

UNA VERSIÓN CABALLERESCA: LA «GUERRA DE GUANTE BLANCO» O LA GRAN ILUSIÓN

Gloria Camarero Gómez-Arteaga

Universidad Carlos III de Madrid

1. Génesis e historia

Corría el año de 1937 cuando Jean Renoir (1894-1979) realizó *La gran ilusión*, que sería la película que más fama le reportaría y también la preferida por el gran público. En esa fecha, este director francés era ya una figura muy reconocida en el mundo del celuloide y se le consideraba un integrante destacado del cine frentepopulista¹.

¹ Sobre Jean Renoir puede consultarse: AA.VV. *Jean Renoir*. Cinemateca Portuguesa. Lisboa, 1994. BAZIN, A. *Jean Renoir. Periodos, Filmes y documentos*. Paidós. Barcelona, 1999. BERTIN, C. *Jean Renoir, cineaste*. Gallimard. París, 1944. BESSY, M. y BEYLIE, C. *Jean Renoir*. Pygmalion. París, 1989. BRAUDY, L. *Jean Renoir. The world of his films*. Doubleday. Nueva York, 1972. CAULIEZ, A. J. *Jean Renoir*. Editions Universitaires. París, 1962. CUROT, F (dir.). «Renoir en France». *Cahiers*, 1, 1999. Centre d'Etude du XXe siècle. Publications de l'Université Paul Valéry Montpellier III. Montpellier, 1999. DE VINCENTI, G. *Jean Renoir. La vita i film*. Marsilio Editori. Venecia, 1996. DURGNAT, R. *Jean Renoir*. University of California Press. Berkeley, 1974. FAULKNER, CH. *The social cinema of Jean Renoir*. Princeton University Press. Princeton, 1986. FERNANDEZ CUENCA, C. *Jean Renoir*. Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1966. HAFFNER, P. *Jean Renoir*. Editions Rivages. París, 1988. LEPHOHON, P. *Jean Renoir*. Editions Segners. París, 1967. PELAYO, A

Fue entonces cuando se interesó por el alcance de la I Guerra Mundial y decidió situar la acción de *La gran ilusión* en dicha contienda, que conocía de primera mano porque había servido en el ejército francés como piloto en las tareas de reconocimiento de las líneas alemanas e incluso había estado preso en un campo alemán, entre 1916 y 1918. Esto último incrementó su curiosidad por el tema de las evasiones que podían protagonizar los soldados aliados.

Así, guerra, aviación, campo de prisioneros y huida, son elementos que estaban en su recuerdo y que están en la base argumental de la película. Con ellos elaboró el guión, en colaboración con Charles Spaak, y utilizando los datos de una investigación realizada en *La Liga de Evadidos*. Pero, sobre todo, se basaron en testimonios reales de prisioneros de guerra y, especialmente, en lo que le contó el general Pinsard, al que Renoir había conocido en 1914, cuando este era capitán y pilotaba los cazas de la aviación francesa. Se reencontraron en 1934, durante el rodaje de *Toni*, y el militar le explicó su aventura durante la contienda: «Había sido derribado siete veces por los alemanes. Las siete veces se las había arreglado para aterrizar sano y salvo. Las siete veces había logrado evadirse»².

(ed.). *Jean Renoir. Una mirada sobre el hombre*. XII Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid. Valladolid, 1971. Publicación: Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1973. POULLE, F. *Renoir 1936 ou Jean Renoir pour rien. Enquête sur un cineaste*. Editions du Cerf. París, 1969. QUINTANA, A. *Jean Renoir*. Cátedra. Madrid, 1988. SERCEAU, D. *Jean Renoir, l'insurgé*. Le Sycomore. París, 1981. SERCEAU, D. *Jean Renoir*. Edilig. París, 1985. SERCEAU, D. *Jean Renoir. La sagesse du plaisir*. Editions du Cerf. París, 1985. SESONSKE, A. *Jean Renoir, the french. Films, 1924-1939*. Harvard University Press. Londres, 1980. VENEGONI, C. F. *Jean Renoir*. La Nuova Italia. Florencia, 1975. VIRI-BABEL, R. *Jean Renoir. Le jeu et la règle*. Denoël. París, 1986.

² RENOIR, J. *Mi vida y mi cine*. Akal. Madrid, 1993. Pág. 146

El relato debió impresionar tanto al director que, todavía en 1962, retomó el tema de la evasión de prisioneros en *Le caporal épinglé*, basada en la novela de Jacques Perret. En este caso, la acción se sitúa en la II Guerra Mundial y cuenta la historia de un joven soldado del ejército francés hecho prisionero por los nazis después de la derrota de 1940, que intentó escapar cinco veces y lo consiguió la sexta.

La similitud con *La gran ilusión* es evidente³. De nuevo, la conquista de la libertad. Por ello, esta se llamó inicialmente «Les évasions du capitaine Maréchal» y una vez terminada, montada y subtitulada, el propio Renoir le puso este título, que tomó del famoso libro del sociólogo inglés y Premio Nobel de la Paz, Norman Angell, publicado en 1910 y que versaba sobre la utopía de las guerras económicas.

El argumento es una simple historia de huida, pero con unas connotaciones especiales, que han permitido y siguen permitiendo múltiples interpretaciones. Durante la Gran Guerra, Boieldieu y Maréchal están en una misión de reconocimiento aéreo más allá de las líneas alemanas, cuando son derribados y conducidos al campo de prisioneros alemán de Hallsbach. Allí, los dos militares franceses se encuentran con otros detenidos: un actor de teatro en los *Bouffles du Nord*, un maestro de escuela, un ingeniero del catastro y un judío, Rosenthal, hijo de un rico banquero. La gran ocupación nocturna del grupo consiste en hacer un túnel que les permita escapar. Pero antes de que eso suceda son trasladados a otros campos. Maréchal, Rosenthal y Boieldieu coinciden en uno especialmente reservado para especialistas en fugas. Es una fortaleza medieval, la prisión de Wintersborn, mandada por Von Rauffenstein, el

³ DANIEL SERCEAU ha estudiado las relaciones entre «Le caporal épinglé-La grande illusion». En *Jean Renoir. La sagesse du plaisir*. Editions du Cerf. París, 1985. Pp. 203-218.

mismo comandante alemán que había capturado a Maréchal y a Boieldieu. Los dos primeros consiguen huir, gracias a que Boieldieu les cubre las espaldas y obliga a Von Rauffenstein a que le dispare. Los fugitivos se refugian entonces en una granja habitada por una joven alemana, llamada Elsa, viuda de guerra que vive con su hija pequeña. La noche de Navidad consume el amor con Maréchal. Sin embargo, este y Rosenthal abandonan el lugar y siguen su camino. Los vemos en algún sitio de la montaña, cubierta totalmente de nieve. Una patrulla alemana les distingue y uno de los soldados se dispone a disparar. Pero otro se lo impide y le advierte: *Déjalos, están en Suiza*. La respuesta de este es contundente: *Mejor para ellos*⁴.

La sencillez narrativa del texto no impidió que fuese acusado de plagio por Jean des Vallières. Este alegó que muchas escenas del film eran copia de su novela *Le Cavalier Scharnhorst*, publicada en 1931 por Albin Michel⁵. El asunto llegó hasta los tribunales y el 28 de julio de 1937 emitieron dictamen exculpatorio de la acusación.

