

Acerca de la película de Roberto Benigni *La vida es bella**

Laurent Meyer

Association Jungienne de Psychanalyse

*"Señor, da a cada uno su propia muerte,
una muerte que emane verdaderamente de su vida."
R. M. Rilke¹*

Mi primera reacción frente a la película de Roberto Benigni, *La vida es bella*, fue de hostilidad. Sucedió cuando recibió el premio en Cannes en 1998. ¿Sería porque la película parecía transformar en bufonería lo irrepresentable? ¿Sería porque había en ella una trasgresión a lo prohibido? Pude verla recién un año después y entonces un malestar, una incomodidad me invadió progresivamente y ya no me abandonó. Sin saber por qué, tenía la sensación de que algo no andaba bien, de que algo no cerraba. Como si tuviera que ser testigo de aquello que tanto me costaba nombrar ¿Y cómo comprender el éxito de público y los numerosos premios recibidos a pesar del debate que se dio sobre lo grotesco y el horror? La lectura de *Survivre*², selección de textos escritos a partir de 1941 por Bruno Bettelheim, poco después de su liberación de Buchenwald y de su llegada a Norteamérica, me llevó a encontrar los primeros elementos que me permitieron poner mi malestar en palabras.

La película de Roberto Benigni puede ser analizada bajo tres aspectos diferentes. El primero está dado por la elección del cineasta de tomar como héroe a un hombre de origen judío y su familia en la Italia fascista, antes y durante la guerra, y de situar el final de la historia en un campo de concentración. El segundo tiene que ver con lo que pueden significar las actitudes de los personajes en el contexto de la intriga. El tercero, por último, es el de la naturaleza del vínculo entre ese padre y su hijo.

* Este artículo fue preparado para su presentación y discusión en el marco del seminario de Christian Gaillard, Análisis y creación, en el Instituto C. G. Jung de París. Fue publicado en Cahiers Jungiens de Psychanalyse, Número 104 Traducción al español de Susana Gurovich y Juan Jorge Michel Fariña, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

¹ Citado por J. Clair en *La barbarie ordinaire, Music à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001, p. 90

² B. Bettelheim, *Survivre*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, « Pluriel », 1981.

La Vida es bella cuenta una historia cuya idea, que Roberto Benigni habría encontrado instintivamente, es simple: "...contar la vida de un hombre, un joven judío, en un campo de concentración, en compañía de un niño. Y una mujer que se encuentra ahí, en el mismo lugar, pero que no puede ver ni a su marido ni a su hijo. Como se ve, una situación en el límite de la tragedia".³

La sinopsis se compone de tres partes. 1938, antes de la guerra: Guido y su amigo Ferruccio llegan para instalarse en una pequeña ciudad de la Italia fascista. Guido seduce a Dora, una maestra que está por casarse con un joven funcionario. Guido comienza a trabajar como camarero en el restaurante de su tío, mientras espera poder tener una librería. El día del compromiso nupcial, Guido rapta a Dora. Mientras tanto, el tío de Guido es agredido y su caballo pintado de verde con la leyenda: "Achtung, caballo judío". Fin de 1944, seis años después del rapto de Dora: Guido y Dora tienen un pequeño hijo de 5-6 años, Giosué, muy inteligente. Si bien algunos signos de la guerra son visibles en la ciudad, bolsas de arena delante de los monumentos, presencia de soldados, y aunque han pintado "comercio judío" sobre la cortina metálica de la librería, la vida con Guido parece ser siempre alegre y bella. El día en que la madre de Dora va a ver a su nieto por primera vez, Guido, su tío y Giosué son arrestados. Dora, que no es judía, exige partir en el mismo tren de deportación. La tercera parte ocurre en un campo de exterminación. Guido inventa una historia para Giosué: se trata en realidad de un gran juego de aventuras. Los ganadores recibirán el juguete preferido de Giosué, un carro de combate. Guido transformará para Giosué todos los acontecimientos del campo en elementos del juego: la arenga de recepción del SS será el anuncio de las reglas del juego, la fundición, el lugar en el que se fabrica el tanque, el número tatuado, su número de inscripción, todos los que desaparecen de la habitación serán los eliminados del juego, etc. El tío es enviado a la cámara de gas. Durante una visita de selección, Guido encuentra a un antiguo cliente, el Dr. Lessing, que había conocido cuando era camarero y al que ayudaba a resolver adivinanzas y acertijos. Gracias a él, es ascendido para servir una comida de las familias de los oficiales. Muy pronto, la cercanía de los soldados aliados provoca pánico y fusilamientos en el campo. Guido pone a Giosué a salvo en un pequeño armario. Disfrazado de mujer, parte en busca de Dora. No la encontrará pero lo arrestan y desaparece, seguramente fusilado detrás de una pared. Los norteamericanos liberan el campo y Giosué aparece en lo alto del carro de combate, ganado de verdad – así lo cree él – gracias a los mil puntos acumulados en el juego. Loco de alegría por esta victoria, encuentra a su madre que descansa a la salida del campo.

