
HANK HEIFETZ

LA VIDA NO ES BELLA

La cinta de Benigni recibió toda clase de reconocimientos y aplausos, que concluyeron con la entrega de tres Óscares; pero ¿qué hay detrás de La vida es bella? Hank Heifetz contesta en este ensayo: ignorancia histórica, trivialización del horror, claudicación artística.

UN FILME MERECE ATENCIÓN POR SU CALIDAD O QUIZÁ, SI carece de auténtica calidad, por el sitio que ocupa en la historia de un género, por las incidentales composiciones visuales, por una sola y notable actuación. Y hay filmes que no se inscriben en ninguno de estos criterios y sin embargo merecen más que una mirada fugaz

—como una cicatriz en un rostro por lo demás insípido—, debido a cierta revelación psicológica o sociológica que pueden ofrecer acerca de los desórdenes del público o tal vez del mundo contemporáneo. *La vida es bella* de Roberto Benigni ha recogido premios como una aspiradora de caricatura, últimamente tres Óscares, incluido “Mejor película extranjera” (imponiéndose a *Central do Brasil*, que es muy superior). En fechas recientes se me informó que un miembro de la Academia Estadounidense de Artes Cinematográficas insta a su hija de ocho años a que llene la papeleta. ¿Alguien sabe por quién habrá votado? ¿O por qué? Con todo, se da por sentado que el resto de la Academia tiene la edad suficiente para votar en las elecciones políticas de Estados Unidos (una idea estremecedora). Y muchos de ellos sí eligieron este filme, que había acumulado, entre otros muchos laureles, el Premio del Jurado de Cannes y el de Mejor Película de 1997 en la misma Italia de Benigni, en la que sabemos cuánto les fascinan a los niños pequeños sus estridencias y bufonescas payasadas.

El escaso valor estético de *La vida es bella* —elemental, de segunda mano y segunda clase— puede ubicarse en la primera mitad de la actuación de Benigni, claramente inspirada en el cuento de hadas. Con una lacónica y repugnante voz meliflua fuera de cuadro que menciona dos veces la palabra “fábula” para justificar (en vano) el rumbo que tomará finalmente la pelí-

cula, se nos lanza a la carretera con Guido Orefice (Roberto Benigni) que, acompañado por un amigo, conduce por la verde campiña de la Toscana con destino a un nuevo empleo. Estamos en 1939 y su automóvil se ha quedado sin frenos. De inmediato accedemos al mundo convencional de la inane comedia italiana que hace referencia a la era del fascismo: uno de los tres ingredientes principales de este ligero *soufflé* preliminar combinado con el vulgar sentido del humor tradicional propio de la comedia silente en los Estados Unidos (huevos almacenados por casualidad en un sombrero que bañan el rostro de los personajes desagradables), y la peculiar edición que va del blanco y negro al color y los largos y amplios movimientos de cámara (además de chistes rápidos y simples) que se pueden definir fácilmente como falso Fellini (en cuyo último filme, por cierto, *La Voce della Luna*, Benigni interpretó un papel relevante).

El coche avanza por la carretera, ingobernable por supuesto, hacia el sitio donde están reunidos los habitantes de la aldea para vitorear el paso del rey de Italia; Guido trata de hacer a un lado a la multitud con el brazo extendido, además que confunde con el saludo fascista (la interpretación equívoca del brazo extendido como saludo fascista es un lugar común y corriente en la comedia italiana de la posguerra). Por supuesto, los aldeanos creen que esos dos ridículos personajes vestidos con modestia deben ser el rey y, ¿quién? Y vitorean y los saludan y el

filme se convierte ya en un peón a la ignorancia –lo cual autoriza que lo imposible se acepte como divertido, que se nos venda el panorama de una humanidad casi del todo estúpida a cambio del precio de la entrada– y muy pronto se vuelve algo peor, incluso en aquellos momentos al parecer inocentes del filme: la insinuación de que el engaño es la virtud más elevada, de que las mentiras (y su expresión verbal: charla rápida y vacía, retórica) son el medio más propio y adecuado de recoger los frutos de la tierra.

