyace la necesidad de contar aquello que es indecible (en la obra de Renoir opacado y silenciado por la incapacidad de mostrar en toda su dureza la contienda por razones industriales, comerciales o artísticas). Las tres obras analizadas aquí manifiestan la equiparación de los seres humanos en uno y en otro bando, víctimas de una situación que han generado otros.

La comparación, siendo muy reduccionista, se podría resumir en la guerra como instrumento para el cambio social en Barbusse; los valores humanistas venciendo la belicosidad imperante a finales de la década de 1930 en Renoir y la guerra como motor de la aventura y del cambio en la experiencia existencial en Jünger.

3. BARBUSSE: LA GUERRA, UN INSTRUMENTO PARA ACABAR CON LA GUERRA

“El fuego” de Henri Barbusse, fue publicada en el año 1916 con la guerra muy presente, pues ni siquiera en ese momento se vislumbraba un final. La novela muestra muchas voces relatando de forma coral las vivencias y vicisitudes de una escuadra, un cuerpo militar de infantería en las trincheras del bando francés.

Al igual que Erich María Remarque, Henri Barbusse concibe la literatura como una función social y una forma de denunciar y rechazar la guerra (Sánchez Zapatero, 2011: 277), con un pacifismo militante que se opone a la guerra pero inversamente a lo que se pudiera pensar piensa en ella como un medio para acabar con todas las guerras.

La propuesta de Barbusse es completamente radical pues se aleja de los tópicos de la novela bélica, humanizando y, como subraya Melgar (2014:15) aportando una forma de ver la guerra “desde una perspectiva nueva, descarnada y desmitificadora”.

La I Guerra Mundial es para los propios soldados casi una entelequia, la confusión de un conflicto en el que la experiencia bélica va a cambiar la forma de entender la guerra. La tensa espera y el no llegar a ver la cara al enemigo, como en “Tempestades de acero” (1925) va a ser la nota predominante en la trinchera, *topos* fundamental en lo que los estrategas militares llamarían el teatro de operaciones del frente franco-alemán. La novela de Barbusse se convierte en un ejemplo de contra-información, pues no entrega a los lectores la versión oficial de la propaganda (Sánchez Zapatero, 2011:279), proponiendo una alternativa alejada del sectarismo informativo auspiciado por el poder.

El escritor francés, con más de cuarenta años, decidió alistarse por su profundo antimilitarismo; hacer la guerra a la guerra, para finalmente acabar con todas las guerras y así lo expone en una carta enviada al novelista Blasco Ibáñez (*ibid.*:279).

Barbusse, con una salud cada vez más mermada y tras año y medio en las trincheras, abandona el frente y durante su convalecencia médica escribe la novela que va a proponer un cambio sustancial con respecto a la novela bélica hasta la fecha en la que se publica su obra. La prosa directa del autor francés nos relata cómo los soldados luchan por sobrevivir e intentan seguir vivos, no luchan para conseguir gloria o ser reconocidos como héroes, sino albergan la esperanza de poder volver a casa, pues “luchan contra fantasmas victoriosos, como los Ciranos y los Quijotes que todavía son (Barbusse, 2009:309)”.

En la novela de Barbusse, el ejército, el aparato militar, resulta tan deshumanizado y deshumanizador como la guerra y de hecho, en los capítulos finales de la novela, señala a unos enemigos que son iguales para la tropa francesa que para los soldados alemanes: aquellos que conducen los destinos de los hombres sin arriesgar su vida sino la vida ajena, la dignidad y la integridad del otro. “El fuego” está construida a partir de recuerdos propios, por lo que la versión es la de la visión individual que los autores de las novelas testimonio generan en el imaginario sobre la I Guerra Mundial (Sánchez Zapatero, 2011:281). Barbusse aporta luz a zonas de sombra y oscuridad que son omitidas por la versión oficial.

El escritor francés asume la voz de los marginados por la historia y se erige en portavoz de sus cuitas frente a la opinión pública.