Se desarrolla en tres partes que corresponden al recorrido realizado por Maréchal, desde que es hecho prisionero hasta que alcanza la frontera suiza. Cada una transcurre en un espacio diferente (Hallsbach, Wintersborn y la granja de Elsa) y se organizan en torno a una celebración también distinta: La fiesta teatral de la primera parte, el motín musical con flautas y cacerolas de la segunda y la cena de Navidad de la tercera. También en cada una de ellas hay un momento de tensión. Son situaciones que aumentan la intriga y que dejan al espectador casi sin respiración, como

⁴ Estas y todas las siguientes referencias a los diálogos están sacadas del guión de la película. RENOIR, J. *La gran ilusión*. Aymá. Barcelona, 1966.

⁵ El propio Jean Renoir ha detallado qué escenas de su película se cuestionaron por esa razón. THOMPSON, D. y LOBIANCO, L. (eds). *Jean Renoir. Correspondance (1913-1978)*. Plon. París, 1998. Pp. 45-58.

un *Mc Guffin* de Hitchcock. En el primer espacio, sería cuando el actor Cartier tiene problemas en la excavación del túnel, pero se le pasan pronto con un buen trago de coñac de *Fouquet's*. En la fortaleza de Wintersborn está en el desarrollo de la estrategia de Boieldieu y en la huida de Maréchal y Rosenthal, dentro de una oscuridad que enfatiza el suspense. Por último, en la granja de Elsa se produce con la llegada de los soldados alemanes que, luego, se limitan a preguntar cuántos kilómetros hay hasta el pueblo siguiente.

Todas tienen el mismo significado. Son «sitio de tránsito», lugares en los que siempre sucede lo mismo: Maréchal llega, se adapta y lo abandona. El paso de una a otra está muy marcado visualmente y viene dado por traveling lateral sobre los paisajes exteriores vistos desde un tren en marcha. Son elipsis que testimonian el «cambio» y la relación del tiempo fílmico con el tiempo real. Por ello, incorporan encadenados, fundidos e imágenes fijas sobre rótulos, que tienen el valor de planos de situación.

2. La Guerra que no fue

La gran ilusión es una película de guerra, pero no reúne las características del género bélico. Prácticamente todas las que recrean la I Guerra Mundial, incluso las de tono pacifista como *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone. 1930), *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick. 1957), *Hombres contra la guerra* (Francesco Rosi. 1970) o *Johnny cogió su fusil* (Daltón Trumbo. 1971), muestran los aspectos más tenebrosos y tradicionales. Nunca faltan las alambradas y el fango. Tampoco el llanto, la angustia y la soledad de los combatientes. No es el caso de esta, que transcurre en presidios para oficiales y no en el frente. Aquí no vemos trincheras, combates, bombardeos, heridos

ni torturas. Renoir oculta los horrores de la guerra, no las consecuencias. Si los hubiese mostrado se hubiese confabulado más con la opinión crítica hacia la contienda de la izquierda francesa y que estaba totalmente consolidada en 1937. Pero, no lo hizo porque la guerra que el presenta es una guerra de «guante blanco», hecha *con educación*, que dice Boieldieu.

Así, los guardianes se comportan como anfitriones. Los oficiales se entienden. *Si son oficiales están invitados a comer*, dice Von Rauffenstein y cumple su palabra con los detenidos Boieldieu y Maréchal, tras ser capturados. Los miembros de la mesa, con las autoridades militares alemanas al frente, rinden homenaje, de pie, a otro capitán francés cuyo avión acaban de derribar los propios alemanes: ¡*Qué la tierra sea leve a nuestros valientes enemigos!*, exclama el citado comandante, a la vez que se muestra la corona de flores que le han enviado con la siguiente inscripción: *Al capitán Crussol de la aviación francesa, caído en combate el 19 de marzo de 1914. De parte de los oficiales de la escuadrilla alemana FS27*. Esta fecha, que marca el principio de la película, es anterior al comienzo de las hostilidades⁶.

Se destaca el rango a través del símbolo inequívoco del guante blanco. Es el relato de un oficial sobre los oficiales. En efecto, Renoir había conocido a muchos oficiales de caballería durante la guerra, la mayoría de los cuales venían de la aristocracia y querían seguir creyendo en los viejos códigos del honor y del linaje. El combate, según ha destacado acertadamente, Marc Ferro, continuaba siendo,

⁶ El asesinato del archiduque Francisco Fernando, príncipe heredero del Imperio Austro-Húngaro, que fue el detonante de la contienda, se produjo el 28 de junio de 1914. Un mes después, Austria, contando con el apoyo alemán, declaró la guerra a Serbia y en los tres días siguientes (1 de agosto), el conflicto se extendió a Alemania, Rusia y Francia.

para ellos, un asunto en el que «regía la moral caballeresca» y, muchas veces, lo concibían como «un torneo en el cual el mejor es el que gana»⁷.

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 Boieldieu, 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*.

La versión caballeresca de la contienda sólo existió en la mente de los representantes de dicho estamento. La guerra decimonónica terminó en Waterloo (1815) o en la batalla de Sedan (1870) de los prusianos contra los franceses. La I Guerra Mundial nunca lo fue. Gases, aviones y bombardeo de ciudades son pruebas evidentes de que estamos ante la «guerra del siglo XX» y también lo es su dramático balance: «10 millones de muertos, 20 millones de heridos, 70 millones de hombres movilizados, 8 naciones invadidas, 12 millones de toneladas de buques hundidas y unos 400.000 millones de dólares de gastos. Sólo en Francia, hubo 1.637 ejecuciones»⁸. Son las consecuencias que Lenin resumió en su famosa frase: «trabajadores del mundo, degollaos», en sustitución de «trabajadores del mundo, uníos» del *manifiesto comunista*, y que diri-

⁷ FERRO, M. *La Gran Guerra 1914-1918*. Alianza. Madrid, 1998. P. 178.

⁸ HALLE, J.C. «La vérité de 1917». En *Le Nouvel Observateur*, 1986. Pp. 35-36. Recogido por CAPARROS LERA, J.M.^a. *Cien películas sobre historia contemporánea*. Alianza. Madrid, 1997. (1.^a ed), pp. 181 y 199.

gió, en 1919, a Kautsky, el cual había votado los créditos de guerra en Austria⁹.

Por todo ello, Truffaut considera que *La gran ilusión* estaba ya desfasada, en 1937, con respecto a su época, máximo si tenemos en cuenta que «un año después, en *El gran dictador*, Chaplin ya esbozaría un cuadro del nazismo y de las guerras que no respetan *las normas de educación*¹⁰. El director de *Los cuatrocientos golpes* olvida que Renoir se interesó aquí por otros aspectos: recreó la I Guerra Mundial e, intencionadamente, recogió unas posturas trasnochadas, las de los militares aristócratas, pero que existieron en aquel momento y que él pudo conocer directamente¹¹.

Sí es cierto que la consabida crueldad bélica queda amortiguada. El campo de Hallsbach parece un lugar de recreo. Está lejos de la imagen que tenemos de campo de prisioneros, que es la de los campos de exterminio nazis en la II Guerra Mundial. Este es un campo de oficiales. El ambiente no puede ser más distendido. Los prisioneros comen opíparamente y disfrutan de los excelentes manjares que le mandan a Rosenthal, sus padres, desde París. Todo lo que hacen resulta poco creíble y mucho más la práctica del túnel y la forma de liberarse de la arena resultante. Ningún preso podría sacarla, dentro de grandes sacos, en los paseos por el campo. Los barracones tienen muchas ventanas hacia fuera, de forma que el exterior se muestra para indicar que es algo alcanzable y representarse, así, el deseo de evasión que subyace en todo el relato. Por el contrario, las ventanas de la casa de Elsa están cerradas, simbolizando que en su mundo no cabe la po-

⁹ LENIN, V.I. *la revolución proletaria y el renegado Kautsky* (1919). Fundamentos. Madrid, 1975.

