

Secuencias dialógicas de La Gran Guerra: las novelas testimonio de Barbusse y Jünger frente a *La Gran Ilusión* de Renoir

Dialogic sequences from La Grande Guerre: testimony novels by Barbusse and Jünger versus *La Grande Illusion* by Renoir

Autor: David García-Reyes¹

Filiación: Universidad de Concepción, Chile.

Email: mangarcia@udec.cl

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 sistematiza y hace operativa la relación que se establece entre diferentes objetos culturales surgidos de las experiencias bélicas de los autores, además de mostrar 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 show the change perception of war and society after the First World War.

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

En torno a tres testimonios sobre una guerra

Las tensiones derivadas de conflictos anteriores, como la Guerra franco-prusiana (1870-1871) o la carrera armamentística del Imperio Alemán y Gran Bretaña, prepararon un contexto de fricción inevitable entre las potencias europeas, en el que la escalada militar y colonial se materializó en la I Guerra Mundial. El magnicidio en Sarajevo del archiduque Franz Ferdinand, heredero al trono austrohúngaro, fue el detonante y casi el pretexto de guerra preventiva contra Serbia (Ferro 84-87). En este contexto, los diferentes actores beligerantes se dispusieron para concurrir a una larga contienda. Por un lado, el bando germánico (Alemania y Austria-Hungría, fundamentalmente) y por el otro, los aliados (Francia, Reino Unido, Serbia, Rusia y luego los EE.UU.).

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 económico y demográfico, pero además supuso un quiebre moral que afectó no sólo a los supervivientes del conflicto sino también a las organizaciones y a las estructuras sociales. En este sentido, hay que pensar en las muertes de los varones de familias enteras a causa de la guerra, cuya pérdida eliminó el sostén económico de muchas familias. En uno y otro bando, principalmente en territorio francés y belga, se produjo la destrucción integral de poblaciones a lo largo de las kilométricas líneas de trincheras.

Sin embargo, en la carnicería que fue la guerra de posiciones, el acto heroico-el reconocimiento- no existe. Tras fijarse las trincheras de cada uno de los bandos, la inmovilidad fue la tónica dominante en una guerra estática en suelo franco-belga durante cuatro años (Ferro 119), instalada y fijada así en el imaginario colectivo de la literatura y el cine. En ese contexto suspendido, la gloria es una mentira que sirve para enmascarar la ineptitud de los mandos, una excusa para ser carne de cañón; las tropas “corren a lanzarse hacia un espantoso vacío de gloria. Jamás nadie podrá registrar sus nombres, sus pobres e insignificantes nombres” (Barbusse 309), descripción que resume la incapacidad para reconocer el sacrificio y el sufrimiento colectivo de millones de almas.

Con el objetivo de detectar y verificar el cambio de paradigma social y la percepción de los conflictos bélicos tras la I Guerra Mundial, se pueden rastrear diferentes objetos de estudio. En este caso, a través de las representaciones y caracterizaciones en las novelas testimonio *El fuego* de Henry Barbusse (1916) y *Tempestades de acero* de Ernst Jünger (1925,), se puede plantear una suerte de análisis dialógico con el film francés *La Gran Ilusión* (1937) de Jean Renoir, tanto entre las novelas como con la película. Tal y como apuntan González y Chicangana, con respecto a la literatura de testimonio, se puede inferir que los novelistas y su experiencia bélica “replican significantes e imágenes que intentan rescatar las marcas de una experiencia aterradora. La literatura, entre esa diversidad de registros, se acopla al sostener el testimonio y otras formas de discurso autobiográfico” (57). Pero además es importante tener en cuenta lo que infiere Yúdice, pues en “el testimonio no pueden separarse los aspectos etnográficos e históricos (‘ciencia’), los biográficos (‘moral’) y los literarios (‘arte’)” (219). La dura realidad de la guerra aparece de forma explícita en los textos analizados, y se pone de manifiesto en las biografías de la mayoría de los veteranos que dan su testimonio a través de novelas u otros soportes narrativos como diarios o films.

De incuestionable valor, las novelas de Barbusse y Jünger se presentan con un largometraje que el Referéndum Mundial de Bruselas de 1958 reconoció como una «Las Diez Mejores Películas de la Historia del Cine». El largometraje de Renoir fue distinguido por un jurado internacional² en el quinto puesto de la votación (Torras 14), siendo considerada una obra maestra del séptimo arte.

La pertinencia de dicha cronología y corpus de estudio es, al margen de analogías y contrastes, un proceso que sirve para articular una confrontación entre tres relatos. Se da la circunstancia que 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 diacrónico entre 1916, edición de la primera novela, y 1937, estreno del film. En un lapso de dos décadas, se producen la inmediatez casi periodística de la obra de Barbusse, la publicación del libro de Jünger con los rescoldos de amargura de la derrota alemana aún recientes y materializados en el Tratado de Versalles, y la hondura reflexiva y antimilitarista de Renoir en un contexto en el que la escalada expansionista del III Reich ya

había desestimado la “Paz” y remilitarizado Renania; y al mismo tiempo, la Alemania nazi entregaba un decisivo apoyo militar al bando sublevado en la Guerra Civil Española, pese a haber suscrito un Pacto de No Intervención, que en la práctica fue una farsa.