³ R. Benigni y V. Cerami, *La Vie est belle*, trad. Philippe Di Meo, Paris, Gallimard. «Folio», 1998, p. 8.

Primera cuestión: Roberto Benigni eligió deliberadamente este contexto para hacer reír

A la pregunta "¿Por qué?", él responde: "Pero porque es una historia desdramatizada, una película desdramatizada. Porque la vida es bella y hasta en el horror se puede encontrar el germen de la esperanza; hay algo que resiste a todo, a cualquier destrucción. (...) Y después de todo, se puede hacer reír sin lastimar a nadie: a este respecto existe toda una tradición de humor judío particularmente temerario."⁴ Pero su visión, su presentación de este contexto es como mínimo parcial.

A pesar de las leyes anti-judías, ser judío en 1938 o en 1944 en Italia no parece ser una preocupación para Guido que lo toma a broma ante su hijo: un judío es como un Visigodo o una araña, es algo de lo que se puede no gustar o que se puede excluir. El tío de Guido, judío asimilado, está resignado pero conciente. Cuando previene a Guido, éste le responde: "¿Qué podrían hacerme? Como mucho, me desvestirán, me pintarán todo de amarillo y escribirán: "¡Achtung, camarero judío!" No exageremos, no exageremos tío..."⁵ ¿Cuando Guido se sorprende: "No sabía que ese caballo era judío"⁶, debemos comprender que no sabe que él mismo es también judío? Cuando se es judío, para Roberto Benigni, se puede marchar a paso de ganso, para reír y hacer reír.

A propósito de su campo de concentración, Roberto Benigni nos dice: "Los horrores no están descriptos en detalle sino evocados, sugeridos para sentir el dolor más allá del espanto"⁷. No puedo evitar pensar que nos está dando la posibilidad de creer que, pase lo que pase, no es tan horrible si existe la posibilidad de reír de ello. Serían entonces nuestras representaciones las que podrían ser falsas y fuente de espanto. Durante la noche y en la bruma de una escena de la película, de apenas un segundo, Guido, llevando a su hijo dormido en brazos, pasa al lado de un montículo: ¿Es una pila inmensa de cadáveres? ¿Es una pesadilla? ¿Qué hay en ello de una realidad?

Roberto Benigni juega sobre la evocación de la persecución y del horror poniendo en imagen inverosimilitudes groseras: la librería que tiene Guido, el niño en el campo, el *Haftling*⁸ que él es con su calzado de ciudad, la buena salud de los prisioneros, el lado más tonto que malvado de los fascistas y los nazis, el invierno que se convierte en primavera. Tengo la impresión de que Roberto Benigni se esmera para no mostrar nada que pudiera distinguir claramente al judío, al antisemita y al nazi.

⁴ Ibid, p. 8-9

⁵ Ibid., p. 117

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 14

⁸ Prisionero

Para él, el exterminio de los judíos no es más que un ejemplo de horror como cualquier otro y se justifica por eso: "¿Además, osaríamos pretender que sólo en el nazismo hay horrores?"⁹ ¿Sin embargo, no está eligiendo ese marco y no otro porque sabe que moviliza representaciones contradictorias en el espectador? Estaría tentado de decir que para Roberto Benigni, como para Jean-Paul Sartre, el judío sólo existe porque hay antisemitas.

El segundo aspecto: la actitud de las víctimas en relación al racismo o a situaciones extremas de represión totalitaria

Lo que se juega es la posibilidad de sobrevivir que tienen las víctimas potenciales durante el período de la Ocupación y de los campos, y más generalmente en medio del totalitarismo y de sus horrores. Roberto Benigni da de los acontecimientos una visión deformada. Es permanente el contraste entre la realidad de la época, lo que muestra la película, y la actitud de Guido: los signos de la guerra, aunque limitados – vidrieras protegidas con cinta adhesiva, monumentos empaquetados detrás de bolsas de arena, afiches en las paredes – contrastan con el comportamiento jovial de Guido y los suyos. La primera parte de la película cuenta una historia de amor un poco burlesca en un momento difícil de la historia.