¹⁰ TRUFFAUT, F. *Prefacio*. RENOIR, J. *Op.cit.* (1993), p. 12.

¹¹ La situación se prolongó en el tiempo. Prueba de ello es que todavía en II Guerra Mundial los soldados prusianos que estaban en Stalingrado llamaban a sus oficiales por el rango de sus títulos nobiliarios y no militar. BEEVOR, A. *Stalingrado*. Crítica. Barcelona, 2005.

sibilidad de huida. «Su prisión es interior»¹² y sólo se abre cuando ha consumado su amor con Maréchal. Entonces se ha liberado de ella misma. Pero vuelven a cerrarse.

La realidad de los combates se omite y se limita a mostrar las consecuencias. Lo hace, básicamente, en la persona de Elsa, a la que vemos constatar, ante unas fotografías de su marido y de sus hermanos y cuñados, que su soledad se debe a la muerte de todos estos en la contienda, concretamente en las batallas de Verdún, Lieja, Charleroi y Tannenberg. *La mesa cada vez es más grande*, dice, haciendo una referencia implícita a lo que supone una guerra. Renoir ha buscado la identificación del espectador con el personaje¹³. No hay descripción de las batallas libradas. Únicamente se citan estas y un episodio concreto de Verdún, la batalla que inspiraría, a su vez, *Senderos de gloria*. Se trata de la liberación por parte de los franceses del fuerte de Douaumont, que había sido tomado por los alemanes, y su posterior caída¹⁴. Maréchal celebra la conquista cantando *La Marsellesa* con todos los prisioneros del campo eufóricos. Chardère ve en este pasaje una nueva transgresión de la historia. La realidad era otra: «En 1916 y 1917, la moral de la tropa francesa estaba en muy baja forma. Regimientos enteros se negaban a combatir. La insurrección se castigaba con la muerte. Era el precio que pagaban por una guerra que no les concernía»¹⁵.

¹² El significado de las ventanas lo ha estudiado A. MASSON. «La grande illusion. Fenêtres». En *Positif*, n.º 395, 1994. Citado por QUINTANA, A. *Jean Renoir*. Cátedra. Madrid, 1988. Pág. 157.

¹³ Vid. CURCHOD, O. *La grande illusion*. Nathan, París, 1994.

¹⁴ Los alemanes se hicieron con Douaumont al comienzo de la batalla de Verdún, en febrero de 1916. Los franceses lo recuperaron en mayo y volvieron a perderlo en junio. Estos hechos (24 mayo 1916-22 junio 1916) son los que recoge la película y se saldaron con la pérdida de 100.000 soldados franceses.

¹⁵ CHARDERE, R. «Jean Renoir». En *Premier Plan*, n.º 22-24, 1962. P. 235.

En cualquier caso, el concepto de la Gran Guerra que se nos plantea en *La gran ilusión* es resultado de lo que el director pudo ver durante la misma, es decir de su propia experiencia bélica, que no fue totalmente negativa; pero revisada a la luz de los criterios que sobre ella regían en el espacio y tiempo de su realización, y, además, está el deseo de hacer algo distinto a lo habitual en este tipo de obras. Así, su protagonista es un piloto, que era lo que él había sido durante el conflicto, aunque en esto no resulte demasiado original¹⁶. Reconoció que miró en una dirección predeterminada: «elegí un ambiente excepcional. En la aviación se duerme en una cama, se come sentado en una mesa. No tiene nada que ver con el barro de las trincheras y las comidas rociadas de tierra por las explosiones de los obuses. Los aviadores tenían suerte, eran unos privilegiados. Lo sabían. Sabían también que no serían ellos los que cambiarían aquella diferencia monstruosa. Después, llevo a mis personajes a los campos de prisioneros. Allí también se disfrutaba de una vida especial. El gran lujo, comparado con las condiciones de vida de la infantería. No quise rodar las miserias de esta última»¹⁷. Del mismo modo, pretendió acabar con los tópicos: «El heroísmo, el orgullo, el *poilu*¹⁸, los *boches*¹⁹, las trincheras... El mosquetero y el *soltato tel Imperio* se lo pasaban en grande y abusaban del favor del público. Si exceptuamos *Sin novedad en el frente*, nunca

¹⁶ Los pilotos se habían convertido en las figuras ideales para encarnar la mística de la guerra y habían sido llevados a la pantalla con bastante frecuencia, especialmente en el cine norteamericano de los años veinte. La película *Alas* (William A. Wellman. 1927), constituye un buen ejemplo. El cómic tampoco sería ajeno a la tendencia y el gran mito de la aviación alemana de la I Guerra Mundial, Manfred von Richthofen, el *Barón Rojo*, canaliza los sueños de *Snoopy*.

¹⁷ RENOIR, J. *Op.cit.* (1993), pp. 141-142.

¹⁸ Soldado francés de la Gran Guerra.

¹⁹ Alemanes.

conseguí ver una película que me ofreciera una interpretación verosímil de los combatientes. Unas veces se naufragaba en el drama y ya no se salía del fango, lo que resultaba a todas luces exagerado. Y otras veces, la guerra se convertía en un decorado de opereta para héroes aparentes: el valiente tendero vestido provisionalmente con un uniforme que no había pedido, empezaba a hablar un lenguaje heroico-realista completamente inventado por los escritores de la retaguardia. Una de las invenciones de la retaguardia que más hacía reír a *aquellos hombres sencillos* eran las sesiones de teatro para la tropa»²⁰.

En la mezcla de todos estos ingredientes radica el sentido y el significado de la película, aunque en ella haya *sesiones de teatro para la tropa* y algunos de los personajes hablen de manera tan impropia para el caso, como lo hace **Arthur**, el guardián del campo de Hallsbach, que despide a los prisioneros con un: *Señores. Les deseo buen viaje y espero que encuentren bien a sus esposas*. El deseo, a veces, no coincide con la realidad.

3. Los personajes: ideas, nacionalidades y clases sociales

Las ideas subyacentes de la película se transmiten a través de los personajes. Renoir no filma ideas, sino hombres y mujeres que las tienen y que son capaces de expresarlas. Salvo Elsa, todos pertenecen a la comunidad artificial de los campos de prisioneros. Ninguno es protagonista excluyente ni tendría razón de ser en su individualidad, porque tienden a definirse en oposición o como complemento de otro. Este concepto se recoge en la técnica de filmación, de forma que la cámara no se detiene demasiado en un actor concreto, sino que acompaña a todos y va pasando de uno a otro, con

²⁰ RENOIR, J. *Op.cit.* (1993), p. 139.

gran reiteración de panorámicas²¹. Este es uno de los movimientos de cámara más repetido. Por ello, podríamos decir, salvando distancias, que antecede a la *Nouvelle Vague* y no es de extrañar la admiración que sus principales representantes, como Truffaut o Godard, sintieron por Renoir.

Todos los personajes están perfectamente caracterizados y el decorado contribuye a ello. Los objetos que aparecen en la habitación de Von Rauffenstein de la fortaleza de Wintersborn, con cuya imagen se abre la segunda parte de la película, definen perfectamente la personalidad de este. Son, fundamentalmente: un cubo con una botella de champán, un crucifijo, el retrato del Káiser, sables, la fotografía de una mujer y las memorias de *Casanova* como libro de cabecera. La cámara se detiene en cada uno de ellos, los muestra y los pone en comunicación con la figura de su propietario mediante una conseguida panorámica de valor descriptivo. La luz no entra por las ventanas sino que procede del interior del cuarto. Es muy contrastada y permite que las sombras se proyecten con fuerza en las paredes. Hay, en este caso, una alusión clara al cine expresionista alemán que tiene el valor de referenciar el lugar donde transcurre la acción, lo mismo que la presencia del gótico alemán en la misma capilla-dormitorio, la cual ayudó a diseñar el propio Stroheim. Estamos en Alemania. Ese es el mensaje.