La experiencia biográfica y el sentir generacional de los veteranos, en numerosas ocasiones, otorgan más información que las sesgadas crónicas de los medios de comunicación de masas de la época o el discurso oficial del poder. Explorar los textos que nacen desde el testimonio, puede permitir configurar una perspectiva coherente de un proceso histórico, a través de los objetos culturales resultantes de dicho desarrollo.

La idoneidad de cotejar un largometraje de ficción y dos novelas viene dada porque es necesario re-construir, desde la convergencia de la literatura y otros lenguajes, un aparato que proporcione casos de estudio en los que se refuerce la confluencia, como acertadamente apunta Monegal:

El estudio de la literatura ni es marginal ni puede quedar relegado a una parcela especializada, porque en sus relaciones con otros discursos, desde la filosofía y la religión a la pintura, el cine o la televisión, la literatura los ilumina a todos y ayuda a comprender mejor su funcionamiento. (*La literatura comparada*, 286)

Y, así, los tres textos permiten 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 deduce un cambio en la tipología de héroe y se observa el ocaso de los oficiales de origen aristocrático que comandaban los ejércitos hasta ese período histórico. Con la excepción de Jünger, los oficiales con formación y tradición son caracterizados como una casta en franca decadencia dentro de los cuerpos militares de la Europa de principios del siglo XX; su estatus se encuentra en crisis y vive un paulatino proceso de extinción. El citado rasgo se desprende viendo la película de Renoir, que muestra como las élites militares son sustituidas progresivamente por un grupo de oficiales desprovistos de linaje militar, y cuyo escalafón se debe a sus méritos en el

campo de batalla, reflejo de la realidad de las sociedades contemporáneas. En *La Gran Ilusión*, Renoir emprende:

la sustitución del héroe intelectual por el héroe popular, un proceso que va desde Stendhal a Zola. Esta vocación parece muy sincera en Renoir, más auténtica que en el resto; renuncia al decadentismo, a los climas difusos y desesperados, a las nebulosas crepusculares, a la destrucción de los ideales (Saitta 116).

La representación del conflicto bélico a través de las ficciones, literarias y fílmica, invita a indagar en el cambio de percepción de la guerra y del concepto de lo heroico. A este respecto, la iconografía bélica de la Gran Guerra resulta determinante “política, retórica y artísticamente en las vidas 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 11). Una mitología en la que la caballería pasa a ser sustituida por los escuadrones de vehículos blindados, donde la lucha cuerpo a cuerpo se produce en contadas circunstancias, y en donde los bombardeos o las tácticas bélicas de posicionamiento hacen que evolucionen las “artes” militares heredadas de las guerras napoleónicas.

Al analizar las circunstancias de estos cambios a partir de los textos, se puede percibir la distancia entre la realidad de la sociedad civil -alejada del frente, insensible y sin capacidad para asimilar y comprender el horror- y la barbarie sufrida por los combatientes, víctimas del intenso y a veces irreversible *shock* producido por la guerra:

El antagonismo entre el frente y la retaguardia, el descontento de los trabajadores manuales y de las clases medias y la reanudación del movimiento revolucionario, así como el resentimiento general contra los que se aprovechaban de la guerra, fueron otros tantos fenómenos que delataban un malestar, un estado de cólera. (Ferro 260)

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 volver a casa.

A partir de *La Gran Ilusión*, el espectador se acerca a 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. La guerra de trincheras sí se relata con crudeza y profusión en las novelas de Barbusse y Jünger. Situaciones en las que se produce un contraste entre lo que es real o irreal en un contexto bélico, como las secuelas del horror vivido. A pesar del aislamiento o la censura con respecto a lo que la sociedad civil conoce del conflicto, se hace evidente el implacable sufrimiento y la profunda pérdida de las sociedades contendientes. Aludiendo a los “nuevos mitos” señalados por Fussel, la trinchera se convierte en el espacio por antonomasia del conflicto. La conformación de la visión postrera anterior es que “la idea actual de la ‘Gran Guerra’ se deriva principalmente de imágenes de las trincheras de Francia y de Bélgica” (Fussel 11).

Reflexionando sobre la guerra en el segundo decenio del siglo XX, el conflicto se asumía como una situación perpetua, casi normalizada. De hecho, Jünger y Barbusse se hacen eco en sus novelas de “un curioso sentimiento de irrealidad en la guerra: los hombres podían partir hacia París o Londres, que la guerra había dejado prácticamente intactas, y luego regresar a morir en las trincheras” (Lozano 76).

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 alentará el rencor encarnado por el nacionalsocialismo alemán y, por ende, los conflictos no cerrados que originan la II Guerra Mundial. En los tres textos palpita esa “situación de punto muerto y desgaste”. Ahondando en ello, Fussel apunta que fue “una guerra que nunca llegaría a concluir, que se convierte en algo cotidiano” (99). Una guerra sin fin que “empezó a ser imaginada en 1916” (102), antesala y cruenta prefiguración del trémulo y bélico siglo XX.