Por comparación, en la obra de Jünger, éste no describe al enemigo, porque realmente no lo ve, pero al igual que al otro lado de la trinchera, en el bando francés, el soldado alemán sufre la congoja, las mismas penurias, las miserias y los rigores que los hombres que Jünger dirige, sufren. El escritor alemán asiste a la contienda en un espacio como la trinchera y se pregunta cuál es el momento en el que el enemigo procederá a atacar su posición, alternándose con otras consideraciones que se convierten en el pasatiempo a la espera de aquello que se desconoce y que se teme. El enemigo en Jünger es un enemigo invisible y es un enemigo “envuelto en el misterio, lleno de perfidia, que quedaba por algún lugar allá atrás (Jünger, 1998:7)”.

Renoir, a pesar de que los alemanes son carceleros, no se ensaña con ellos. Al igual que Barbusse o Jünger, subraya que son seres humanos obedeciendo órdenes, a veces mandatos estúpidos, pero a pesar de dicha condición está presente la humanidad y la dignidad por encima de todo. Del mismo modo que en “El fuego”, Renoir defiende que “todos los hombres tendrían que ser iguales al fin” (Barbusse, 2009:298), reflexión que le acercaría a postulados del socialismo internacionalista en el que se inscribiría ideológicamente Barbusse.

Está muy presente en Barbusse y en Jünger lo indecible, ese descenso a los infiernos que es el horror que Joseph Conrad ponía en boca de Kurz en “El corazón de las tinieblas” (1899). Pero para el francés la guerra es el lodo y el infierno es el agua, es decir presenta cualidades muy terrenales y físicas; el infierno es la guerra en un campo agujereado por las trincheras y los obuses. El conflicto bélico es una carnicería humana, la mutilación no sólo física del ser humano sino su evisceración moral. Hasta el intrépido Jünger prorrumpe en sollozos ante la visión del horror, ante la masacre de la guerra y la muerte de uno de sus hombres (Jünger, 1998:133).

Barbusse, en este proceso de redefinición de lo bélico, de lo heroico, plantea la necesidad de dar luz a las situaciones más cruentas y por eso, en boca de sus personajes, se refiere a los seres humanos como “máquinas de olvidar (Barbusse, 2009: 295)”. Ante el sufrimiento Barbusse no omite, al igual que Jünger, ofrece y describe detalles gráficos; no excluye la violencia y los pesares; las descripciones no son las “comodidades” que disfrutaban los cautivos Maréchal, Boeldieu o Rosenthal en “La Gran Ilusión”, la guerra puede concitar la camaradería entre contendientes en Renoir, pero carece del enfrentamiento cara a cara en las novelas de Jünger y Barbusse.

Tal vez por su propia militancia izquierdista, Barbusse se propone dar la voz a los excluidos de la historia (Sánchez Zapatero, 2011:281). El escritor francés pone el foco en los repudiados, en los marginados, esos muertos sin voz, sin lápida; parece que por fin son escuchados y el soldado anónimo de las guerras por venir empieza a ser ese personaje que con sus debilidades es un nuevo paradigma. Ese soldado con las esquirlas alojadas en su piel o con su cuerpo sin vida abandonado a la intemperie en un rincón perdido de una trinchera abandonada, ofrece más interés que las venturas y desventuras del héroe clásico. Y sobre todo, Barbusse procura dar luz y perpetuar el testimonio de esa masa humana enmudecida por los partes de guerra y los servicios de comunicaciones de los ejércitos. Sacar del anonimato a una colectividad silenciada en el sacrificio impuesto por intereses ajenos.

4. JÜNGER Y LA GUERRA, TRASCENDENCIA Y SENTIDO

Ernst Jünger se alista al ejército alemán tras declararse la I Guerra Mundial. Anteriormente su afán viajero le había llevado a enrolarse en 1913 en la Legión Extranjera francesa. El carácter aventurero del escritor nacido en Heidelberg será una de las constantes en su obra literaria y en su periplo biográfico.