Alemanes: Reciben un trato de favor, lo que no deja de ser sorpresivo y también excepcional, al menos aparentemente, porque la mayor parte de las producciones cinematográficas de los países que en la I Guerra Mundial habían luchado contra ellos, fueron criticas²². Aquí están

²¹ Vid. ZUNZUNEGUI, S. «Movimientos de cámara y diálogos en Renoir». En *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós. Barcelona, 1996. Cap. 2.

²² Cabría citar *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram. 1921) o las críticas del Káiser que realizó también el cine norteamericano de posguerra y que tuvieron mucho éxito, como *The Kaiser, the Beast of Berlin*

representados por los guardianes, algunos soldados, el comandante Von Rauffenstein y Elsa. Los primeros tienen un comportamiento tan ejemplar en todos los sentidos que los propios presos destacan la *honradez de la gente que nos vigila*. La frase puede interpretarse como un adelanto a lo que los franceses dirían de los alemanes durante los primeros meses de la Ocupación. La actitud de **Von Rauffenstein** es modélica. La educación y las buenas maneras son sus señas de identidad. Los soldados sólo aparecen, muy fugazmente, mientras hacen la instrucción en los alrededores del campo de Hallsbach. Maréchal dice: *El ruido de sus pasos... es el mismo en todos los ejércitos*.

Pocos serían los franceses que se pronunciasen de ese modo después de la II Guerra Mundial. A partir de ahí, los pasos ya no serían iguales y no haría el mismo ruido el paso de un soldado francés que el de un soldado alemán. Por ello, la frase se recortó en 1946, quitando *es el mismo en todos los ejércitos*. Pero, incluso mirando a los años treinta, cuando se incluyó, la expresión resulta chocante porque los alemanes no estaban nada bien vistos en Francia y existía un fundado temor ante su expansión, que se había intensificado tras la llegada de Hitler al poder. Ejemplo de ello, fue la cantidad de pactos que suscribió entonces el gobierno francés, junto a Italia, Gran Bretaña y la Unión Soviética, contra el rearme alemán o en busca de seguridad colectiva ante una amenaza de agresión alemana²³. Lo que vemos es producto de la opinión que Renoir tenía de los soldados alemanes y que había nacido de las relaciones surgidas durante la guerra: *Profesábamos un cierto afecto a los soldados*

(Rupert Julian. 1918), *The Kaiser's Finich* (Jack Harvey. 1918) o *Kaiser's Shadow* (Roy William Neill. 1918).

²³ Dichos acuerdos pueden consultarse en: J.C. PEREIRA CASTAÑARES y P.A. MARTÍNEZ LILLO. *Documentos básicos sobre historia de las relaciones internacionales (1815-1991)*. Complutense. Madrid, 1995. P. 280.

*alemanes del frente que lo pasaban tan mal como nosotros. Ellos eran nuestros hermanos de casta*²⁴.

Semejante contradicción se da en la figura de **Elsa**, que siendo alemana se enamora de un francés en plena contienda. Sorlin ha destacado la transgresión que ello supone: «Los alemanes en las películas siempre sabían donde estaban. El piloto de *Patrioten* (1937), que se ve obligado a contactar con familias francesas, jamás se siente tentado por las chicas ni interesado en la vida local. Sólo piensa en volver a su patria. En *La gran ilusión* el prisionero de guerra francés se esconde en una granja alemana, se enamora de la granjera alemana y se comporta como si fuese un granjero alemán. La señora alemana, se comporta como si fuese una señora francesa y corresponde a ese amor»²⁵. La justificación podría radicar en que en ese año de 1937, los presupuestos que habían marcado la I Guerra Mundial estaban en revisión y Elsa ya no interpretaba el papel de espía que era el que le hubiese correspondido en la cinematografía más tradicional de guerra entre alemanes y franceses.

Inglés: Sólo hay una escena en la que aparecen tratados de forma positiva y es cuando se unen al canto de *La Marsellesa* y uno de ellos, vestido de mujer, se quita la peluca para participar en la celebración. Todas las demás alusiones son negativas: llegan al campo de prisiones de Hallsbach con raquetas de tenis en la maleta, lo que indica que se toman, desde su puesto de «oficiales», la guerra como un juego. Los prisioneros franceses no se comunican con ellos y no llegan a informarles de que hay hecho un túnel que pueden utilizar para escapar. En realidad, se les presenta como si no fuesen «aliados», y es que entonces, el gobierno de Vichy estaba ya a la vuelta de la esquina.

²⁴ RENOIR, J. *Op. cit.* (1993), p. 143.

²⁵ SORLIN, P. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Paidós. Barcelona, 1996. P. 46.

Rusos: Ocupan una sección en la fortaleza de Wintersborn y protagonizan una revuelta que da pistas a los presos franceses sobre cómo deben organizar su huida. La comunicación entre unos y otros es fluida y, según Alegre²⁶, «un guiño de complicidad al mensaje del Frente Popular: *Todos unidos con la URSS contra el fascismo*».

Judíos: Sólo están representados por el personaje de **Rosenthal**, que se incluyó posteriormente para añadir la idea de raza a la idea de clase. No oculta su condición e incluso establece paralelismos con el *Niño Jesús*, cuando ponen el *Belén* en casa de Elsa. Representa la alta burguesía liberal y es un judío muy particular, que ha hecho la guerra como cualquier otro francés. Su presencia podría responder al objetivo de contrarrestar la campaña antisemita organizada entonces contra León Blum y el Frente Popular, de tal forma que estamos, ante «una respuesta a las calumnias del *Gringoire* y las publicaciones *maurrasianas*»²⁷. Todo esto se manifiesta en la discusión que mantiene con Maréchal durante la huida. El mecánico reconoce ser antisemita y lo expresa con un *nunca he soportado a los judíos*. Pero, enseguida recapacita, reprime sus impulsos y se convence de que esa actitud suya no tiene una base real, porque *lo importante es lo que uno hace y no lo que uno cree*, y le dice a Rosenthal, *tú has sido un buen amigo*.

En el ambiente de 1937 este enfoque satisfacía plenamente a las víctimas del racismo. Pero la presencia de Rosenthal ha permitido también otras interpretaciones en otros momentos, porque en su comportamiento hay ambigüedad. Es distinto al resto de los prisioneros y ello hace que no pase desapercibido. En la vida civil tenía un taller de cos-

²⁶ ALEGRE, S. «Re-lectura de *La Grande Illusion* (1937) de Jean Renoir». *Film&Historia*, n.º 1, 1991. P. 31.

²⁷ FERRO, M. *Historia contemporánea y cine*. Ariel. Barcelona, 1995. (1.ª ed), p. 165.

tura. Es el único que recibe comida y correspondencia. Es el único que tiene tabaco y no pone reparos en repartirlo con los compañeros. Esa generosidad natural tira por tierra el mito de la avaricia de los judíos. Además es divertido y muy emotivo, tanto que es el que más se emociona, incluso se le salta una lagrimea, cuando Maréchal sale de la celda de castigo. Pero, también se le atribuyen connotaciones negativas. Presume de tener una familia que se ha hecho rica en una sola generación y su «patriotismo» resulta bastante interesado, porque su deseo de escapar y volver a Francia es para salvar su patrimonio. Sus compañeros le desprecian con frecuencia: Cartier dice: *¿Deportista este?... ¿Si ha nacido en Jerusalén*, y Maréchal, *¡Vamos... que es de la vieja nobleza bretona!*, sarcasmo que revive una antigua polémica de entonces sobre si es mejor un bretón que un judío. Todo ello, refleja el profundo antisemitismo que existía en Francia y que el Frente Popular quiso corregir. Pero, la ambivalencia del personaje contentó a unos y a otros.