Convergencias textuales

A partir de los conceptos de *ambivalencia* y *diálogo* de Mijail Batjín, Kristeva plantea que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (190). Partiendo de dicha

referencialidad, se establecerán los diferentes puentes para relacionar y articular el diálogo entre los tres objetos culturales y aquello que les hace partir de una génesis común, pues además, tal y como señala Monegal, “sólo con que hablemos de escritura, estamos invocando la grafía y por lo tanto la visualidad. Por no hablar de la visualización *imaginada* en la lectura” (*Más allá de la comparación*, 31).

El hecho bélico de la Gran Guerra, junto a lo excepcional y particular de cada uno de los textos, literarios o audiovisual, aquí examinados, ofrece una rica perspectiva a la hora de abordar cuestiones fundamentales en el tratamiento de un episodio imprescindible para entender el convulso comienzo del “corto siglo XX”³. Resulta casi inherente decir que la óptica empleada por los tres autores, Barbusse, Jünger y Renoir, parece dominada por una pulsión común por volcar no sólo las experiencias vividas en el frente, sino también describir la condición humana, conminando al lector-espectador a una necesaria reflexión sobre los avatares provocados por la historia y sus fantasmas más brumosos. Para poder plantear un diálogo entre los textos, la metodología empleada sistematiza el análisis narratológico intertextual de Zavala, asumiendo que:

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 (30).

Es en dicho espacio fronterizo y a la vez común 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, los literarios de Barbusse y Jünger, y el texto fílmico de Renoir, aplicando una comparación flexible sin categorizaciones rígidas.

Por razones eminentemente prácticas, las evidentes diferencias narrativas del lenguaje literario y del lenguaje cinematográfico no se contemplan en este estudio. No atañe a esta investigación inferir y señalar los distintos ámbitos narratológicos, sino aprehender aquello que permite 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 otorgan su competencia y conocimiento. Se pretende aportar, por tanto, una interpretación y un análisis de recepción, abiertos a la discusión y a la construcción de nuevos relatos en la investigación.

Hay que tener en cuenta el hecho de que los tres creadores son ciudadanos letrados, y que su condición de sujetos civiles les proporciona una posición privilegiada desde el punto de vista artístico y literario (Melgar Blesa 15). Son creadores de una obra en la que sobresale la independencia, además de sus ideologías propias, pero, fundamentalmente, en los textos destacan las experiencias de los autores en el campo de batalla.

El diálogo intertextual se plantea a tres bandas: los dos textos literarios y el texto fílmico proyectan cambios en los atributos y en la percepción de lo bélico, además de 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-. Se puede aplicar, a las tres obras, lo que Monegal apunta en su texto "Aporias of the war story", pues a pesar de la imposibilidad de mostrar la experiencia caótica y traumática de la guerra, se impone el impulso ético del testimonio como forma de verbalizar lo vivido (29).

Las tres obras analizadas manifiestan la equiparación de los seres humanos en uno y en otro bando, víctimas de una situación que han generado las élites políticas y militares, alimentando una "guerra dura, la muerte acecha y el combatiente presiente que es víctima de un engaño monstruoso" (Ferro 275). Cada uno de los autores toma partido por el reflejo del otro, encarnado en sus compañeros de trinchera o cautiverio, careciendo de antagonistas con respecto a las trincheras enemigas. Esta equiparación con la naturaleza homóloga del "adversario" tiene su mayor hito en la hospitalaria familia alemana que cobija a los huidos en el film francés.

Esquemáticamente, la comparación se resume en la guerra como instrumento y medio 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 aventura y cambio en la experiencia existencial, en la novela de Jünger.

Barbusse: la guerra, un instrumento para acabar con las guerras

El fuego de Henri Barbusse, fue publicado en 1916, año en el que la guerra se encontraba en su ecuador. No obstante, en ese momento no se vislumbraba un final, por lo que eran más las incertidumbres que las certezas. La novela relata de forma coral las vivencias y vicisitudes de una escuadra, 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, una forma de denunciar y rechazar la guerra (Sánchez Zapatero 277). El pacifismo militante latente del autor se opone a la guerra, pero inversamente a lo que pudiera pensarse, Barbusse piensa en la guerra del 14 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 aportando, como subraya Melgar, una forma de ver la guerra “desde una perspectiva nueva, descarnada y desmitificadora” (15).

La I Guerra Mundial es para los propios soldados casi una entelequia, la confusión de un conflicto en el que la experiencia bélica va sufrir un vuelco evidente. La tensa espera y el no llegar a ver la cara al enemigo, como en “*Tempestades de acero*” (1925), va a ser predominante en el quehacer diario de la trinchera, *topos* fundamental en lo que los estrategas militares llamarían ‘el teatro de operaciones’ del frente occidental. 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 279), y propone 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 (Sánchez Zapatero 279). Barbusse, con una salud cada vez más mermada, tras año y medio en las trincheras, abandona el frente y durante su convalecencia médica escribe su novela. La obra aporta un cambio sustancial con respecto a la literatura bélica precedente. La prosa directa del autor francés

nos relata cómo los soldados luchan por sobrevivir e intentan seguir vivos, no para conseguir gloria o ser reconocidos como héroes, y cómo albergan la esperanza de poder volver a casa, pues “luchan contra fantasmas victoriosos, como los Ciranos y los Quijotes que todavía son” (Barbusse 309). El novelista asume la voz de los marginados por la historia, erigiéndose en portavoz de sus cuitas frente a la opinión pública. Como narrador, “el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha” (Beverley 9), de ahí que no resulte extraño que el escritor galo se entregue a elaborar su novela como si se tratase de una apremiante crónica del desastre.