La película hubiera podido detenerse ahí, antes o en el momento de ser deportados. De ese modo, habría dejado planteada una interrogación. Pero esta larga primera parte resulta ser la preparación minuciosa de lo que sigue. Se trata entonces verdaderamente de demostrar que la vida es bella o, más bien, que Guido puede construir para su hijo una "vida bella", aún en los lugares conocidos por ser de los más pavorosos que existen. Guido es un ilusionista que construye un universo según su deseo. La conquista de Dora parece dejada al azar de los encuentros, pero en realidad está hecha de numerosas manipulaciones: falsos milagros (la llave, el sombrero), trampas instaladas para una cosecha futura. Voluntad y plegaria se confunden para atender los deseos como votos. Roberto Benigni construye una inmensa ilusión con efectos para recordar: se ponen jalones materiales que serán retomados en la última parte (el carro de combate, el baño, el armario...)

Me parece interesante tomar en cuenta dos escenas que figuran en el guión pero no en la película. La primera es la de la muerte de Ferruccio, este amigo de Guido convertido en resistente y fusilado como tal en el patio del campo. La segunda es la de la utilización, en la usina del campo, de un falso yunque ultra liviano construido por Guido con un paraguas que encontró allí. ¿Por qué fueron suprimidas

⁹ R. Benigni y V. Cerami, op. cit., p. 9.

estas escenas? ¿Es porque el resistente se convertía en víctima por ser culpable de su anclaje en la realidad? ¿Es porque la levedad del yunque significaba por el contrario que la imaginación podía hacer que todo fuera soportable?

Los ancianos, los niños, todos parecen resignados y condenados a morir. Sólo Guido conduce a Giosué a través de la tormenta como si fuese otra historia. Está dispuesto a servir al médico Lessing, a los oficiales alemanes y a sus familias, para salvar a su hijo y a Dora. Pero su intención no sirve de nada puesto que fracasa en resolver el enigma planteado por el Dr. Lessing: "*Gordo, gordo, feo, feo, amarillo en realidad. Si me preguntas donde estoy, te respondo 'cua, cua, cua'. Al andar, hago 'po, po'. ¿Quién soy, dímelo ya?*"¹⁰

Dado que no es un pato, me pregunto si no sería ese judío inhallable a quien no le podía pasar nada peor que ser pintado de amarillo. Guido sale de escena como había salido antes de su librería, imitando el paso del ganso. No intenta nada para escaparse, a pesar del desorden y del miedo. Nada para desorganizar lo que queda del orden al que son tan afectos los nazis del campo. Dora sale mejor parada puesto que se la ve descansando sobre la hierba. El invierno devino en primavera; la noche, la neblina, la nieve y el frío, en sol, calor y florcitas. Milagro de un porvenir que canta.

Para Roberto Benigni, la supervivencia, incluso la vida, sería posible si no se cambia nada del comportamiento habitual. Continuar siendo un judío sin querer saber nada de lo que eso pueda significar para sí mismo y para los otros. Fundar una familia y continuar cada día inventándose una vida normal. Para proteger a su hijo, no hacer otra cosa más que amarlo mucho, ni siquiera procurar mantener lazos con una abuela "ordinariamente" italiana. Para explicar lo que permitió a algunos sobrevivir a la deportación, escaparle primero y volver después, se propusieron otros análisis totalmente diferentes, particularmente el de Bruno Bettelheim: "En tales situaciones, hay que reevaluar radicalmente todo lo que se hizo, todo aquello en lo que se creyó, para saber cómo conviene actuar. En pocas palabras, hay que encontrar apoyo en la nueva realidad, un apoyo sólido, que excluya aislarse en un pequeño mundo aún más cerrado"¹¹. Primo Lévi y Bruno Bettelheim se esforzaron por mostrar cómo la supervivencia en los campos dependía no de la ruptura con la realidad sino, muy por el contrario, de su toma de conciencia y de los recursos adquiridos a través de la cultura. Sin solidaridad, la supervivencia no era posible. Tampoco lo era si no se tenía un poco de suerte y a menudo, si no se contaba con algunos privilegios. Renunciar a la realidad cotidiana y al pensamiento lúcido conducía a ese estado de *Kretiner* o de *Muselman*, de muertos-vivos.¹² Yo sentí todo lo contrario en esta película: el marco

¹⁰ Ibid., p. 229

¹¹ B. Bettelheim, op. at., p. 320.