Una mujer –una maestra llamada Dora, interpretada por la esposa de Benigni, Nicoletta Braschi– cae de un henal a sus brazos. La perseguían las abejas. Ostenta la frágil belleza de una heroína de Chaplin y (por ninguna otra razón imaginable que la afición de Guido por los chistes de mal gusto y torpes a cada paso) es ganada a un ampuloso burócrata fascista (otro lugar común de la comedia italiana de la posguerra) en una serie de escenas algo agitadas: Guido, el camarero poco atractivo que ríe constantemente; Dora, la maestra justamente impresionada; el resto del mundo hincado de rodillas ante el encanto de su destino. Un Woody Allen más maniaco que depresivo conquista a la “princesa” –el apodo con el que Guido se refiere a Dora y que repite una y otra vez para que entendamos que esto es una “fábula”. Hay un momento de modesta belleza visual cuando Guido está de pie con Dora en la noche lluviosa y se hace de un tapete rojo que extiende en un largo tramo de escaleras para que puedan descender como reyes.

Pero entre la futilidad de la primera hora –entretenida para algunos, tediosa para otros como yo y para ambos olvidable como el algodón de azúcar– otra especie de asunto vulgar comienza a aparecer en foco muy lentamente, insinuando que algo mucho más ignominioso en el plano cinematográfico está por venir (y *vendrá*.) Guido es judío (un italiano podría conjeturarlo por el apellido Orefice, “orfebre”, pues las familias judías en Italia con frecuencia llevan el apellido de los oficios que alguna vez ejercieron o de las ciudades donde se establecieron). Sólo podemos adivinar su condición racial por el hecho de que los antisemitas italianos llevan a cabo actos tan brutales –¡horror de horrores!– como pintar de verde el caballo de su tío y luego, violentando aún más la comodidad del equino, agregar “caballo judío”

al verde. Como parte del cortejo y a fin de pedir a Dora que salga con él (en una escena simplificada y hurtada a *Europa! Europa!* de Agnieszka Holland), Guido finge ser un conferenciante fascista y pronuncia un discurso –ante una reunión de niños en la escuela de Dora– sobre las características físicas distintivas del italiano ario. En *Europa! Europa!*, un adolescente judío alemán que se oculta de los nazis en el grotesco contexto de un colegio de adiestramiento para la élite de jóvenes hitlerianos es llamado a pasar al frente de su clase, por azar, a fin de ser medido físicamente –con reglas y calibradores– en calidad de demostración de la superioridad aria sobre las presuntas razas inferiores, en especial la judía. Su temor a que exista alguna precisión en la seudociencia nazi de medidas raciales se disuelve en una leve sonrisa al ser declarado ario sin lugar a dudas. El humor está presente pero es un humor profundo, condicionado por la realidad y el miedo. Guido acaba bailando en ropa interior sobre una mesa frente a los niños y parlotando disparatadamente del ombligo italiano puro. El escenario está dispuesto. El filme está a punto de hundirse en la segunda mitad: la parte que ha obtenido dinero y premios en abundancia, lágrimas sensibleras y los elogios entusiastas de varias mafias defensoras de los “valores familiares” por este espectáculo en solitario de un payaso.

Cuatro años después, Guido y el consiguiente hijo de su resplandeciente y feliz matrimonio parten a Auschwitz. Cuando Dora (que no es judía) descubre que los han llevado con otros judíos de la comunidad (en un camión bastante cómodo, con asientos para todos los pasajeros) a la estación de ferrocarril para ser amontonados (también con singular amabilidad) en los furgones, se apresura hacia la plataforma de carga. Los instantes siguientes

son los únicos (a menos que se prefieran las alfombras rojas) que tienen algún valor en este filme. Son producto de una breve secuencia que casi podría calificarse de profunda –aunque claro que es banal por definición dado el ambiente– pero incapaz de brindar una imagen penetrante (única en *La vida es bella*) gracias a la capacidad de un actor secundario, que interpreta a un oficial alemán rubio