Obremos: Están presentes a través de la figura de **Maréchal**, el mecánico parisino ascendido a oficial, bromista, valiente y luchador. Está caracterizado en base a todos los tópicos posibles: No va nunca al teatro: *es muy serio*, dice. Adora el *Tour* y no le interesa nada el arte. Así, pasa totalmente de los comentarios referentes a la cronología de los detalles de los muros del castillo de Wintersborn, que le hace Demolder, el profesor de griego. Se le presenta como inculto: *El catastro... ¿qué es el catastro?*, pregunta al ingeniero, y al mismo Demolder, *¿Quién es Pindaro?* Se define por oposición a las otras dos clases sociales: nobleza (Boieldieu) y burguesía (Rosenthal). Sus gustos son distintos. Aquellos son unos enamorados de *Maxim's* y de otros locales elegantes de París. Maréchal reconoce que no ha estado nunca en esos lugares y que prefiere *cualquier pequeña taberna barata donde pueda encontrar un buen vino*.

Nobles: Uno de ellos está representado por **Boieldieu**. Es un aristócrata de gustos y maneras, hasta el extremo de admitir que llama a su madre y a su esposa de usted como señal de clase. Pero no es un aristócrata de ideas y reconoce que su palabra vale tanto como la de Maréchal o la de Rosenthal. El otro noble, también militar de carrera, es **Von Rauffenstein**, personaje que interpreta Eric von Stroheim, proscrito entonces en Hollywood. El hecho de que este aceptase trabajar en el film cambió los planes de Renoir y dada la admiración que sentía por él²⁸, engrandeció su personaje y lo transformó en fundamental y dominante. La figura acicalada del alemán se convirtió en la imagen más conocida de la película, «simbolizando el antiguo orden aristocrático de Europa que se desmorona ante la embestida del armamento y la tecnología de la guerra moderna»²⁹. Pero, además facilitó el desdoblamiento del tema del aristócrata entre el capital francés y el comandante alemán. Como dice Bazin, este «desdoblamiento permite un dialogo y una meditación sobre la nobleza bastante más sutiles que la simple antítesis entre Maréchal y Boieldieu»³⁰.

El alto mando militar de Wintersborn y el oficial francés preso se unen por su pertenencia a la misma clase social. Entre ellos hablan inglés, que no es la lengua materna de ninguno de los dos, sino una «lengua de clase», que les aísla y diferencia del resto de la sociedad plebeya, la cual, lógicamente, no sabe hablarla. Von Rauffenstein permanece siempre erguido. Está obligado a llevar un rígido corsé para aliviar las consecuencias de las heridas que ha sufrido

²⁸ Jean Renoir lo consideró siempre su maestro. Reconoció que *Esposas frívolas* (1921) y *Avaricia* (1923) le influyeron mucho. La primera marcó un antes y un después en su vida y fue el detonante que le hizo dejar su actividad de ceramista y dedicarse al cine.

²⁹ KOBAL, J. *Las cien mejores películas*. Alianza. Madrid, 2003.

³⁰ BAZIN, A. *Jean Renoir. Periodos, Filmes y documentos*. Paidós. Barcelona, 1999. P. 63.

en la columna vertebral. Su uniforme es auténtico, pero de una brillantez impropia en el comandante de un campo de prisioneros durante la guerra. Renoir tuvo necesidad de esa riqueza teatral para contrarrestar la grandiosa sencillez de los franceses. Muestra debilidad por Boieldieu y ello se ha considerado indicativo de una soterrada homosexualidad³¹. Sabe que sea cual sea el resultado de la guerra significará el final de su clase, pero se aferra a la tradición. Boieldieu entiende que ni Von Rauffenstein ni él son ya necesarios.

En el primer guión, Boieldieu no moría, sino que incluso se citaba en *Maxim's* con Maréchal para la primera cena de Nochebuena de la Paz. Pero esa Navidad de 1918, su mesa reservada con tanta antelación permanecía vacía. Quedaba claro que no se verían más por la sencilla razón de que fuera de los tiempos de guerra, las diferencias de clase resultan insalvables. En la versión definitiva, el aristócrata oficial francés muere a causa de los disparos que le propina el propio Von Rauffenstein, cuando intenta escapar, bajo las notas de *Il était un petit navire*. Fallece en la capilla-dormitorio de este. El comandante alemán le cierra los ojos y corta el geranio que colgaba de su ventana, *la única flor de la fortaleza*, en señal no sólo de la muerte de esa efímera amistad, sino del final de su clase social y del concepto de guerra en el que creyó. Es una de las escenas más bellas de la película y también más simbólica.

Otros: Son el resto de prisioneros: el actor, el ingeniero, el maestro de escuela y el profesor de griego, y encuentran su razón de ser en el oficio que desempeñan. Intervienen como profesionales. El actor **Cartier** pone la nota de humor y debe su existencia al hecho de que se realicen

³¹ Esta es una opinión bastante extendida y se recoge ya en *Analyse des films de Jean Renoir par des élèves de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. La Grande Illusion. Fiche Filmographique*. Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. París, 1966. P. 67.

representaciones teatrales en Hallsbach, que él organiza. El ingeniero está en la película porque se tiene que hacer un túnel. Presta sus conocimientos a la causa común de conseguir la evasión. Mayor significado tienen los dos profesores. El maestro de escuela es un perdedor y distinto al resto: vegetariano, le ha dejado su mujer y el mismo se considera *cornudo*. Se le pone de payaso y de payaso es el estilo del cuello que le prueba Rosenthal para la representación teatral. **Demolder** es la antítesis a la incultura de Maréchal. Sabe de arte, es el único que se opone a que los rusos quemaran los libros y traduce constantemente a Pindaro, lo que hace que le consideren raro y algo loco. Los dos suscitan la risa de sus compañeros y concretan el desprecio hacia los intelectuales que se da en la película y que, como ha indicado Marc Ferro, la hacen resultar, en ese sentido, «apología virtual del espíritu de Vichy»³².

4. 1937: Hitler, Mussolini, Roosevelt

Una película no informa sólo de los hechos narrados, sino de la época en que se hizo. Es lo que dice Caparrós Lera: «Toda película es un testimonio de la sociedad de su tiempo»³³, el reflejo de la sociedad que la ha realizado. Por ello, la visión que *La gran ilusión* ofrece de la I Guerra Mundial es la existente en Francia en 1937, con sus variantes. Así, la de un Frente Popular que camina hacia su propia crisis, la de un Jean Renoir, próximo al Partido Comunista y que se disponía entonces a rodar *La Marsellesa*, y la resultante del impacto que causan los totalitarismos emergentes. El gobierno del Frente Popular, que había ganado las elecciones francesas en mayo de 1936, luchaba por fortalecer

³² FERRO, M. *Op. cit.* (1995), p. 167.