¹² Los vocablos *Kretiner* y *Muselman*, en alemán en el original, hacen referencia a la condición del prisionero en el campo de concentración. Dada su importancia conceptual, transcribimos el siguiente pasaje aclaratorio (N de

está ahí sólo para evocar el horror que se supone que ya conocemos, lo que puede permitir ignorarlo, más aún, hacer del campo un terreno de juego. No creo que eso sea luchar contra la locura, contra todas las locuras. Y no creo como Roberto Benigni que " (...) ciertas cosas que a veces se transforman en banales de tanto nombrarlas, como son precisamente los campos de concentración y el horror de la exterminación de los judíos, a través de esa paradoja, a través de ese juego con la irrealidad, podrían volver a sorprender mucho, a maravillarse, a recomenzar, precisamente, a parecer, justamente, imposibles¹³." El riesgo, a mi modo de ver, es que estas cosas, más que imposibles, sólo parecen secundarias, accesorias, banales y sin consecuencias.

El tercer aspecto: la relación de Guido con su hijo

Guido no viene de ninguna parte, sale del campo para dirigirse a la ciudad. La vida corre como el automóvil y de repente se hace pasar por rey. Todo el libreto, todos los recursos "cómicos" descansan sobre su omnipotencia completamente infantil: el destino obedece a su voluntad, y él lo rescribe cuando es necesario como con una suerte de manipulación del tiempo. Sabe lo que quiere: Dora, una librería. Y hace lo necesario para obtenerlos. El azar sólo está allí para servirlo. De tanto en tanto, raramente, una cierta angustia aparece: al principio del viaje en tren, frente al Dr. Lessing que no lo oye. Es decir, cuando no llega a poner inmediatamente entre él y la realidad una pantalla eficaz donde proyectar su propia visión del mundo. Dora, por su parte, está fascinada por este niño maravilloso. La manipulación del tiempo llega a su apogeo en la escena en la que, bajo la lluvia, Guido trata de conseguir un beso de Dora, jugando como chicos a "hagamos como que". El futuro deseado es puesto en pasado para que pueda realizarse en presente. "¡Ah sí, es verdad... y me acuerdo que no me acordaba que me los había dado... y usted me los devolvía para que yo los recuerde! Fue justamente acá, cerca de esta columna¹⁴".

Roberto Benigni nos propone inventar la vida. Este aspecto permanente de ilusión tomará otra dimensión a partir de la deportación de Guido y Giosué. Esta vez,

T): "Lo intestimoniable tiene un nombre: 'Der muselman': el prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, era un cadáver ambulante. Eran los hombres momia, los muertos vivos. El musulmán no le daba pena a ninguno, ni siquiera le dedicaban una mirada. Llamados también Kretiner: idiota, Krupel: lisiado, Schwimmer: los que se mantienen a flote haciendo el muerto, Kamel: camellos, musulm: que se somete incondicionalmente a la voluntad de Dios. Musulmán: persona dominada por un fatalismo absoluto, también por la actitud de estar acurrucados en el suelo, al modo oriental con la cara rígida como una máscara, postrándose y elevando la parte superior del cuerpo.

El musulmán es un límite entre la vida y la muerte y a la vez señala el umbral entre el hombre y no-hombre. Renunciaban a cualquier reacción y se convertían en objetos." - Beatriz Bernath "De lo real del dolor a lo real de la escritura", en <http://www.efba.org/efbaonline/bermath-01.htm>

¹³ R. Benigni et V. Cerami, op. cil., p. 14.

¹⁴ Ibid., p 100.