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / José

y apuesto a cargo de esta deportación en miniatura. Dora le dice que su esposo y su hijo deben estar en el tren por equivocación; el oficial verifica su lista y dice que no ha habido error alguno; ella pide que la suban al tren y, cortés como un aristócrata alemán, él le aconseja amablemente que regrese a su casa; ella levanta la voz e insiste. Entonces él, como el ángel de la muerte, sin perder su cortesía prusiana, la dirige al tren con un ademán. Este género de oficial nazi que realiza una suerte de función cuasi simbólica (provisto de los atavíos visuales y gestuales de su clase) hace su aparición en filmes muy superiores acerca del Holocausto—me refiero, por supuesto, a todos los otros filmes que abordan el Holocausto, incluso la aguada telenovela que presentó la serie estadounidense *Holocausto* a fines de los años setenta, la cual, a pesar de sus incontables debilidades, tuvo el efecto beneficioso de despertar nuevamente la conciencia de los crímenes nazis cuando se transmitió por televisión en Alemania (Occidental). Pero una vez que Dora ha sido conducida al tren—y la clásica triada familiar se dirige al campo de exterminio—*La vida es bella* se convierte (en términos de calidad) en nada más que una ínfima nota al pie en el canon estético de *Los tres chiflados*.

La obra está filmada en una parte de la sección de prisioneros de guerra del campo principal de Auschwitz (o en un modelo que lo reproduce), en el que se encuentran edificios construidos con solidez—pues aún existen— para brindar algún resguardo del feroz invierno polaco. Guido y su hijo (interpretado por Giorgio Cantarini, que habría estado—acaso— espléndido en un filme sobre un hermoso y tierno perrillo que salva la fortuna de la familia, pero cuyo encanto y remilgo resultan absurdos en el contexto de Auschwitz) no son enviados (como debió haber sido) al enorme campo subsidiario para judíos en Birkenau, a unos veinte minutos a pie, donde los habrían remitido a casuchas bajas de un piso, calentadas durante el cruel invierno por una estufa central única. Es decir, Guido habría sido remitido allí.

Todos los niños judíos eran muertos de inmediato cuando llegaban a un campo de exterminio, ya sea que se les enviara con sus madres y todos los ancianos a las largas filas que conducían a las cámaras de gas o bien—en el caso de los bebés— simplemente se les quemara vivos en hogueras claramente visibles para los horrorizados y hambrientos deportados que descendían de los trenes entre gritos y golpes—según lo describe Eli Wiesel en Night, sus memorias, cuando fue deportado a Auschwitz avanzada la guerra y vio cómo un camión repleto de bebés judíos vivos eran arrojados, como si fuesen carbón o papas, a una hoguera.

Entonces Guido procede a elaborar una mentira para “proteger” la psique de su hijo—que realmente nunca se ve obligado a ver los horrores cotidianos de Auschwitz porque en *La vida es bella* no existen. Todo esto (explica Guido) es un juego, un concurso, y si el niño se porta bien, obtendrá un premio: un tanque de verdad. (El guión está tan mal escrito y concebido que todo se plantea y subraya repetidas veces: ya se nos ha dicho en dos ocasiones que el niño, en los tiempos pasados anteriores a la deportación, había perdido su tanque de juguete). Vaya, es evidente que estos alemanes no son muy agrada-

bles. Son proclives a parecer crueles, gritan, hablan un extraño idioma gutural y no pierden el tiempo mintiéndole a los niños, lo cual, en la escala de “valores” de *La vida es bella*, es una actividad moralmente insuperable. Una vez más la apoteosis de la ignorancia, pero no solamente la desdeñosa visión de la estupidez del mundo entero y la unidad familiar, los únicos valores válidos y sabios (de *Los tres chiflados*), sino que literalmente se nos pide que admiremos el acto de mentirle a un niño pequeño que se encuentra en el umbral mismo de la muerte.