³³ CAPARROS LERA, J.M.^a *Op. cit.* P. 14.

las bases de su política, pero tenía los días contados. Desde mayo de 1938 volvió a gobernar una coalición de moderados y radical-socialistas, que ya había inspirado la política de la Unión Nacional antes de 1936. Francia iría precipitándose hacia el gobierno de Vichy. Mientras tanto, Hitler y Mussolini consolidaban sus posiciones. En Alemania el partido nazi había llegado ya al poder y se disponía a tomar Austria y Checoslovaquia. Italia invadía Abisinia. Las Brigadas Internacionales se incorporaban a la Guerra Civil Española en el frente de Madrid.

La película se estrenó el 4 de junio de 1937 en el cine Marivaux de París. Hacía tres días que se había inaugurado en esa ciudad la Exposición Internacional y en el Pabellón de la República Española se exhibía *El Guernica* de Picasso. El éxito fue clamoroso y se convirtió en el film más visto, en Francia, de ese año. En Alemania la cosa fue distinta. Las autoridades hitlerianas la prohibieron, porque «enervaba el espíritu nacional, presentaba a los judíos como tipos amables y mostraba a una alemana que no tenía reparos en entregarse carnalmente a un prisionero francés». Goebbels la designó «el enemigo cinematográfico número uno» y la actriz Dita Parlo fue condenada en su país por haber interpretado ese papel «traidor y vergonzoso»³⁴.

En Italia, Mussolini llegó a decir que era una «bellísima película»³⁵. Solicitó conocer a su director y mandarlo a dar clases de puesta en escena en el *Centro Sperimentale de Roma*. Renoir aceptó. Todavía no había estallado la II Guerra Mundial y el gobierno francés estaba dispuesto a hacer cualquier cosa para asegurar la neutralidad de sus vecinos.

³⁴ SAND, S. *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Crítica. Barcelona, 2005. P. 102.

³⁵ *Cinemagazzino*. 28 de octubre de 1937. Recogido por G. DE VINCENZI. *Jean Renoir. La vita i film*. Marsilio Editori. Venecia, 1966. P. 159.

Tenía la esperanza de que a fuerza de amabilidad el Duce se mantuviese fuera del conflicto. Se presentó a la *Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia*, de 1937, y estuvo a punto de llevarse el Primer Premio, o sea *La Coppa Mussolini*. Pero la presión política del momento impidió que se premiase una película «democrática y pacifista»³⁶. El galardón fue para *Carnet de Bal*, de Julien Duvivier, y se creó un premio especial para esta, el *Premio al mejor conjunto artístico*, que mitigó la mala conciencia del Jurado. Sin embargo, a los pocos meses, se prohibió en Italia, según unas consideraciones que publicó Luigi Freddi³⁷, Director General de Cinematografía desde 1934 hasta 1939, y entre las que estaba la acusación de plagio, «con orientación muy distinta», de la obra italiana, *La guarnizione incatenata*, de Alberto Colantuoni.

En Bélgica, el ministro socialista Paul-Henri Spaak, hermano del coguionista, la vetó por la misma razón que la Warner la rechazó en los Estados Unidos: por ser «demasiado patriotista». Y dos años después, se desaconsejaba su proyección en Francia. Más curioso es lo que pasó en España. Aquí se estrenó con casi quince años de retraso y en el doblaje se camufló la condición racial de Rosenthal, traduciendo «Jehová» por «Mahoma», con lo cual el personaje pasaba de judío a musulmán³⁸.

Pero, el mayor éxito entonces lo alcanzó en los Estados Unidos. Obtuvo el *Premio al Mejor Film Extranjero* (Nueva York. 1938) y permaneció quince semanas en un mismo cine

³⁶ SAITTA, L. «Constantes ideológicas y estéticas en el cine de Jean Renoir». En PELAYO, A (ed.). *Jean Renoir. Una mirada sobre el hombre*. XII Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid. Valladolid, 1971. Publicación: Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1973. Pp. 115-126.

³⁷ FREDDI, L. *Il cinema*. L'Arnica. Roma, 1949. Pp. 163-169.

³⁸ FERRO, M. *Op. cit.* (1995), p. 166. Nota del traductor.

de esa ciudad³⁹. Cuando Roosevelt la vio, el 11 de octubre de 1937 en la Casa Blanca, dijo la famosa frase de «Todos los demócratas del mundo deberían ver esta película»⁴⁰.

Con todo, en aquel momento se vislumbró ya que la versión que se ofrecía de los alemanes era demasiado favorable y el relato parecía anunciar las alianzas franco-alemanas que se producirían durante la Ocupación y el gobierno de Vichy. Estas críticas se incrementarían, lógicamente, después de la II Guerra Mundial. Pero, ya estaban ahí y Renoir tuvo que justificarse. Lo hizo en 1938, en la presentación de la película en Estados Unidos, de la siguiente manera. «Realicé esta película porque soy pacifista. Para mí un verdadero pacifista es un francés, un americano, un alemán auténticos. Llegará el día en el que los hombres de buena voluntad se encontrarán en el terreno neutral del entendimiento. Por molesto que sea, Hitler no cambia mi opinión sobre los alemanes. Me gustaría que un alemán después de ver la película dijese: los franceses son buena gente. Igual que nosotros, tenían necesidad de amor y, sobre todo, de amistad. Desgraciadamente, los alemanes no pueden verla. *La grande illusion* ha sido desterrada del *Gran Reich*. Por casualidad, cuando los nazis entraron en Viena se estaba proyectando mi película. Rápidamente la prohibieron. Ello me llena de orgullo»⁴¹. Así estaba el mundo en 1937.

5. El mundo en 1946 y 1958

Las críticas que suscitó *La gran ilusión* en los siguientes momentos informan también de los trasfondos ideoló-

³⁹ VIRI-BABEL, R. *Jean Renoir. Le jeu et la règle*. Denoël. París, 1986. P. 193.

⁴⁰ FANES, F. «La Gran Ilusión». 100 películas míticas». En *La Vanguardia*. Barcelona, 1986.

⁴¹ RENOIR, J. *Ecrits. 1926-1971*. 1989. Pp. 315-317.

gicos que rigen estos, porque todo film habla de la época que recrea, de la que lo crea y también de la que lo recibe, a través de las valoraciones que se hacen entonces.

Al terminar la II Guerra Mundial se repuso la película en una versión cortada y con poco éxito comercial. Renoir estaba en Estados Unidos y aceptó los cortes que recomendó Charles Spaak. Lógicamente, se suprimieron los diálogos ofensivos hacia Rosenthal, las situaciones que mostraban de forma excesivamente favorable a los soldados alemanes y las escenas de amor entre Maréchal y Elsa. Después de la experiencia de la Ocupación y la Resistencia, estos episodios eran improcedentes en todos los sentidos. Pese a ello, la izquierda siguió viéndola «antisemita» y «colaboracionista». Concretamente, Georges Altman, desde las páginas de *Franc-Tireur*, consideró que era «una recompensa a todas las colaboraciones difusas, a todos los abandonos». Y dijo más: «No hay derecho a evocar hoy, a dos años de las SS y de los hornos crematorios, el arte para mostrar la amistad franco-alemana. La sangre está demasiado cerca»⁴².