el padre inventará toda una historia para su hijo. Ya no para sus fines amorosos, tampoco para vivir el momento, sino para enmascarar la realidad, al precio de un esfuerzo gigantesco: "(...) debe construir una catedral gótica para convencer a su hijo (...)"¹⁵ El tren, el campo, todo es un horror. ¿Acaso es Guido conciente de la realidad; acaso no lo es? Sea como fuere, quiere proteger a Giosué. La invención del juego se convierte en una fuga hacia adelante para dejar entrar la realidad. Los otros detenidos son testigos pasivos, cómplices de esta manipulación. Lo que para mí es más terrible de ver, y que a pesar de todo Roberto Benigni muestra bastante bien, es que el niño siente, capta, constata aspectos enteros de la realidad del campo. Y cada vez, Guido hará que tome la realidad por una ilusión y sus ilusiones, sus engaños por la realidad. El niño no se deja engañar por mucho tiempo, pero está como preso en una telaraña tejida a su alrededor por su bien, red cuyos hilos están hechos con juegos de palabras y con mentiras: los veinte puntos de sutura de Bartolomeo pasan por puntos ganados en el juego; el número tatuado es la prueba voluntaria de la inscripción. Sin duda, todo eso podría derrumbarse: Guido está dispuesto a mandar a su hijo a la ducha antes que verlo en la usina, pero algo, que no es solamente su rechazo a lavarse, resiste en ese momento en el niño. Giosué se encierra progresivamente en el silencio. Debe callarse y esperar. No el silencio más fuerte que los gritos de los que hablaba el tío frente a las gesticulaciones de Guido, no; el silencio ligado a la prohibición de decir: si te callas, si olvidas, tendrás un regalo. La llegada del carro de combate que llega para recompensar los mil puntos acumulados en el juego transforma al niño en vencedor para siempre. El mundo imaginario creado por su padre se convirtió en verdadero. Rápidamente se ve transportado al paraíso en la tierra, se reencuentra con su cariñosa madre y la vida es bella. Desaparecidos el sufrimiento, el frío, el hambre, la muerte, el tío, el padre y los otros. El significado de esta historia parece ahora simple: si el niño sobrevivió, es porque supo no creer nada de la horrible realidad y jugar en serio. Al punto que es él el que hoy cuenta esta historia. Es allí que la película, para mí, pasa de ser insoportable a provocar espanto.

Roberto Benigni arma para el niño una negación de la realidad

Al niño se le impide vivir la realidad: sus sentimientos, sus sensaciones, su saber son negados y reemplazados por las instrucciones del padre. Catherine Kolko¹⁶ muestra lo que puede suceder. Esa negación hará que la memoria esté ausente. Se podrá por supuesto contar la historia, pero como si no se hubiera estado allí. Y es lo

¹⁵ Ibid., p. 13

¹⁶ C. Kolko, *Les absents de la mémoire*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2000.

que le espera a Giosué: ha sido deportado, ha estado en el campo de concentración, ha sabido, ha visto, ha soportado, y sin embargo todo eso es negado, rechazado por la historia en la que debe creer: la del gran juego. Guido es un padre, pero que se comporta como una Gran Madre a la que su hijo sigue como un patito a la pata. Lo mimaba con su amor, y lejos de conducirlo al conocimiento, lejos de nombrar las cosas de la realidad, las priva de toda nominación. Lejos de conducirlo hacia la edad adulta, lo devuelve a la Madre, al paraíso del narcisismo. Lejos de inscribirlo en una genealogía judía u otra, lo separa de sus abuelos, lo separa de toda historia, como él mismo, que desaparece como apareció. Cuando Guido sale de escena, sabe que Giosué está listo para ocupar su lugar.

Al exponer al niño a este aspecto inhumano, lo que Roberto Benigni ofrece al espectador es la ilusión de que la realidad puede ser negada y la felicidad estar protegida por la puesta en escena, la creación de un mundo imaginario. Es la abolición del tiempo histórico. Es poder creer que el narcisismo es rey y que la vida se reduce a lo imaginario. No creo que se trate de la represión del horror, sino de su negación, pues lo que se pone en escena es la disociación de lo vivido y de su percepción. Como espectador, yo me sentí llamado a ser testigo de esta mascarada de la realidad. Un testigo que podría contentarse con eso. Y aquellos que todavía quisieran hacer oír otra voz, la de Primo Levi o la de Zoran Music, voces que trataran de dar testimonio de lo que vivieron ellos o aquellos que desaparecieron sin dejar rastros, a esos solo les quedaría retirarse en el silencio y el olvido. Su culpabilidad cansa. Se nos permite olvidar. La conciencia está de más; mejor es el placer del juego y la liviandad de lo imaginario. Si Roberto Benigni crea negación, si crea engaño y nos pide no intentar saber; si nos pide que seamos testigos no de una historia de la que tendríamos la carga de acordarnos, sino que nos pide ser testigos y de alguna manera cómplices de su escamoteo, entonces, en lugar de proteger, crea inhumanidad.