Pero claro que el campo es en realidad una gran casa de la risa para Guido, el cual parece capaz de hacer prácticamente todo lo que quiere. Al parecer los prisioneros tienen comida suficiente y lindos cortes de cabello. Guido puede encontrar el sistema megafónico abandonado (con un repertorio de discos que por casualidad incluye la canción favorita de Dora y de él, y puede emitirla hacia donde ella se encuentra, en la sección femenina del campo en el que “la vida” parece bastante menos difícil que un fin de semana sin vino en el bosque). Resulta lo más fácil del mundo ocultar todos los días a Giosué, el pequeño, en las barracas, que carecen de vigilancia (al igual que los lugares de trabajo) y éste puede de hecho visitar a Guido un día, luego de haber recorrido el campo sin ser visto y después de que todos los demás niños (a los que también con toda cortesía se les permitió sobrevivir a su llegada) han sido atraídos a las cámaras de gas por los alemanes, con la promesa de un baño. Y por supuesto Giosué siempre tiene comida (sólo se le ha indicado, como parte de las reglas del “juego”, que nunca pida postre a fin de que no pierda la oportunidad de obtener un tanque). Su padre incluso le lleva raciones adicionales: el primer día una gran porción de un pan muy apetecible y *no el diario plato de sopa de papa aguada y el pedazo de pan como serrín que debía de mantener vivos a los prisioneros de Birkenau basta que pudiesen ser gaseados, golpeados o trabajados hasta la muerte o ser sujetos a cualquiera de las otras inventivas modalidades de la tortura sin límites que azotaba diariamente a estos esqueletos humanos; trozos de pan que no podían descuidarse pues alguien los robaba, más preciosos que el amor o que cualquier otro objeto valioso (una sobreviviente que conozco y resistió milagrosamente dos inviernos en Auschwitz, mientras su familia moría a su alrededor o era asesinada, encontró una vez un diamante que brillaba en la nieve y lo intercambió por aún menos pan de ínfima calidad que la ayudara a resistir siquiera un día).*

Una tarde, luego de que Giosué se divirtió ese día y Guido lo introduce furtivamente a una buena cena con algunos niños alemanes que de hecho visitan el campo, e indiferente a los cadáveres y a los gritos y al tifus que se propaga sin freno porque, por supuesto, el director Benigni no los ha incluido, Guido lo lleva dormido en brazos y mira—a través de una densa niebla— una montaña de cadáveres tan postizos (manifiestamente pintados) como cualquier otra secuencia del filme (aquéllos han sido modelados a partir de fotografías de los días postreros en los campos, cuando los alemanes buían a toda prisa y no tenían tiempo de quemar los varios miles de muertos más recientes, aunque no obvidaran llevarse a sus esclavos moribundos—vestidos de algodón y pesando apenas— en letales marchas forzadas a través de la nieve profunda rumbo a Alemania). Cier-

ta seriedad se apodera del rostro de Guido. Por supuesto que el niño está dormido y no ve ni huele nada. Y entre 1943 y 1945, nunca llega el invierno.

Esta oda a Auschwitz concluye (¡por fin!) con la muerte de Guido cuando, vestido de mujer, intenta comunicarse con su esposa durante el último día en el campo. Desde luego, es llevado a un sitio totalmente desolado —y a una distancia considerable— para ser ejecutado (fuera de cuadro), por lo visto para no ofender la sensibilidad de los prisioneros o a algún guardia de las SS. Y llega un tanque, estadounidense, en el que el niño da un paseo. (*El ejército ruso fue el que liberó Auschwitz, pero los absurdos históricos y de contexto son ya tan tajantes que sólo es posible encoger los hombros y recordar del gran escritor Primo Levi la imagen del primer jinete ruso, solitario y triste, que observa en silencio —desde un risco— el horror de los muertos y los moribundos o de los cadáveres ambulantes que apenas podían reconocerse como seres humanos del otro lado de la alambrada —interrumpida al fin la corriente— de Auschwitz.*) El filme concluye con otra voz meliflua (es Giosué, adulto ya, que habla sobre “el sacrificio de su padre”: lo que ello pueda significar) y con la madre y su hijo, los cuales en modo alguno exhiben el mayor deterioro, que se encuentran casi de inmediato. El filme cesa con la imagen fija de ambos, regocijados, pues han “ganado”, dice el niño. Se supone que debemos aceptar el planteamiento de que está hablando de su tanque, pero tal vez se refiera en realidad a que al fin se han librado de la necesidad de celebrarle los pésimos chistes y agudezas a Guido. En el mundo fabuloso de *Los tres cbiflados*, acaso dos sean menos desagradables que tres.

Buena parte de lo reprochable en *La vida es bella* nada tiene que ver con una ideología estética o con juicios rígidos y excluyentes. El Holocausto (término aplicado a ese sector del genocidio nazi que comprende a cinco o seis millones de judíos) no es un asunto sagrado, aislado e intocable. Somos humanos y la verdadera lección de Auschwitz es que *nada es meramente sagrado*. Una secuencia ferozmente cómica (y muy eficiente) de un campo de concentración nazi se ofrece en *Siete bellezas* de la directora italiana Lina Wertmüller. *Underground* de Emir Kusturica propone un sentido del humor delirante y maniaco al presentar de modo surrealista la sangrienta historia de la moderna Yugoslavia. Pero, en ambos casos, el humor respeta el horror, lo incrementa (cuando está presente) por medio de un proceso muy específico. En una verdadera obra de arte que se desarrolla en el tiempo (un filme, una novela, un poema épico) en la cual, por elección del creador, el humor y el horror, la muerte y la exaltación de la vida coexisten, el humor