La propaganda del film destacó entonces su pacifismo y el cartel anunciador fue muy significativo de ello. Presentaba la imagen de un soldado alemán, de cuyo pecho salía la Paloma de la Paz en medio de una alambrada. Se había realizado con las tintas planas y los rasgos geométricos que conformaban la estética característica del periodo para este tipo de obras y que venía dándose ya desde los famosos fotomontajes de los dadaístas alemanes. Renoir insistió en que el motivo de llevar la I Guerra Mundial a la pantalla en 1937 fue recordar sus propias vivencias y restó importancia a los aspectos más espinosos del relato, como la visión positiva de los alemanes y la relación amorosa entre «enemigos de guerra». Así, recordó: «Intenté olvidar los casi veinte años

⁴² ALTMAN, G. «Franc-Tireur». 29 de agosto de 1946. Recogido por CLAUDE BEYLIE. *Jean Renoir*. Pygmalion. París, 1989.

de paz que habíamos vivido y reencontrar mi mentalidad de chico de veinticinco años, lanzado a la vorágine con otros camaradas de la misma edad. La clase 14. Los franceses de esta película son buenos franceses, los alemanes son buenos alemanes. Alemanes antes de la guerra del 39, de la guerra en la que fueron miserablemente conducidos por el Tercer Reich a violar las reglas más elementales de la humanidad. *La gran ilusión* es sólo una evocación de la Guerra 14-18, en la que hay una historia de amor, pero tan simple que ni siquiera es una historia»⁴³.

En 1958 pudo exhibirse completa y reconstruida, gracias al trabajo que hicieron Jean Renoir y su montadora, Renée Lichtig, a partir de un negativo secuestrado por los nazis y encontrado en Munich, en casa de Henri Langlois, por los servicios cinematográficos de la armada americana. Fue entonces cuando, en Bruselas, un Jurado Internacional compuesto por 117 críticos designó *La gran Ilusión* como la quinta mejor película de la historia el cine, después de *El acorazado Potemkin* (S.M. Eisenstein. 1925), *La quimera del oro* (Ch. Chaplin. 1925), *Ladrón de Bicicletas* (V. de Sica. 1948) y *La pasión de Juana de Arco* (C. Dreyer. 1928).

Europa había cambiado. Hacía más de diez años que había terminado la II Guerra Mundial y se avanzaba a un futuro común. En ese contexto, no es de extrañar que el director presentase su obra como «algo que anunciaba la Europa de hoy, la Europa del Mercado Común»⁴⁴. La crítica francesa quitó importancia al hecho de que recogiese un acontecimiento bélico concreto y se centró en mostrarla, básicamente, como una «película de amor entre un soldado francés y una campesina alemana, en la cual se exalta, por

⁴³ RENOIR, J. *Op. cit.* (1989), pp. 316-318.

⁴⁴ BAZIN, A. *Telerama*. Recogido por CHARDERE, R. *Op. cit.* P. 235.

encima de todo, la fraternidad humana»⁴⁵. De forma parecida se pronunció André Bazin: «la amistad y la fraternidad quedan por encima de la guerra, las clases y las fronteras»⁴⁶. Ya no interesaba mucho ver desde «donde se miró», es decir los criterios ideológicos presentes en la Francia de 1937. Sólo se quería destacar cómo transcurrió «lo que se miró», o sea los hechos narrados fuera del contexto de la creación.

6. La ambigüedad aparente y su justificación

Independientemente de las opiniones que haya podido suscitar la película en los diversos momentos, lo cierto es que permite interpretaciones contrapuestas, precisamente porque responde al propio deseo de su director de «mantener oculto lo esencial». Renoir había dicho: «La salvación consiste en presentar un envoltorio que les guste a todos, de tal manera que lo esencial permanezca oculto y sólo sea descubierto por los espectadores particularmente dotados. Reconozco que es hipocresía, pero cuando se quiere hacer tragar ciertas verdades es preciso envolverlas con oropeles que resulten familiares»⁴⁷.

¿Qué verdades pretende *hacer tragar*? ¿Ante qué *gran ilusión* estamos? Caben varias respuestas. En primer lugar, podría radicar en lo personal y aludir a la *ilusión* de Maréchal por reencontrarse con Elsa y recuperar su historia de amor, ese amor que, como ha dicho André Bazin, «no tiene mañana»⁴⁸. También, sería posible que se identificase con los objetivos de la guerra, en cuyo caso estaríamos ante un

⁴⁵ DE BARONCELLI, J. «Le Monde». 7 de octubre de 1958.

⁴⁶ BAZIN, A. «Le Parisien Libéré». 14 de octubre de 1958.

⁴⁷ RENOIR, J. *Op. cit.* (1993), p. 84.

⁴⁸ BAZIN, A. *Telerama*. Recogido por CHARDERE, R. *Op. cit.* P. 243.

mensaje belicista; o por el contrario, con el sentimiento de los combatientes, que esperan que esta contienda *sea la última* y así lo dice Maréchal a Rosenthal poco antes de llegar a la frontera suiza, en unos escenarios naturales dotados de efectos lumínicos comparables a los de la pintura impresionista y que parecen cuadros salidos de la mano del mismo Auguste Renoir, el padre del director. Dicha probabilidad, *la ilusión de la paz* que es la que defiende Sadoul⁴⁹, nos situaría ante una concepción pacifista. Pero, todavía hay más posibilidades y *la ilusión* podría estar en la unidad nacional o en la lucha de clases.

El debate entre si es la pertenencia a una nación o a una clase social lo que une / separa a los personajes de la película se abrió ya en 1937, cuando se estrenó en París. La crítica, se pronunció en un sentido u otro, según fuese su posicionamiento ideológico. Así, «La prensa de extrema derecha vio el film como una defensa del patriotismo que hacia que cada individuo se sacrificase por su país. Hombres que pensaban que eran diferentes, descubren que son franceses antes que nada. Para la de la extrema izquierda, a la inversa, *la ilusión* es la de la unidad nacional y las divisiones sociales son más fuertes que la aparente cohesión nacida del patriotismo»⁵⁰.

Renoir creía que el mundo se dividía horizontalmente, por afinidades y no, verticalmente, por fronteras. Ese sentimiento queda muy claro en la frase que dice Rosenthal a Maréchal, poco después de abandonar la granja de Elsa: *Las fronteras las dibujan los hombres. A la naturaleza no le importa nada*. Las afinidades vienen dadas por la clase social, que es un elemento de aproximación / diferencia-

⁴⁹ SADOUL, G. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Siglo XXI. Madrid, 1991 (12.^a ed.), p. 255.

⁵⁰ SORLIN, P. *The film in history. Rastaging the past*. Blackwell. Oxford, 1980. Pág 146. Recogido por ALEGRE, S. *Op. cit.* P. 26.

ción fuerte en el film. Ya al principio, en la comida que da Von Rauffenstein a Boieldieu y a Maréchal, tras haberlos hecho prisioneros, los dos primeros comparten confidencias, mientras que este último lo hace con un piloto alemán, mecánico como él en la vida civil. La clase social está por encima de la nacionalidad y es también lo que une a Elsa y Maréchal o separa a este de Boieldieu, aunque los dos sean franceses. El noble expresa esa realidad y cuando ambos personajes se encuentran por última vez antes de la evasión, ofrece un cigarrillo a Maréchal, pero lo rechaza: *No gracias. El tabaco inglés me hace daño en la garganta.. Ah!, decididamente*, responde Boieldieu, *el tabaco, los guantes, todo nos separa*.

Sin embargo, en otros momentos la identidad nacional se antepone a la clase social. Cantando *La Marsellesa* en el teatro del campo de prisioneros de Hallsbach, Maréchal identifica su existencia al triunfo de su Nación. Pero lo más representativo está en el comportamiento final de Boieldieu, que es el de un buen francés, el de un patriota. Así, se aparta de Von Rauffenstein y se sacrifica por sus compañeros, un obrero y un burgués, con los que no comparte clase sino patria. Por ello, algunas opiniones ya citadas, consideraron que *La gran ilusión* era «demasiado patriotista».