A pesar de lo que se pueda considerar y sin ser un antimilitarista, Ernst Jünger plantea una feroz crítica en “Tempestades de acero” a la hipocresía de las

castas burguesas y al orden biempensante de la vida y la sociedad civil, que se encuentran a muchos kilómetros de la dura realidad de la contienda.

El escritor alemán describe el frente con precisión naturalista, lugar que se detalla como un hábitat. Es un espacio que podría ser calificado como un “no-lugar” en la conceptualización de Marc Augé, un *topos* en el que el ser humano intenta elevar y afirmar a duras penas su individualidad, y en ese punto se aferra a dicha singularidad para entregarnos su testimonio.

La escritura de su testimonio resulta de un proceso catártico y terapéutico en la redacción de su diario, Jünger no podría proseguir con la existencia tras lo vivido en cuatro años rodeado de muerte, metralla, gases y lodo, si antes no diese su versión de lo acontecido. La literatura sirve, de una forma similar que en “El fuego”, para liberar la experiencia que a lo largo de los prolongados años de guerra acompañarán al oficial y combatiente.

A través de la literatura, Jünger busca reconciliarse, no ya con la condición humana o con la sociedad, sino consigo mismo, pues su necesidad nace para hacer más soportable aquello que es indecible: mitigar la experiencia y poder existir en el mundo en el que le ha tocado vivir, porque soportar el horror es una pesada carga que hay que aligerar. Se debe señalar que el texto, desde su publicación en 1920, sufrió diferentes y sucesivas revisiones por parte del autor, reescrito en 1924, en 1934 las descripciones de violencia más explícitas son atenuadas y la última de dichas revisiones en 1978 con motivo de la publicación de una antología de sus obras. Por tanto nos encontramos ante un texto que vendría a ser el resultado del proceso vital y creativo del escritor y de la propia historia de Alemania a lo largo del siglo XX.

La necesidad de una nueva forma de representación se relaciona tras la guerra con el auge de las vanguardias artísticas que proponen nuevos caminos de expresión. La literatura también plantea la necesidad de crear nuevos medios de representación, reemplazar “un lenguaje sofisticado y rico en argucias por otro llamado a mostrar una visión alejada de los acontecimientos, aséptica,

desvinculada del individuo y, en mayor medida, instantánea (Aguirre, 2013: 482)". Con agudeza, Jünger se propone correr las veladuras no sólo de la propaganda política sino también distanciarse del discurso del poder. Un distanciamiento que le sirve para tomar aire y separación, apostando en su relato por un lenguaje preciso, su prosa podría definirse como casi quirúrgica, similar al corte de un cirujano.

Tal y como apunta Melgar (2014:23), "Tempestades de acero" hace una interpretación de la guerra como experiencia de crecimiento personal y moral, todo ello y a pesar de esa voluntad de distanciarse, es narrado en primera persona.

Sin haber una condena expresa a los desastres generados por el conflicto, tal y como se puede ver en "El fuego" o en "La Gran Ilusión", en la lectura de "Tempestades de acero" se asiste a un paisaje en torno al campo de batalla y a la intrincada red de trincheras. En ese espacio bélico destaca el planteamiento y la reflexión de diferentes dilemas, entre ellos la reflexión sobre el tiempo, la vida y la soledad en esos "paisajes muertos" (Jünger, 1998:133) que por irónico que pueda parecer, vívidamente describió el escritor alemán en su novela.

5. RENOIR, LA GRAN GUERRA COMO ILUSIÓN

Caparrós Lera (1997) afirma que "toda película es un testimonio de la sociedad de su tiempo". "La Gran Ilusión" lo es, pues es una mirada contemporánea a la Gran Guerra por parte de su director. Jean Renoir luchó en la I Guerra Mundial, fundamentalmente participando como piloto, igual que el personaje de Maréchal en el film. Renoir, simpatizante de izquierdas, y su coguionista Charles Spaak, sitúan al mecánico parisino, teniente de aviación por méritos militares, como el protagonista, muy relacionado con lo que pasaba internamente en la Francia gobernada por el Frente Popular. Un momento histórico de gran turbulencia política con los movimientos expansionistas del III Reich, la Guerra Civil española en su ecuador y la estrategia de contención y

aquiescencia de Gran Bretaña y Francia con respecto a los movimientos expansionistas y militaristas de la Alemania nazi y de la Italia fascista.