En la novela de Barbusse, el ejército y el aparato militar resultan tan deshumanizados y deshumanizadores como la guerra. La expresión de lo anterior es recogida en los capítulos finales de la novela, señalando unos enemigos que son iguales para la tropa francesa y para los soldados alemanes. Barbusse se refiere a aquellos que conducen los destinos de los hombres sin arriesgar su propia vida sino exponiendo la dignidad, la integridad y la vida del otro. *El fuego*, construida a partir de recuerdos propios, es la visión individual del escritor francés, revelador de cómo los autores de las novelas testimonio componen el imaginario sobre la I Guerra Mundial (Sánchez Zapatero 281). El naturalismo de Barbusse aporta nitidez a zonas de sombra y oscuridad, omitidas por la versión oficial.

Paralelamente, Jünger no describe al enemigo, porque no lo ve. Al igual que las trincheras francesas, las tropas alemanas que Jünger dirige sufren las mismas congojas y penurias. Miserias y rigores se evidencian a uno u otro lado de la tierra de nadie y el alambre de espino. La trinchera es el espacio en el que el escritor alemán asiste a la contienda, en él se pregunta cuál es el momento en el que el enemigo procederá a atacar su posición, junto a otras consideraciones. Se trata de la principal pulsión y pasatiempo, a la espera de aquello que se desconoce y se teme. El enemigo en Jünger es invisible y es un opuesto “envuelto en el misterio, lleno de perfidia, que quedaba por algún lugar allá atrás” (Jünger 7). Conferir atributos negativos parece aliviar la cruda espera y explica la génesis y desarrollo de la contienda global en “rivalidades

imperialistas”, ya que cada uno de los bandos “presentía que estaba amenazado en su existencia misma por el enemigo hereditario” (Ferro 32).

Renoir, a pesar de que los alemanes son los carceleros de los militares franceses, no se ensaña con ellos. Al igual que Barbusse o Jünger, subraya que son seres humanos obedeciendo órdenes, a veces mandatos estúpidos. A pesar de ser el enemigo, la humanidad y la dignidad están presentes en el film. Del mismo modo que en *El fuego*, Renoir en su obra defiende que “todos los hombres tendrían que ser iguales al fin” (Barbusse 298), reflexión que le acercaría a los postulados del socialismo internacionalista defendido por Barbusse.

A diferencia del film francés, en las obras de Barbusse y Jünger se proyecta literariamente lo indecible, ese descenso a los infiernos encapsulado en “el horror” que Joseph Conrad ponía en boca del enajenado Kurz en “El corazón de las tinieblas” (1899). Pero para el francés, la guerra es el lodo y el infierno es el agua, tinieblas descritas con cualidades muy terrenales: el infierno es la guerra en un campo perforado por las trincheras y los obuses. El conflicto bélico es una carnicería humana, y la mutilación no es sólo física, pues produce una evisceración moral en el ser humano. 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 133)⁴.

Barbusse, en este proceso de redefinición de lo bélico, de lo heroico, plantea la necesidad de dar luz a las situaciones más cruentas. Por eso, en boca de sus personajes, se refiere a los seres humanos como “máquinas de olvidar” (Barbusse 295). Ante el sufrimiento, el escritor francés no omite. Al igual que Jünger, ofrece y describe detalles gráficos; no excluye la violencia y las miserias cotidianas; las descripciones no son las ‘comodidades’ que disfrutaban los cautivos Maréchal, De Boeldieu o Rosenthal en *La Gran Ilusión*. La guerra puede concitar la camaradería entre contendientes en Renoir, pero carece del enfrentamiento a pie de zanja en las novelas de Jünger y Barbusse con la propia naturaleza de cada soldado, ante la más aciaga incertidumbre.

Por su militancia, Barbusse se propone dar la voz a los excluidos de la historia (Sánchez Zapatero 281), situando el foco en los repudiados, en los marginados, esos muertos sin voz, sin lápida, y que, parece, por fin son escuchados. El soldado anónimo de las guerras por venir empieza a ser ese

personaje que, con sus debilidades, es un nuevo paradigma. Ese recluta con las esquilas alojadas en su piel o con su cuerpo sin vida arrojado a la intemperie en un rincón perdido de una trinchera abandonada, ofrece más interés que las venturas y desventuras del héroe clásico. En esa tesitura, Barbusse procura dar luz en la penumbra, perpetuando el testimonio de esa masa humana enmudecida por los partes de guerra y los servicios de comunicaciones de los ejércitos. Para lo anterior pretende sacar del anonimato a una colectividad silenciada en el sacrificio impuesto por intereses ajenos.

