

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

Título:

Yo y todos los demás (La vida es bella I)

Autor/es:

Nuño, Ana

Citar como:

Nuño, A. (1999). Yo y todos los demás (La vida es bella I). La madriguera. (16):58-60.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41753>

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:



EL VIEJO TOPO

Yo y todos los demás

Yo y todos los demás

(La vida es bella I)

Ana Nuño

¿Por qué la última película de Roberto Benigni, *La vita è bella*, laureada en el último Festival de Cannes, ha dado pasto a la polémica? La película, *qua* película, es un film cualquiera en tono de comedia, sustentado en una narración lineal chata y previsible. Resulta incomprensible, primero, que esta obra de factura clásica y en nada innovadora haya merecido el alto galardón de Cannes, y segundo –pero sólo a primera vista–, que haya suscitado la mentada polémica. Como la película, *qua* película, no me inspira mayores comentarios, me limitaré a hacer un par de reflexiones acerca de lo que, después de todo, la ha convertido en tema de actualidad.

Es en Francia sobre todo, aunque no exclusivamente, donde la cinta de Benigni se ha visto atrapada en el fuego cruzado de dos bandos: el de quienes sostienen que evocar la siniestra realidad de Auschwitz en tono de comedia es irresponsable e inhumano y el de quienes aplauden a Benigni por haber osado una obra cargada de humanismo. Algunos francotiradores que van por libre han disparado también sus salvas: que si ya está bien de hablar de los judíos como si hubieran sido las únicas víctimas del nazismo, que si Benigni ha edulcorado al fascismo italiano, etc. Las viejas salvas de cierta rancia izquierda. Entre quienes abominan de la cinta hay personalidades del calibre de Claude Lanzmann, el autor de la admirable *Shoah*. Los representantes del bando “humanista” se reclutan en un universo variopinto, que incluye a críticos de cine de los media y algún influyente tenor de la revista *Positif*. Todos, pese a intervenir desde posturas encontradas, comparten el mismo principio no explicitado: que Benigni ha hecho una película histórica. A veces, se tiene la impresión de que se habla no de una película de ficción, sino de un documental. Zanjemos, pues, esta cuestión con lo que es una evidencia: *La vita è bella* es una obra de ficción, para más inri una comedia.

El asunto debatido es, pues, otro. Para quienes consideran ilegítima la obra de Benigni, ese asunto puede enunciarse, en su forma más simple, así: ¿tenía o no derecho Benigni a hacer una película sobre Auschwitz *de la manera como lo ha hecho*, es decir, dándole forma de comedia? O, dicho de otra manera, ¿es representable la Shoah?; y, de serlo, ¿admite ser representada precisamente de esta manera? Dejemos de lado el manido *dictum* de Adorno. *Todo* es representable y evocable, y que la poesía, la novela o el cine distorsionen la realidad es no sólo un he-

cho inevitable, sino una condición necesaria para su existencia.

Un comienzo de respuesta a la pregunta por la irrepresentabilidad del Holocausto es la ya canónica que diera Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*: la banalidad del mal. La filósofa alemana fue la primera en poner el dedo en una muy molesta llaga, a saber, que los judíos de Europa no habían sido víctimas de la hidra de mil cabezas del nazismo, sino de algo mucho más común que florece bajo todos los cielos totalitarios (verbigracia, también en la URSS) y que se halla en germen en todas las sociedades industriales avanzadas: la compleja máquina burocrática, servida fiel y ciegamente por sumisos funcionarios y acatada con sacro temor por quienes a ella están sometidos. Este aspecto –capital para quien quiera comprender los fenómenos de represión y exterminación masivas del nazismo y el estalinismo– no es ni siquiera rozado por la película de Benigni. El cineasta, y está en su derecho, muestra únicamente los destinos individuales de tres personajes. Desde esta óptica, mal hubiera podido el cómico italiano ofrecer siquiera un atisbo de tan general y vasto contexto. Pero vale la pena detenerse en este aspecto de la polémica, aunque sólo sea porque es preocupante que, a estas alturas, cierta izquierda siga “razonando” con las anteojeras ideológicas del estalinismo.

Nadie lo niega: no sólo los judíos murieron en los campos nazis, también desaparecieron en ellos millones de comunistas y socialdemócratas, gitanos y homosexuales. Pero sólo los judíos recibieron un trato especial: la “solución final”. Habrá que repetirlo una y otra vez: Auschwitz no era un campo de concentración cualquiera, era un campo de exterminio reservado exclusivamente a judíos. Para decirlo con precisión: Auschwitz era un campo de trabajo destinado a producir en serie un determinado tipo de objeto: cadáveres de judíos. Sólo los judíos (es decir, ni los comunistas ni los socialdemócratas ni los gitanos ni los homosexuales) merecieron este insigne honor. Aquellos judíos que llegaban a Auschwitz en buenas condiciones físicas eran utilizados durante cierto tiempo (en general, pocas semanas, ya que las terribles condiciones de vida debilitaban rápidamente a los reclusos, que o morían de inanición, agotamiento y enfermedades o eran “seleccionados” para los experimentos eugénicos de los doctores Schumann y Mengele o bien para las cámaras de gas) como mano de obra esclava en una fábrica de caucho sintético (Buna) de la IG-Farben. Auschwitz fue el último campo



de exterminio ideado por los alemanes y el más “perfecto”, pues en él se aplicaron los métodos que habían resultado más “eficaces” en anteriores campos. Según Raul Hilberg, autor del indispensable *The Destruction of the European Jews* (1985), fueron seis los campos de exterminio consagrados a la “solución final” del “problema judío”, construidos todos en territorio polaco. A continuación se indican, para cada uno de ellos, los principales períodos de exterminio sistemático de judíos y, entre paréntesis, el número probado de víctimas: Kulmhof: dic. 1941–sept. 1942 y jun.–jul. 1944 (150.000); Belzec: mar.–dic. 1942 (550.000); Sobibor: abr.–jun. 1942 y oct. 1942–oct. 1943 (200.000); Treblinka: jul. 1942–oct. 1943 (750.000); Lublin: sept. 1942–sept. 1943 y nov. 1943 (50.000), y Auschwitz: feb. 1942–nov. 1944 (1.000.000).

Esto hay que recordarlo una y otra vez porque la diferencia esencial entre los diferentes tipos de campo en el universo concentracionario nazi ha sido escamoteada desde dos bandos. Desde el de la derecha y la extrema derecha, con la doble finali-

dad de aligerar los cargos contra el régimen de Hitler y seguir nutriendo el siempre útil antisemitismo. Y desde el bando del comunismo verdadero, el puro y duro, es decir, el soviético, también con una doble finalidad: elevar a la condición de mártires absolutos, si no exclusivos, a los comunistas muertos durante la guerra (como si –macabra elucubración– de una mortal competencia se tratara: mis muertos son más muertos que los tuyos), y también, que en esto fascismo y comunismo se han dado alegremente la mano, para nutrir el siempre útil antisemitismo. ¿Que exagero? En realidad, me quedo corta. Desde las purgas moscovitas de 1938, que acabaron con los principales protagonistas bolcheviques de la Revolución, en buena parte judíos, hasta el famoso complot de las batas blancas, con el que se quiso acreditar la especie de que un puñado de médicos, casi todos judíos, habían sido los responsables de la muerte del tirano Stalin, el PCUS atizó el viejo antisemitismo del pueblo gran-ruso, que permanece actualmente vivaz. Esta es una de las raíces de la aversión comunista a la mera evocación de la

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