En este difícil contexto del período de entreguerras “La Gran Ilusión” se estrena en junio de 1937, teniendo un gran éxito de público y de crítica en Francia. No obstante, en Alemania se produce todo lo contrario, pues el ministro de Propaganda Joseph Goebbels lidera su prohibición por atentar contra los valores del Reich (Camarero, 2007:34), siendo particularmente significativa esta censura convirtiéndose la película en un ejemplo arquetípico de obra ideológicamente incómoda. Este tipo de prohibición se llevaría a cabo también en España con “The Great Dictator” (Charles Chaplin: 1940) o en Francia con “Paths of Glory” (Stanley Kubrick: 1957), ambos films ambientados en contextos bélicos y el segundo, más concretamente, en el frente franco-alemán de la I Guerra Mundial.

En el film de Renoir, la aviación, la guerra, los campos de prisioneros, la evasión, la estancia en la casa de la campesina alemana y la llegada a Suiza son de manera esquemática los principales elementos de la narración. Basada en experiencias de combatientes reales, la película plantea una serie de dificultades de interpretación. Se trata de uno de los films que mejor ha retratado la Gran Guerra, pero no la guerra de trincheras, que dentro del imaginario que se ha descrito en estas páginas, es el ícono de dicho conflicto.

El hecho de que la guerra de posiciones sea algo no representado es intencionado por parte de Renoir y de Spaak. El film no quiere ofrecer un imaginario audiovisual de las alambradas, del fango, del gas mostaza y todo lo vinculado a la guerra de posición para el público francés de la época, y por eso puede presentar diferentes lecturas. Obras anteriores como las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Ernest Hemingway en la homónima “A Farewell to Arms” (Frank Borzage: 1932) y la de Erich Maria Remarque, “Sin novedad en el frente” (*All Quiet on the Western Front* de Lewis Milestone: 1930), muestran de manera más explícita la violencia y el horror de la contienda y por supuesto el sufrimiento y las penalidades de las tropas de infantería.

En el film de Renoir hay cárceles para oficiales y una granja donde refugiarse tras la huida, para proseguir después la guerra tras el éxito de la fuga cruzando a Suiza a través de los Alpes. Una guerra que parece que no acaba nunca, tal y como se recoge en el largometraje en boca del rico heredero y oficial judío Rosenthal.

Las trincheras son un rumor lejano y evitar la mostración de ese horror no desmerece la obra del director francés, aunque evidentemente elude gran parte del diálogo con las novelas testimonio. Sin embargo, hay que apuntar que aunque se hubiera producido una trama o subtrama ambientada en las trincheras en el film, por razones de rentabilidad y viabilidad industrial jamás hubiera podido contener la carga emocional y el contenido descarnado de las novelas de Jünger o Barbusse.

Por eso interesa remarcar "la defensa de la clase obrera que hace Renoir a lo largo de todo el film a través de dos procedimientos: la exaltación y elevación a la categoría de héroe de Maréchal (...) y su continua comparación con Boeldieu (Alegre, 1991: 26)", oponiendo a un proletario frente a un estirado y decadente aristócrata con el que, eso sí, comparte un gran amor por la patria; en ambos además se da un manifiesto ejemplo de sacrificio. Elementos que vendrían a ser una conjugación de dos ámbitos condenados a entenderse a causa de la guerra y que muestran la dicotomía que plantea de manera crítica Barbusse y en menor medida, Jünger, con respecto a la variable calidad de los mandos durante la I Guerra Mundial. Constatación secular que podría trazar un diálogo intertextual en la percepción literaria de altos mandos y subordinados y que puede remitir a muchos lectores a los versos del cantar Primero del "Cantar de mio Cid": "¡Dios, qué buen vasallo si oviese buen señor!".