Jünger y la guerra, trascendencia y sentido

Ernst Jünger se alista como fusilero en el ejército alemán tras declararse la I Guerra Mundial. Su afán viajero le lleva 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 de su periplo vital. A lo largo de la contienda, será herido en numerosas ocasiones, y tras hacer un curso de oficiales, concluye la Gran Guerra siendo alférez y condecorado con la Cruz de Hierro y la Medalla Pour le Mérite.

A pesar de las diferentes consideraciones sobre su polémica figura, y sin ser antimilitarista, 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, alejados a muchos kilómetros de la dura realidad bélica.

El escritor alemán describe el frente con precisión naturalista, lugar representado 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 entregar su testimonio.

La escritura de sus experiencias en la contienda se conforma como un proceso catártico y terapéutico a través de la redacción de su diario. Su versión de lo acontecido le permite a Jünger proseguir con la existencia tras lo vivido en cuatro años rodeado de muerte, metralla, gases y lodo. 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 germánico.

A través de la literatura, Jünger busca reconciliarse, no con la condición humana o con la sociedad, sino consigo mismo. Una necesidad que 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, dado que soportar el horror es una pesada carga que se debe aligerar. A este respecto las visiones del horror de Jünger, Benet dice que

“aparecían en un discurso caleidoscópico, entremezclados con las imágenes abstractas de las perspectivas aéreas, las instantáneas fugaces de las tropas en plena lucha, momentos de traslado o descanso, ofensivas, explosiones, paisajes casi lunares en los que se desparramaban los despojos materiales de la batalla...” (15).

El texto ha vivido, desde su publicación en 1920, diferentes y sucesivas ediciones por parte del autor: fue reescrito en 1924, en 1934 las descripciones de violencia más explícitas son atenuadas, y sufre una última revisión en 1978, con motivo de la publicación de una antología de obras de Jünger. Por tanto, es un texto que viene 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 novela bélica en la primera postguerra mundial muestra una nueva forma de representación, relacionada 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, reemplazando “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 482).

Con agudeza, Jünger se propone descorrer las veladuras no sólo de la propaganda política, sino también distanciarse del discurso del poder. Una posición que le sirve para apostar en su relato por un lenguaje preciso, con una prosa que podría definirse de trazo quirúrgico. Melgar Blesa señala que ‘Tempestades de acero’ hace una interpretación de la guerra como experiencia de crecimiento personal y moral, todo ello a pesar de una voluntad de distanciarse, es narrada por Jünger en primera persona (23).

No existe una condena expresa a los desastres generados por el conflicto, algo colegido en *El fuego* o *La Gran Ilusión*. En la lectura de ‘Tempestades de acero’ se asiste a una perspectiva en torno al campo de batalla y a la intrincada red de

trincheras. En ese espacio beligerante destaca el planteamiento y la preocupación por diferentes dilemas, entre ellos la reflexión sobre el tiempo, el valor de la vida, y la angustiosa soledad en esos “paisajes muertos” (Jünger 133) que son, irónicamente, descritos vívidamente por el escritor alemán.

Renoir y la Gran Guerra como ilusión

Caparrós Lera afirma que “toda película es un testimonio de la sociedad de su tiempo” (25). *La Gran Ilusión* respondería a tal afirmación, pues es una mirada contemporánea a la Gran Guerra por parte de su director. Ya desde el título remite al libro homónimo del sociólogo inglés Norman Angell⁵, si bien tanto el coguionista Charles Spaak como Renoir matizaron que el título de Angell sólo les sirvió como inspiración previa y no así su libro, aunque sin duda está muy presente en el espíritu de la película.

Jean Renoir luchó en la I Guerra Mundial, fundamentalmente participando como piloto, igual que Maréchal, personaje protagonista del film. Spaak y Renoir, simpatizantes de izquierdas, sitúan al mecánico parisino como teniente de aviación, ascendido por méritos militares, vinculado a lo que ocurría en la Francia gobernada por el Frente Popular. De este modo, “la polémica de clases nace de la contraposición de personajes pertenecientes a ambientes sociales diversos y el cuadro cruel de una aristocracia en decadencia” (Natta 148). Los personajes del proletario Maréchal y el aristócrata De Boeldieu escenifican una “anécdota dramática inicial” que “había de expresar el entendimiento entre ambos, la mutua comprensión.” (Torras 15). La gestación y estreno del film se producen en un momento histórico de gran turbulencia política con la Guerra Civil española y la estrategia de contención y apaciguamiento de Gran Bretaña y Francia con respecto a los movimientos de creciente militarismo 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 crítica en Francia. De forma contraria, el 20 de agosto de 1937, el crítico de *Il Lavoro Fascista*, Domenico Meccoli, escribe, tras el estreno del film en la Mostra de Venecia: “Algunos han querido ver en este film el derrotismo de Remarque o de Barbusse. Pero no nos hemos apercibido de ello.” (Ripoll-Freixes 169). Mientras que, en Alemania, la consideración de la película como “el enemigo

cinematográfico n° 1” por parte del ministro de propaganda Joseph Goebbels, hace que se prohíba por atentar contra los valores del Reich” (Camarero 34). Esta censura convierte al film en un ejemplo arquetípico de obra ideológicamente incómoda. Este tipo de prohibición se llevaría a cabo sistemáticamente también en películas de similar tono antibélico⁶. 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 sintética los principales cuadros 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 con anterioridad, es el ícono de dicho conflicto y el trasfondo de las novelas de Barbusse y Jünger.