Esta ambigüedad es solo aparente y está justificada. Traduce las posturas que tomaron muchos de los intelectuales de izquierdas en los años treinta. Como dice Shlomo Sand⁵¹: «La izquierda francesa, y concretamente la corriente comunista, con la que Renoir se sentía más identificado, había adoptado desde el final del conflicto una actitud crítica para con la Gran Guerra: aquella guerra nacionalista servía, de hecho, a los intereses de las fuerzas imperialistas, unos intereses diametralmente opuestos a los de las clases obreras». Además, «la llegada de Hitler al poder en 1933,

⁵¹ SAND, S. *Op. cit.* P. 103.

el aplastamiento de la izquierda y las amenazas del nuevo canciller hacia los países vecinos habían comportado un cambio en la sensibilidad política francesa y en la memoria colectiva del país. La mayor parte de la izquierda volvió a hacer frente común, como en el siglo XIX, en torno a la idea de unión nacional y los comunistas adoptaron el himno nacional como símbolo por excelencia de la identidad cultural».

Por todo ello, en *La gran ilusión* las diferencias de clase son tan importantes como las diferencias nacionales, y la solidaridad internacional y los personajes alemanes fueron retratados con cierta simpatía. No falta el canto de *La Marsellesa* ni tampoco la apuesta a favor de la clase obrera. En definitiva, Renoir, en ese sentido, no hace otra cosa que reflejar los debates ideológicos que sacudieron el mundo intelectual francés en la segunda mitad de los años treinta.

La película se posiciona con el obrero y, nuevamente, la realidad subyace bajo la apariencia. A primera vista, el film muestra cierta fijación por los valores tradicionales y la admiración «no se dirige al soldado raso, embarrado hasta el cuello en su trinchera, sino al *as* de la aviación, al *caballero de los cielos*»⁵². Hay una inclinación por el capitán aristocrático, que es capaz de dar su vida para facilitar la evasión de sus dos compatriotas y se convierte en héroe; pero muere. Renoir toma partido y mata al noble para ser fiel a su propia lógica social. La auténtica triunfadora es la clase obrera, que es lo que sucede en el cine «realista» francés del momento, con Duvivier y Carné. El personaje de Maréchal es predominante. El título primitivo se concretaba en él y lo interpreta uno de los actores más reconocidos de la cinematografía francesa de entonces: Jean Gabin, que fue un clásico en las películas de este director y que protagonizó trabajos tan representativos como *Los bajos fondos*

⁵² FERRO, M. *Op. cit.* (1995), p. 164.

(1936), *La bestia humana* (1938) o *French Cancan* (1954). Lleva la misma guerrera de aviador que había usado el propio director en la guerra y que había guardado al ser desmovilizado. Se le presenta como un valiente y nada doblegado al cautiverio. Es el único que tiene verdadera conciencia de prisionero e intenta escapar siempre, incluso perforando con una cuchara la pared de la celda de aislamiento en la que es recluido. También es el único que vemos herido y el que se muestra más contento-indignado con la toma-caída de Douaumont. Sólo él es castigado y sólo él encuentra el amor y alcanza la libertad, junto a Rosenthal. En definitiva, la opción tomada realmente resulta bastante clara: el obrero es el que vence todos los obstáculos, aunque para ello haya necesitado el sacrificio del aristócrata. El «idealismo romántico» y el «progresismo social», que ha destacado Gubern⁵³ respecto a la obra de Jean Renoir, se ponen de manifiesto en la concepción de este personaje.

Además, la guerra se cuestiona, aunque aparentemente pueda parecer lo contrario. Los personajes «de a pie» de *La gran ilusión* no la rechazan abiertamente, pero esperan que sea la última. Se marcan las diferencias entre los aristócratas militares profesionales y el resto de los hombres, empujados a la confrontación a pesar suyo. Para estos, la guerra es un paréntesis en sus vidas, *dura demasiado*, como dice el guardián que vigila a Maréchal en la celda de castigo, y se refieren con frecuencia a su pasado y a su futuro en su vida real, que es la vida civil. Aquellos ejercen su profesión y no desean ser *funcionarios* en la guerra sino *estar* en la guerra, como Von Rauffenstein.

Pero estas ideas se manifiestan de forma más clara todavía en la total separación que se indica entre los intereses del mando militar y los de la población civil. Elsa enumera

⁵³ GUBERN, R. *Historia del cine*. Lumen. Barcelona, 1997 (4.^a ed), p. 230.

las mayores victorias de su país producidas en agosto de 1914, al principio del conflicto: La llegada de los alemanes a Lieja, la destrucción de Charleroi por parte de la artillería pesada o la derrota de las tropas rusas en la batalla de Tannenberg. También hace referencia a Verdún, porque allí cayó su marido. No es casual que se centre la muerte de este en ese episodio, que supuso 280.000 bajas para los alemanes, entre fallecidos y heridos, y 350.000 para los franceses. Sacar a relucir los sucesos más sangrientos y la forma cómo se hace es poner la guerra en tela de juicio. Para Elsa, a diferencia de aquel, no representaron triunfo alguno, sino la pérdida de sus seres queridos. La realidad de la guerra fue esa: un nuevo reparto colonial y millones de muertos, lógicamente, muchos más soldados que oficiales.

La gran ilusión no la oculta y sigue siendo una película de culto. Para muchos cinéfilos españoles, fue de obligado cumplimiento en las sesiones de cineforum de los años sesenta. Pero debió dejar un sabor agridulce a su director, que le hizo decir: «A *La gran ilusión* le debo probablemente mi fama. También le debo muchos malentendidos. Pero me equivoqué en cuanto al poder del cine y, pese a su éxito, no detuvo la II Guerra Mundial»⁵⁴. Toda una declaración de intenciones que contribuye a clarificar los mensajes del film y sus significados.

Ficha técnica

Título original: *La grande illusion*. Título primitivo: *Les évasions du capitaine Maréchal*. Director: Jean Renoir. Ayudantes: Jacques Becker y Robert Rips. Producción: Les Réalisations d'Art Cinématographique. Productores: Frank Rollmer y Albert Fincovitch. Productor

⁵⁴ RENOIR, J. *Op. cit.* (1993), p. 209.

asociado: Alexandre Kamenka. Distribución: Cinédis, Filmsonor-Gaumont y Les Grands Films Classiques. Guión: Charles Spaak y Jean Renoir. Consejero técnico: Carl Koch. Director de fotografía: Christian Matras. Fotografía: Sam Levin. Música: Joseph Kosma, canción de Vincent Telly y Albert Valsien («Si te veux, Marguerite») y orquesta bajo la dirección de Émile Vuillermoz. Decorados: Eugène Lourié. Vestuario: René Decrais. Sastrería: Suzy. Cámara: Claude Renoir. Maquillaje. Raffels. Regidor: Pierre Blondy. Segundos operadores: Jean Bourgoin y Ernest Borreaud. Scrip: Gourджи (Françoise Giroud). Sonido: Joseph de Bretagne. Montaje: Marguerite Renoir y Marthe Huguet. Fecha de rodaje: invierno de 1936-1937. Lugar de rodaje: Estudios Billancourt y Eclair en Epinay. Exteriores: Alsacia: Alrededores de Neuf-Brisach (Alto Rin), cuartel de Colmar y castillo de Haut-Koenigsbourg. Interpretes: Jean Gabin (teniente Maréchal), Pierre Fresnay (capitan De Boieldieu), Eric Von Stroheim (comandante Von Rauffenstein), Marcel Dalio (Rosenthal), Dita Parlo (Elsa), Julien Carette (el actor Cartier), Jean Daste (el maestro de escuela), Gaston Modot (el ingeniero) y Sylvain Itkine (el profesor de griego Demoldier) . Estreno: 4 de junio de 1937. Cine Marivaux de París.