Si por algo destaca, y más con el período de hostilidades prebélico de la II Guerra Mundial, el largometraje de Renoir, es por su tratamiento y representación de los alemanes, muy lejos de alimentar tópicos negativos o de erigirse en un panfleto antigermánico. Los alemanes no son mostrados como seres despiadados sin sentimientos, ni honor, al contrario, los soldados y oficiales cumplen las

órdenes que reciben de instancias superiores, y el mejor ejemplo es el anacrónico² pero servicial barón Von Rauffenstein, que podría definirse como un *álter ego* de Manfred von Richthofen, el Barón rojo. La diferencia es que el destino a medio plazo tras su lesión de columna no es ser derribado de forma heroica y gloriosa con su avión en batalla, sino ocuparse de dirigir un penal de máxima seguridad para oficiales con tendencias evasivas, con lo que de nuevo vemos de forma manifiesta el cambio de paradigma de la guerra y sus “héroes”.

La crudeza del conflicto y las víctimas del mismo están encarnadas por una familia alemana, Elsa y su hija Lote, quienes cobijan a los huidos Maréchal y Rosenthal. La mujer ha perdido a su marido, a sus hermanos y a sus cuñados en las batallas de Verdún, Lieja, Charleroi y Tannenberg. El espectador y los dos fugitivos empatizan con la tragedia de la mujer, que es a la vez la tragedia de las familias y las sociedades que pierden a sus hombres en una guerra sin sentido. Son los únicos momentos donde se puede intuir en el film lo que fue la gran matanza que supuso la I Guerra Mundial.

Desde la perspectiva y el enfoque de Renoir, los soldados alemanes y franceses son seres humanos obligados a combatir por sus superiores y por la maquinaria del Estado; los pueblos, encarnados por la viuda de guerra y su hija, son manipulados creando antagonistas entre sus iguales. Los ciudadanos de países aparentemente enemigos irreconciliables y sin capacidad para respetar o asimilar la identidad y la condición del otro, no resultan tan distintos en sus propios

² "Estas son las ideas que defiende Von Rauffenstein. Sabe que las armas y las técnicas han cambiado, que se está produciendo una guerra «moderna» y lo dice: En la actualidad, una guerra supone armar a una nación entera. Pero se aferra a las antiguas reglas que marcan el orden aristocrático, aunque se derrumbe. A Boeldieu, también noble y militar de carrera del Estado Mayor, le sorprende esta guerra en la que los niños juegan a soldados y los soldados juegan como niños, pero comprende que no puede impedirse la marcha del tiempo y así se lo indica a Von Rauffenstein: Ni usted ni yo podemos hacer nada para que el tiempo se detenga (Camarero, 2007:21)".

sufrimientos y en soportar las decisiones de los responsables que les han conducido a la barbarie bélica.

El valor de “La Gran Ilusión” es que, sin mostrar el *sumun* de lo atroz, no responde a los clichés del cine bélico, igual que las novelas testimonio de Jünger y Barbusse no responden ni en el fondo ni en la forma a la novela bélica precedente. El film reniega de ejemplos anteriores del género bélico y es capaz de denunciar de la misma manera que en “El fuego” el hecho de que “la guerra es un instrumento del pasado al servicio de los poderosos en los que los más débiles son involucrados sin ser conscientes de ello. La guerra es el último recurso de una clase decadente que ostenta el poder, frente a las clases populares que quieren vivir en paz en vez de morir (Marta-Lazo et al., 2013:165)”.

6. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

Se ha pretendido detectar en este sucinto trabajo la comparación entre tres textos y yuxtaponer aquello que les es común y lo que les separa. Los tres objetos ofrecen múltiples lecturas, pero la más latente es el cambio en la percepción de lo bélico como aquello que acoge el mal y la representación de las mayores miserias humanas. La guerra sigue siendo un ejemplo de estulticia, un ejercicio execrable para reducir al contrario.