El hecho de que la guerra de posiciones no sea representada por parte de Renoir y de Spaak es intencionado. El propio Renoir apunta que “no es una película pensada como tal, sino una serie de recuerdos que dormían en el fondo de mi corazón; es también la expresión de mi ideal de entendimiento entre los hombres de naciones y razas diferentes” (Torras 13). Los artífices del film, no querían ofrecer al público francés de la época un imaginario audiovisual de las alambradas, del fango, del gas mostaza y de todo lo ligado a la guerra inmóvil, presentando por ello diferentes lecturas con respecto a largometrajes precedentes⁷.

En el film de Renoir se pueden encontrar cárceles para oficiales y una granja donde refugiarse después de una fuga, para luego proseguir la guerra tras la huida de Maréchal y Rosenthal cruzando a Suiza a través de los Alpes, pero las trincheras son un rumor lejano. Que no aparezca el horror de fango y sangre no desmerece la obra del director francés, pero evidencia que elude parte del diálogo con las novelas testimonio, no así la idea fundamental de una guerra que parece que no acaba nunca, tal y como se recoge en boca del rico heredero y oficial judío Rosenthal. El personaje del militar hebreo funciona como representación social de la participación burguesa en la contienda y además visibiliza a una etnia vilipendiada, perseguida y masacrada en Alemania desde la llegada a la cancillería de Hitler en 1933.

Aunque se hubiera producido una trama o una subtrama ambientada en las trincheras en la película, por razones de rentabilidad y viabilidad industrial, es improbable que hubiera contenido la carga emocional y la desolación de las novelas de Jünger o Barbusse. La reconstrucción de la cruenta contienda en las trincheras no podía ser reproducida en una obra audiovisual porque la sensibilidad del público y la moral de la época hubieran supuesto un incierto recorrido comercial para la película.

Salvando la ambientación del film y sus distintos escenarios, debe señalarse "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 26), enfrentando a un proletario y a un orgulloso aristócrata con el que, eso sí, comparte un gran amor por la patria; en ambos militares se da un manifiesto ejemplo de sacrificio. Estas características vendrían a ser una conjugación de dos ámbitos condenados a entenderse a causa de la guerra, y muestran la dicotomía que plantea de manera crítica Barbusse y en menor medida Jünger, con respecto a la dudosa calidad de los mandos durante la I Guerra Mundial.

Si por algo destaca el largometraje de Renoir durante este período de hostilidades prebélico de la II Guerra Mundial, es por su tratamiento y representación de los alemanes, muy alejado del maniqueísmo y de los tópicos negativos asociados a lo germánico. Los alemanes no son mostrados como seres despiadados sin sentimientos y sin honor, al contrario, los soldados y oficiales cumplen las órdenes que reciben de instancias superiores. El mejor ejemplo de lo anterior es el anacrónico⁸ pero servicial barón Von Rauffenstein, que funciona como un *alter ego* de Manfred von Richthofen, el Barón rojo. La diferencia con von Richthofen es que el destino a medio plazo de Von Rauffenstein tras su lesión de columna no es ser derribado de forma memorable y gloriosa con su avión en batalla, sino ocuparse de dirigir un penal de máxima seguridad para oficiales con tendencias evasivas. En este personaje se aprecia 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, cobijan a los fugitivos 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 oficiales franceses fugados empatizan con la tragedia de la mujer, que es a la vez la tragedia de todas las familias que pierden a sus hombres en una guerra sin sentido. La escena, de manera rotunda, resume 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 pares, los militares franceses huidos. Los ciudadanos de países aparentemente enemigos irreconciliables, sin capacidad para dialogar, respetar o asimilar la identidad y la condición del otro, no resultan tan distintos en sus propios sufrimientos, soportando las decisiones de las minorías de poder que les han conducido a la barbarie bélica.

Sin mostrar el *sumun* de lo atroz, *La Gran Ilusión* no responde a los clichés del cine bélico, del mismo modo que las novelas de Jünger y Barbusse no se vinculan ni en el fondo ni en la forma con la literatura bélica precedente. El film también reniega de ejemplos previos del cine bélico, denunciando la manipulación de los combatientes de manera similar que *El fuego*, porque:

“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. 165).

Un cambio de paradigma en lo bélico

La yuxtaposición entre los tres textos encierra múltiples lecturas de lo que comparten y lo que les separa. Esta pretende ser una de esas lecturas.

En la verificación del cambio en la percepción de lo bélico como contenedor del mal, se encuentra la representación de las mayores miserias humanas como imagen repetida y constatada en los tres objetos analizados. Al finalizar la guerra, “los desmovilizados no pudieron decididamente readaptarse a la monotonía de su existencia anterior. Los años perdidos, la inutilidad del

sacrificio, la indiferencia y la ingratitud de los demás hirieron su sensibilidad, su dignidad, su honor” (Ferro 279).