A pesar de sus referencias al burlesco, en mi opinión, la película ilustra la modernidad actual de un mundo virtual, la seducción del eterno presente. Acerca de esta cuestión de la modernidad, encontré en el libro de Jean Clair, *La barbarie ordinaire, Music à Dachau*¹⁷, ecos muy elocuentes de ello. En él se hace referencia al desarrollo soft en nuestra sociedad, de aquella época totalitaria y nazi: el desarrollo de los signos y de los eufemismos, los Rmistes¹⁸ y los SDF19 ahogados en la masa y casi invisibles, como los *Kretiner* o los *Muselman*. La imagen de la racionalización empresarial reemplazó a la figura del desocupado. El sueño de Heinrich Himmler de "una página de gloria de nuestra historia que nunca fue escrita y que nunca lo será..."²⁰

¹⁷ Op. cit.

¹⁸ Personas que en Francia reciben el RMI, ayuda estatal para la inserción de personas sin ingresos (N de T)

¹⁹ Personas sin domicilio fijo. (N de T)

²⁰ Ibid., p. 83

se realiza y se generaliza en una sociedad en la que borrar la memoria se convirtió en un ideal tácito. "El lazo con el pasado – la cultura – debe romperse para permitirnos a todos, en la igualdad democrática de la tabla rasa, ser por fin liberados del peso insostenible del pasado. Borrar la memoria de nuestra historia había sido la misión del nazismo. Borrar primero la memoria del judaísmo y de la culpabilidad que la memoria del Mal cultiva. Pero también, borrar la memoria del mundo judeo-cristiano, su piedad, su compasión, su culpabilidad; y de un mundo que se volvió pagano, inocente y fuerte, hacer la residencia del Superhombre, la bestia atlética y sonriente, sin defectos ni recuerdos".²¹ ¿Triunfará Cronos sobre Mnemosina?

Es en la deconstrucción de esta película estructurada como "muñecas rusas" que pude encontrar el origen de mi sentimiento de malestar, de incomodidad. Si yo considero que este film trata activamente de hacer olvidar el período del totalitarismo nazi y de ocultar sus especificidades, esta película simplemente responde a los tiempos que corren, lo que puede sin duda explicar, concientemente o no, su éxito. El narcisismo primario en el que Roberto Benigni ahoga a Giosué y al que intenta llevar al espectador me remite a un libro de Bela Grunberger²²: Roberto Benigni ilustra a su manera el antisemitismo del que Grunberger habla. ¿No trata acaso de mostrarnos, simplemente, que la condición de la vida para un judío, para un ser humano, no es la culpabilidad, no es la conciencia del Mal, ni siquiera la conciencia lisa y llana, sino la regresión o el mantenimiento en un narcisismo que se aproxima considerablemente a una Madre Todopoderosa, y en el que el único esfuerzo demandado es el de no ver más que el lado bueno? Un Roberto Benigni que, a través de ese juego de la irrealidad, se confiesa maravillado por esos horrores. Negación y maravilla que sin embargo no protegen de la muerte puesto que la locura no está lejos cuando la historia termina con la voz de Giosué: "¡Mil puntos! Es como para morir de risa. (...) Hemos ganado".²³

La clave de esta película parece ser el deseo de proteger a un niño de horrores insostenibles, pero lo que en realidad sostiene es un edificio construido sobre una negación de la realidad que lleva al niño a estar ausente de su propia historia y al espectador a olvidar su historia colectiva, para animar a los unos y a los otros a vivir en el instante de lo imaginario.

²¹ Ibid., p. 112.

²² B. Grunberger, P. Dessuant, *Narcissisme, christianisme, antisémitisme*, Aries, Acte Sud, 1997.

²³ R. Benigni et V. Cerami, op. at., p. 251.

Resumen

Acerca de la película de Roberto Benigni *La vida es bella*

La película de Roberto Benigni, *La Vida es bella*, tiene por tema principal la supervivencia de un niño, protegido por su padre, en un campo de concentración nazi. El éxito internacional de la película plantea, al lado de la simple crítica sobre el tratamiento burlesco del tema, la cuestión de los mecanismos que permiten al espectador disfrutar con lo que puede aparecer como la puesta en escena de una verdadera negación de la realidad.

Palabras clave: Nazismo - Burla - Negación - Toma de conciencia

Summary

About Roberto Benigni's film *La vita è bella*

The main subject of Roberto Benigni's film *Life is Beautiful* is the survival of a boy, sheltered by his father, in a Nazi concentration camp. Beyond arguments about the appropriateness of the burlesque treatment of the theme, the international success of the movie raises the question of the mechanisms that allow audiences to rejoice at what can be seen as an enactment of a complete denial of reality.

Key words: Nazism - Trick - Denial - Awareness