El cambio en la percepción y en las manifestaciones artísticas que se producen a partir de la Gran Guerra y la difusión de las obras analizadas aquí no es baladí y pone de manifiesto el latente antimilitarismo o pacifismo cultural del período de entreguerras. Desgraciadamente, los mismos errores aumentados y no corregidos se volverían a producir a mayor escala poco tiempo después del estreno del film de Renoir. Barbusse no asistiría a la nueva debacle pues fallecería en Moscú y Jünger participaría como oficial alemán en el París ocupado y en el frente ruso, mostrando una progresiva e indisimulada repugnancia y rechazo por las atrocidades cometidas por los nazis, abandonando el ejército antes de la conclusión de la II Guerra Mundial. Renoir se exiliaría a Estados Unidos y seguiría con su carrera cinematográfica en suelo norteamericano.

Tal y como manifiestan las novelas de Barbusse y Jünger, todo cambia a partir de la Gran Guerra. El film de Renoir constata que la guerra ya no es una guerra de caballeros, ahora los hombres de acción también son los hijos del proletariado y de la burguesía, uno de los residuos o consecuencias de la Revolución francesa en palabras de Rauffenstein. La Gran Guerra democratiza la muerte, pero eso no la hace menos cruel y sanguinaria.

Las descarnadas reflexiones desde las novelas de Barbusse y de Jünger, la agitación en la pintura de Grosz, la escultura orgánica de Henry Moore o incluso el cine humanista de Renoir nos dan una imagen que intenta sintonizar mejor con el siglo XX. A pesar de ser un siglo de violencia, algunos de los hijos de su tiempo, como los mencionados, expresan la pulsión que intenta arrancar la máscara e iluminar las sombras de la caverna, mostrar al ser humano y sus terribles contradicciones, pero a la vez su innata capacidad para resistir y sus virtudes para superarse ante el asombro generado por la barbarie y la perversidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, G. (2013): "Contraposición entre imagen y naturaleza a través del mundo del trabajador y el mundo del burgués en el pensamiento de Ernst Jünger" *El Futuro del Pasado*, 4: 481-491.
- ALEGRE, S. (1991): "Re-lectura de *La Grande Illusion* (1937) de Jean Renoir", *Film-Historia*, Vol. I, No.1, 25-34.
- BARBUSSE, H. (2009): *El fuego (diario de una escuadra)*, Montesinos, Barcelona.
- CAMARERO GÓMEZ-ARTEAGA, G. (2007): "Un versión caballerescas: la «guerra de guante blanco» o la gran ilusión", en *La historia a través del cine: las dos guerras mundiales*, coord. por Santiago de Pablo Contreras: 15-46.
- CAPARROS LERA, J.M. (1997). *Cien películas sobre historia contemporánea*. Alianza. Madrid.
- FUSSEL, P. (2006): *La Gran Guerra y la memoria moderna*, Turner, Barcelona.
- JÜNGER, E. (1998): *Tempestades de acero ; seguido de El bosquecillo y El estallido de la guerra de 1914*. Tusquets, Barcelona.
- MARTA-LAZO C., GABELAS J.A. y ORTIZ M.A. (2013): "Stanley Kubrick y Jean Renoir: Dos miradas fílmicas a la Gran Guerra". *Historia y Comunicación Social*, 18: 157-167.
- MELGAR BLESA, L. (2014): "La deconstrucción del héroe en la `nueva novela de guerra´ europea". Tesis de grado, Universidad Pompeu Fabra. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10230/22046> (Consultado 3 julio 2015).
- ROLDÁN, D. (2014): "Espacios, guerra total y sociedad de masas. Instantáneas de la obra temprana de Ernst Jünger", *Sociología histórica* 4: 109-137.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2011): "Escribir desde la trinchera: memoria y compromiso en la literatura de la I Guerra Mundial", *Lectura y Signo*, 6: 275-293.
- ZAVALA, L. (2003): *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco.
- ZAVALA, L. (2007): *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.