La guerra sigue siendo un ejemplo de estulticia, un ejercicio execrable para reducir al contrario. La evolución en la apreciación a partir de las manifestaciones artísticas producidas a partir de la Gran Guerra, junto a la difusión de las obras ejecutadas por veteranos del frente sobre sus experiencias, revela un pacifismo cultural y un latente antimilitarismo durante el período de entreguerras en el ámbito artístico. Trágicamente, los mismos errores, aumentados y no corregidos, se reproducirían a mayor escala poco tiempo después del estreno del film de Renoir. Henri Barbusse no asistiría a la nueva debacle pues moriría en Moscú en 1935. Ernst Jünger, en cambio, participaría como oficial alemán en el París ocupado y en el frente ruso, mostrando un rechazo paulatino y una indisimulada repugnancia por las atrocidades cometidas por los nazis, abandonando el ejército alemán antes de la conclusión de la II Guerra Mundial. Renoir se exiliaría a Estados Unidos, donde continuaría con su carrera cinematográfica en suelo norteamericano, realizando, desde su papel de refugiado y creador, films militantes frente a la barbarie de los totalitarismos.

Las novelas de Barbusse y Jünger atestiguan que todo cambia a partir de la Gran Guerra. El film de Renoir “formuló un mensaje pacifista de intenso significado humano, imbuido sin embargo de una amargura previdente” (Saitta, 120), confirmando que la guerra ya no es un pacto de caballeros. Los hombres de acción son los hijos del proletariado y de la burguesía, rémoras de la Revolución francesa según von Rauffenstein.

La I Guerra Mundial democratiza la muerte, pero eso no la hace menos cruel y sanguinaria. Las descarnadas reflexiones de las novelas de Barbusse y Jünger, la agitación en la pintura de George Grosz o la desolación surrealista de los paisajes de Paul Nash, la escultura organicista de Henry Moore o incluso el cine humanista de Renoir, nos dan una imagen que intenta sintonizar mejor con las turbulencias del siglo XX. Siendo un siglo de violencia, algunos de los hijos de su tiempo, entre ellos los creadores mencionados, supieron expresar la pulsión que aspira a arrancar la máscara de la infamia 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 la virtud para superarse ante el asombro generado por la perversidad.

Bibliografía

Aguirre, Guillermo. "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, 2013: 481-491. Web. 12 abr. 2016<<http://www.elfuturodelpasado.com/ojs/index.php/FdP/article/view/159>>

Alegre, Sergio. "Re-lectura de La Grande Illusion (1937) de Jean Renoir", *Film-Historia*. 1 (1991): 25-34. Web. 20 feb. 2016. Impreso.

Barbusse, Henri. *El fuego. Diario de una escuadra*. Barcelona: Montesinos, 2009. Impreso.

Benet, Vicente J. "Reimaginar el frente: la retórica cinematográfica del pacifismo". *Archivos de la Filmoteca*. 55 (2007): 13-39. Web. 25 oct. 2016<<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/228>>

Beverley, John. "Anatomía del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, 1987: 7-16. Impreso.

Camarero Gómez-Arteaga, Gloria. "Una versión caballerescas: la «guerra de guante blanco» o la gran ilusión": 15-46. Pablo Contreras (ed.). *La historia a través del cine: las dos guerras mundiales*. Bilbao: Universidad del País Vasco-Servicio Editorial, 2007. Impreso.

Caparrós Lera, José María. *Cien películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza, 1997. Impreso.

Ferro, Marc. *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid: Alianza Universidad, 1994. Impreso.

Fussel, Paul. *La Gran Guerra y la memoria moderna*. Barcelona: Turner, 2006. Impreso.

González Sawczuk, Susana Ynés y Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. "Literatura y memoria: espacios de subjetividad". *Literatura y Lingüística*. 29 (2014): 53-74. Impreso.

Jünger, Ernest. *Tempestades de acero; seguido de El bosquecillo y El estallido de la guerra de 1914*. Barcelona: Tusquets, 1998. Impreso.

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Impreso.

Lozano, Álvaro. *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid: Marcial Pons, 2014. Impreso.

Marta-Lazo, Carmen, José Antonio Gabelas y Miguel Ángel Ortiz. "Stanley Kubrick y Jean Renoir: Dos miradas filmicas a la Gran Guerra". *Historia y Comunicación Social*. 18 (2013): 157-167. Web. 16 mar. 2016 <<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43420>>

Monegal, Antonio. "Aporias of the war story", *Journal of Spanish Cultural Studies*. 3-1 (2002): 29-41. Impreso.

Monegal, Antonio. "Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 28-1 (2003): 27-44. Impreso.

Monegal, Antonio. "La Literatura comparada en tiempos de revolución". 1616: *Anuarios de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. 11 (2006): 279-288. Web. 31 oct. 2016 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-comparada-en-tiempos-de-revolucin-0/>>

Melgar Blesa, Luis. "La deconstrucción del héroe en la `nueva novela de guerra´ europea". Tesis, Universidad Pompeu Fabra, 2014. Web. 27 mar.2016<<http://hdl.handle.net/10230/22046>>

Natta, Enzo. "Jean Renoir y el cine italiano": 139-150. Antonio Pelayo (ed.). *Jean Renoir, una mirada sobre el hombre*. Valladolid: XII Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid/Editorial Sever-Cuesta, 1973. Impreso.