puede abrir las puertas de la percepción, nos sensibiliza y a la vez desmantela nuestras defensas por medio del placer. Y de pronto el horror se desata y sacude nuestras emociones con enorme fuerza, pues no tuvimos tiempo para apartarnos. La alegría y el terror se conjuntan y nada se elude. El efecto contrario exacto es el sentimentalismo simplista, en el que *todo* se suaviza, *nada* es real, y se suscitan emociones superficiales —que luego se desechan y olvidan como si de basura afectiva se tratase. Este filme insignificante en lo estético, inexistente en lo intelectual y repugnante en lo moral es el ejemplo perfecto de una prolífica mentira sentimental: lo opuesto exacto al arte. Y, no obstante, allí está el fenómeno de los premios, los elogios y el lucro de su popularidad.

Haciendo caso omiso de los inveterados admiradores de Benigni y de las reacciones superficiales a las referencias cinematográficas de grupos excluyentes, haciendo caso omiso de los millones de dólares invertidos por Miramax Films en la embesitada de sagaces y bien orquestadas campañas de relaciones públicas, haciendo caso omiso del hecho de que las abominaciones (al margen de su atrocidad) se desdibujan en el pasado a medida que se presentan nuevas generaciones (y nuevas atrocidades), me parece que al menos hay dos explicaciones importantes.

En los últimos cuarenta años hemos comenzado a vivir en un mundo cada vez más saturado por las sensaciones y por la información de los medios de comunicación. Los más jóvenes, sobre todo, aceptan que el mundo de los medios es una mezcla siempre inestable como el aire mismo (en la cual la letra impresa es un componente mínimo) o como los muros de aire entre los que nos desplazamos. En términos técnicos, la juventud ha aprendido a responder y a reconocer toda una gama de rápidos efectos visuales, los cuales, en ocasiones, crean en los más mayores y en los conservadores una equívoca añoranza por ritmos artísticos casi porfirianos. Pero existe una tendencia complementaria a recelar del juicio, a suponer que todo lo que se desprende de los medios (y que es vendido como “popular”) tiene un valor, es parte del ámbito natural y *se debería* respirar. Allí está y por lo tanto tiene alguna validez. Y esto es cierto no sólo respecto de la juventud. Yo mismo me he sentado (por desgracia) dos veces a ver *La vida es bella*, una en Estados Unidos y otra aquí, y allá me encontré constantemente con individuos vacilantes que preguntaban si es éste en realidad un filme muy bueno. Personas que sienten un gran alivio —libres de remordimiento ante la opinión o más bien la pasividad de las masas inducida por los medios de comunicación— cuando se les dice que no hay razón alguna por la cual deban estimar la película en oposición a su propio juicio.

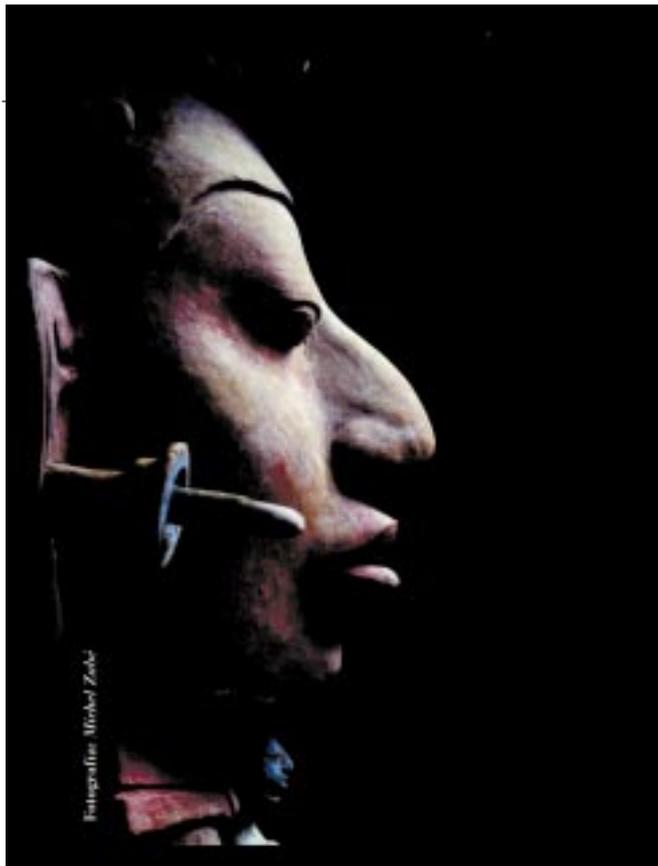
Las razones psicológicas del éxito de *La vida es bella* emanan de los ámbitos más oscuros de la psique (no son fuentes malignas por fuerza —aunque también pueden serlo— sino que proceden de la confusión, el miedo y la evasión). Éste es “un filme acerca del Holocausto”. Se supone que verlo es bueno para el alma. Alguien que nunca haya considerado el abismo inconmensurable que se abre a nuestros pies, la posibilidad de que

