

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
No era broma, era verdad (La vida es bella II)

Autor/es:  
Merino, Imma

Citar como:  
Merino, I. (1999). No era broma, era verdad (La vida es bella II). La madriguera.  
(16):60-61.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41754>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Shoah y de las numerosas campañas de escamoteo y deformación de su incontrovertible, espantosa realidad.

¿Que esta realidad no impregna la obra de Benigni? ¿Que Benigni ha cogido el camino fácil de representar Auschwitz a través de la experiencia limitada, subjetiva y egoísta de un individuo que sólo piensa en su hijo y su esposa? Permítaseme responder a estas preguntas, que delatan una profunda

incomprensión de la verdadera naturaleza de un campo como Auschwitz, citando a Ella Lingens-Reiner, citada a su vez por Primo Levi, uno de los 800 que, de un total de 7.500 judíos italianos deportados a Auschwitz, lograron sobrevivir a aquel infierno: "¿Cómo he podido sobrevivir en Auschwitz? Mi norma es que en primer lugar, en segundo y en tercero estoy yo. Y luego nadie más. Luego otra vez yo; y luego todos los demás" ♦

## No era broma, era verdad No era broma, era verdad

(La vida es bella II)

Imma Merino

Tiene razón Roberto Benigni cuando argumenta que, después de escuchar y leer los testimonios de los deportados a los campos de concentración y exterminio nazis, no parece posible reproducir la realidad de lo que allí ocurrió. La reconstrucción del horror real deviene un pálido reflejo de éste, una reducción que, en su parcialidad, hasta puede fomentar equívocos, sean inconscientes o intencionados. Tomemos el ejemplo de *La lista de Schindler*, el celebrado film mesiánico de Steven Spielberg. Sin olvidar que abona la tesis que el pueblo judío fue la única víctima de la máquina destructiva del nazismo, muestra un campo de concentración como un territorio dominado por un psicópata, de la arbitrariedad criminal del cual depende la vida o la muerte de los deportados: quien, al salir de la terraza, está en el punto de mira de su fusil, cae muerto por un disparo. No es que los campos nazis no fueran un terreno abonado para este tipo de comportamientos, pero, tal como ha apuntado el filósofo Miguel Morey en *Deseo de ser piel roja*, si Auschwitz –como símbolo– es el horror, lo es más en la medida de su escandalosa racionalidad, de que fuera diseñado como un campo de trabajo de mano de obra esclava. Retomemos el argumento de Benigni para afirmar que, mucho más que reconstrucciones como las de *La lista de Schindler*, lo que nos aproxima a la dimensión real del horror es la evocación de que de él hacen los supervivientes que aportan su testimonio en documentos tan estremecedores como *Shoah*, de Claude Lanzman.

Se puede, pues, reconocerle a Benigni que el horror no se puede reproducir, pero él no ha escogido precisamente la tarea humilde del documentalista que busca testimonios para conocer una realidad y transmitirla. Apostando por la ficción, buscando la fábula, Benigni invoca la libertad, la verdad, del artista, su

necesidad de traicionar la realidad para escoger un estilo, eliminar cosas y seguir una narración. Benigni afirma que ha hecho una película y que un artista debe tomarse sus libertades, como si éstas estuvieran por encima de la realidad de los campos nazis, como si el producto de su imaginación ejerciera una especie de justicia poética que purificara la humanidad de la barbarie. Así, Benigni cita a Keats para afirmar que lo bello es lo verdadero –¿más que el horror de los campos?– y que ha procedido a una transfiguración poética –a la vez que humorística– de la realidad para conjurar la insoportable verdad del terror. Pero, ¿de que poesía está hablando Benigni? ¿De aquella que surge del compromiso moral, que reconstituye la dignidad humana, que revela una verdad escondida? Me parece más bien que pone en práctica una poesía del edulcoramiento, de la transfiguración sentimental, por la cual es muy posible que el espectador sienta humedecidos sus lagrimales cuando el personaje que él mismo interpreta hace llegar, por vía megafónica, una declaración de amor a su esposa, la "Principesa" que está en un barracón al otro lado del campo. Una suspensión supuestamente poética de la realidad oficiada con los recursos sentimentales de cierta tendencia del cine de Hollywood, del cual también toma prestada la abstracción de un hecho colectivo para concentrarse en una experiencia individual, como si la deportación fuera un hecho que sólo afectara al judío italiano Guido –personaje que ofrece al espectador para que se identifique con él–, su Principesa y su hijo.

Siento respeto ante el hecho que algunos supervivientes de los campos nazis hayan manifestado que se sienten conmovidos ante *La vita è bella*. Ellos son los más autorizados para pronunciarse sobre la película y si consideran que Benigni no



ha trivializado o minimizado la realidad de los campos de exterminio, mi opinión está de más. Sin embargo, no puedo evitar la impresión que el ejercicio de Benigni contiene ciertas trampas. Podría hablar de la posible frivolidad del fascismo –ese recurso de mostrarlo como un circo, como una fantasmada–, en la primera parte del film, donde Benigni ejerce de simpático bufón dentro de unos cauces más bien tópicos de comedia italiana. Pero me concentraré en la parte del campo. Defendiendo su tratamiento del tema, Benigni busca buenos aliados. Así cita a Primo Levi y recuerda que éste, en *Si esto es un hombre*, escribe que, viendo a los detenidos desnudos, inmóviles, pensó: “Y si ésto fuera una broma, todo esto no puede ser verdad”. Pero no era una broma. No se me ocurriría pensar que Benigni niega la terrible verdad de los campos de concentración –su posicionamiento no admite

dudas–. Además, su inspiración –a la vez su coartada– es bella: explicarle al hijo que lo que están viviendo es un juego para así evitarle que sufra y proteger su pureza. Pero el juego, a veces, lo objetiviza, de tal manera que no solamente se lo explica al hijo, sino que lo muestra: Así, muestra una cadena de producción como si fuera un juego, incluso bromea con el peso de los materiales que se transportan. Benigni, ciertamente, no quiere reproducir una realidad, pero procede a una representación. Y si todo es según lo imaginamos, construimos, representamos, nos podemos permitir limar, omitir, los aspectos más duros de la realidad: los niños no sobrevivían en los campos nazis, pero sí en el del film de Benigni. Reconozcámosle a éste, sin embargo, que, con la muerte del padre, el niño conoce una verdad que, quizás, ya sabía ♦