Renoir, Jean, dir. *La Gran Ilusión* (1937). Act. Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich Von Stronheim, Dita Parlo y Marcel Dalio. Universal Pictures, 2008. Fílmico.

Ripoll-Freixes, Enric. "Cronología de la primera guerra europea":19-33 y «La gran ilusión» y la prensa": 153-169. Renoir, Jean. *La Gran Ilusión (guión cinematográfico)*. Barcelona: Aymá, 1966. Impreso.

Saitta, Luigi. "Constantes ideológicas y estéticas del cine de Jean Renoir": 115-126. Antonio Pelayo (ed.). *Jean Renoir, una mirada sobre el hombre*. Valladolid: XII Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid/Editorial Sever-Cuesta, 1973. Impreso.

Sánchez Zapatero, Javier. "Escribir desde la trinchera: memoria y compromiso en la literatura de la I Guerra Mundial", *Lectura y Signo*. 6 (2011): 275-293. Web.18feb.2016<<http://revistas.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/article/view/3559/2567>>

Torras, Jorge. "Las imágenes sin ideas suben al cielo": 7-17. Renoir, Jean. *La Gran Ilusión (guión cinematográfico)*. Barcelona: Aymá, 1966. Impreso.

Yúdice, George. "Testimonio y concientización", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36 (1992): 211-236. Impreso.

Zavala, Lauro. *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, 2007.
Impreso.

Fecha de recepción: 20/05/2016

Fecha de aceptación: 28/09/2016

¹ David García Reyes es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Máster Universitario en Investigación aplicada a Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III, mención Cine. Actualmente realiza el Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción, Chile. Es colaborador en proyectos de investigación en Chile y España. A lo largo de su carrera académica e investigadora ha mostrado especial interés por las relaciones del audiovisual con otras artes, algo que se refleja en su producción científica. Su proyecto de tesis doctoral gira en torno a la adaptación literaria en la cinematografía latinoamericana.

² La Cinemateca de Bélgica seleccionó a ciento cincuenta historiadores, críticos y destacadas personalidades de la cinematografía mundial para elegir las mejores películas de la historia del cine.

³ Concepto propuesto por el historiador húngaro Iván Tibor Berend entre el comienzo de la I Guerra Mundial y el colapso de la U.R.S.S., fue divulgado, perfeccionado y popularizado por el historiador británico Eric Hobsbawm.

⁴ Jünger describe como un cúmulo de experiencias que le abaten: “Jasinski, uno de mis reclutas más queridos, al que un casco de metralla le había partido el muslo, se agarró a mis piernas. Maldiciendo mi impotencia, le di unas palmaditas en los hombros, pues no sabía qué otra cosa podía hacer. Instantes como ése se quedan grabados para siempre.

Tuve que dejar a aquel desventurado en manos del único camillero que aún seguía vivo, para conducir fuera de la zona de peligro al puñado de hombres que habían salido ilesos y que se habían congregado a mí alrededor. Media hora antes me hallaba aún a la cabeza de una compañía completa; ahora andaba errante por la maraña de las trincheras con unos pocos hombres enteramente abatidos. Pocos días antes un muchachito se había echado a llorar durante la instrucción porque sus camaradas se burlaban de él; le pesaban demasiado las cajas de munición. Ahora aquel muchachito arrastraba fielmente por nuestros penosos caminos aquella carga, que había conseguido salvar del lugar del horror. La visión de aquello acabó de hundirme. Me arrojé al suelo y prorrumpí en sollozos convulsos, mientras mis hombres, de pie junto a mí, me rodeaban sombríos.” (133)

⁵ Publicado en 1910, “Norman Angell en su libro ‘La gran ilusión’, intenta probar que la guerra era imposible. Mediante ejemplos impresionantes y un razonamiento irrefutable, demostraba que, teniendo en cuenta la interdependencia financiera y económica de las naciones, el vencedor sufriría tanto como el vencido; la guerra no daría provecho a nadie, y provocarla sería una locura.” (Ripoll-Freixes 21).

⁶ En España durante casi cuatro décadas no pudo verse *El Gran Dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), también fue prohibida en España y en Francia *Senderos de Gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957). Ambos largometrajes son ambientados en contextos bélicos, el primero una mordaz sátira paródica de Hitler y el segundo es la adaptación de la novela homónima (1935) de Humprey Cobb, desarrollada en el frente franco-alemán de la I Guerra Mundial, que no dejaba demasiado bien a los mandos franceses, uno y otro alegatos profundamente antimilitaristas.

⁷ Producidas en Hollywood, las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Ernest Hemingway y Erich Maria Remarque, anteriores a *La Gran Ilusión*, como *Adiós a las armas* (*A Farewell to Arms*, Frank Borzage, 1932) y *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930), a diferencia del film de Renoir, muestran de manera más explícita la violencia y el horror de la contienda, el sufrimiento y las penalidades de las tropas de infantería en las trincheras.

⁸ "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 21).