toda la moral humana o nuestras estructuras religiosas podrían disolverse en la nada ante la voluntad negativa de unos seres humanos que buscan reducir a otros a mero objeto, contra los cuales es posible y aceptable toda vejación; o alguien que intuya todo esto vagamente pero no desee verlo y lo rehúya, lo rehúya, lo rehúya (así ha ocurrido en una u otra época con la mayor parte de la humanidad, pues es muy difícil asomarse al abismo, incluso de reojo) puede tomar asiento –tranquilizado por la publicidad infinita pero todavía recelosa– en la oscura sala del cine. ¡Y he aquí una hora del espectáculo más insustancial posible! Y luego un campo de exterminio, mucho menos bárbaro que las cárceles en México o en los Estados Unidos. Y una familia (y “valores familiares”) por completo indiferente al bienestar de los demás, de la comunidad más amplia, carente de piedad por la humanidad. Y la “victoria del espíritu” en un mundo en el que la victoria era imposible, incluso para aquellas almas y cuerpos destrozados que sobrevivieron a la monstruosa maquinaria de la muerte. Después de unas cuantas lágrimas sensibileras ya somos libres, ya hemos superado “lo peor”, hemos “ganado”. Salgamos y bebamos una copa y vayamos a casa a ver *Los tres chiflados* por televisión (a pesar de que parecen tanto más violentos que el payaso que ha tenido la gentileza de mostrarnos los campos de concentración nazis).

Roberto Benigni, en la extática complacencia de su discurso

al recibir el Óscar, habló de que emprenderá “proyectos incluso más importantes”. ¿Tal vez un filme acerca de jóvenes madres en la ex Yugoslavia que, mientras las arrastran para luego ser violadas, persuaden a sus hijos de que solamente van de compras con esos amables señores? ¿O sobre un alborozado padre tutsi en Ruanda que persuade a su joven hijo de que los machetes que llueven a su alrededor sobre la carne y los huesos y se acercan cada vez más son en realidad luminosos y placenteros rayos de sol? Hace un tiempo, un amigo me dijo: “¡Por Dios, imagina que éste sea el único filme que alguien vea sobre el Holocausto!” *Para muchos así será.* Con tristeza me veo obligado a suponer que algo de enorme valor humano en el interior de quien reaccione de manera positiva ante este filme ha sido sometido al proceso –al menos por algunas horas– de adormecimiento criminal mediante una canción de cuna (o el parloteo). En cuanto a la premisa de que este filme es “como una fábula”, si *La vida es bella* sólo presentara un romance de bachillerato o una pasión profunda por los caballos de carreras o la pizza, sólo sería un empaque desechable de comida chatarra. Al elegir por tema una de las peores atrocidades (y plenamente humanas) de la historia, su éxito manufacturado y engañoso –y su efímera persistencia en las pantallas de este mundo– es en sí misma una atrocidad permanente. –

Traducción de Aura Levi y Aurelio Major



LOS MAYAS

EXPOSICIÓN

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

JUSTO SIERRA 16 CENTRO HISTÓRICO

AGOSTO-DICIEMBRE DE 1999

MARTES A DOMINGO 10:00 A 18:00 HRS.

INFORMES AL 5704 63 78 • 5789 25 45 • 5704 32 54



