

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

SEMINARIO DE TALLER EXTRACURRICULAR
“INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA”

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN

GEORGINA AURORA ROVIROSA RUIZ

ASESOR: MARIA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

OCTUBRE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicado a la memoria de dos angelitos

Ricardo y Rodrigo

Rovirosa

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi madre por su apoyo, por su cariño, por sus palabras y por ser un ejemplo para mí, te adoro mamita.

Gracias a mi padre por sus consejos, por su ayuda, por impulsarme y por esperarme siempre.

Gracias a los dos por amarme tanto, de verdad no existen palabras para agradecerles todo.

Gracias a mis hermanos por su cariño, por inspirarme y motivarme a alcanzar mis metas, mil gracias por existir.

Gracias a mi novio por su paciencia, por su apoyo incondicional, por estar siempre a mi lado, por tu amor infinito, de verdad gracias nene.

Gracias a mis amigos por sus buenas vibras y deseos en todo momento.

Gracias a Acatlán porque me llevo muy gratos y bellos momentos, gracias porque me siento muy orgullosa ser de “sangre azul y piel dorada”

Gracias a Dios por estar ahí, a mi ángel que siempre me acompaña y me protege, a la vida por todo lo que tengo.

Y sobre todo gracias a Gina porque no se olvida de mí y me premia siempre por mis logros.

De verdad mil gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
1. <u>La infancia de Iván</u>	4
1.1 Hablemos un poco de Rusia	4
1.2 Lo onírico y lo poético en Tarkovsky	16
2. <u>La vida es bella</u>	26
2.1 Hablemos un poco de Italia	26
2.2 Lo cómico y lo polémico en Benigni	38
3. Dos infancias diferentes	48
3.1 Los protagonistas infantiles	48
3.2 Lenguaje cinematográfico	56
3.3 Sonoridad	62
CONCLUSIONES	68
FUENTES	72

INTRODUCCIÓN

¿La vida es bella en la infancia? Es creencia generalizada que es una de las épocas más felices del ser humano, o por lo menos la de mayor inocencia, alegría o diversión. Pero cuando miramos con mayor profundidad o detenimiento nos damos cuenta que esto no suele cumplirse en todos los casos.

En realidad, estoy partiendo de este enunciado que postulé a manera de pregunta, ya que por una parte lleva el título de una de las películas que se incluyen en este trabajo y la mitad del título de la otra: *La vida es Bella* y *La infancia de Iván*.

Son dos filmes que tratan el tema de la guerra, cada uno desde su muy particular punto de vista, pero que nos llevan a imaginar la manera en que miles de niños padecieron este suceso histórico. Igualmente la forma en que contemplan o asimilan la misma.

El acontecimiento de la segunda guerra mundial mostró al mundo entero las terribles atrocidades que el hombre es capaz de cometer a sangre fría, ya que se valió de cámaras de gas, campos de concentración y otros métodos horribles para torturar y matar sin misericordia alguna a sus semejantes.

El mundo ha sufrido lo indecible a lo largo de la historia, pese a que el deseo natural de la gente es vivir en paz. Sin embargo, los pueblos al estar bajo el dominio de personajes históricos como lo fueron Hitler, Mussolini o Stalin poco o nada pudieron lograr para no participar en este conflicto armado.

La historia de cada país inmerso en la guerra permite ilustrar la forma en que sufrieron este acontecimiento, cada uno nos da muestra de cómo el momento por el cual estaban pasando en ese entonces, determinó la manera en que se desarrollarían los hechos en su respectiva nación.

Los niños, población vulnerable ante tales hechos, serían los protagonistas de su propia historia. Dice la sabiduría popular que los seres humanos son hijos de su tiempo. La vida de estos pequeños es un espejo exacto de ese apotegma, pues sus vidas corrieron unidas con la historia de sus patrias, que en esos años enfrentaron los signos más adversos que pudieron afligir a las naciones.

Es por esto, que el presente estudio tiene como finalidad identificar los elementos socioculturales que permiten visualizar las divergencias que separan a dichos filmes en el planteamiento de protagonistas infantiles de diferente nacionalidad.

El trabajo está organizado en tres capítulos, en los dos primeros se habla de la historia, sociedad y cultura de Rusia e Italia respectivamente. Ya que son los países donde se desarrolla la trama de los filmes a los que se dedicó este trabajo e igualmente son los lugares de donde son originarios tanto Andrei Tarkovsky quien dirigió *La infancia de Iván* y de Roberto Benigni director, protagonista y guionista de *La vida es bella*.

El tercer capítulo se aboca a describir a los protagonistas infantiles, así como su desarrollo en los filmes ya antes mencionados, para su mejor conocimiento. Por otra parte se habla del lenguaje cinematográfico propio de cada largometraje y de los elementos sonoros que hacen su característica aportación a cada uno de los largometrajes.

1. *La infancia de Iván*

Para conocer los datos socioculturales de un país es necesario hablar de su historia y desarrollo, por ello conviene hablar de Rusia en primera instancia, desde los tiempos más remotos hasta llegado el momento de la segunda guerra mundial, ya que es en ese momento en el que transcurre la trama de *La infancia de Iván* filme del cineasta ruso Andrei Tarkovsky.

1.1 Hablemos un poco de Rusia

Rusia, tiene dimensiones enormes, país que se encuentra intermedio entre Europa y Asia, por ello algunos geógrafos sugirieron que es euroasiático no solamente porque se compone de una Rusia europea y de una Rusia asiática apenas separadas por los montes Urales, sino también porque, suponiendo que la colonización eslava no hubiese pasado nunca esa cordillera y que la conquista de Liberia no se hubiese efectuado, Rusia tenderá siempre más a Asia que a Europa por su configuración maciza que contrasta con los contornos más perfilados de los países de Europa occidental, como por ejemplo la Italia peninsular, la Francia ístmica, o la Inglaterra insular.¹

Un país como Rusia puede considerarse como amorfo por sus fronteras mal trazadas; los Urales al este, el Cáucaso al sur y el arco de los Cárpatos al oeste constituyeron las barreras montañosas fáciles de pasar rodeando la llanura rusa que se extiende hasta Polonia y Alemania del norte.

¹ Louis Reau. *El arte ruso*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 9. A partir de esta cita se indicará entre paréntesis la página de la referencia.

De cualquier forma, quedaba aislada de las grandes corrientes de la civilización europea, debido a que sus costas poco recortadas terminan en mares cerrados como el Caspio, o semicerrados como el Báltico y el mar negro. Este aislamiento geográfico lo reforzarán dos circunstancias históricas, la ruptura griega y la invasión mongólica.

En esta inmensa llanura, se han establecido fáciles comunicaciones interiores. El rudo clima no interrumpió el intercambio sino, por el contrario, el invierno lo facilitaba sustituyendo las lentas barcazas y los pesados carros por rápidos trineos cuyos patines se deslizaban sin ruido sobre la nieve endurecida.

Existe otra particularidad geográfica que merece ser señalada por su influencia en la historia de la civilización; si hacemos una abstracción de las regiones deshabitadas como la tundra de las costas árticas o el desierto salado del Caspio, “Rusia se puede dividir en dos grandes zonas paralelas caracterizadas por su vegetación arborescente o herbácea: al norte la zona de los bosques, al sur la región de las estepas, zonas que imponen dos géneros de vida diferentes, sedentaria y nómada, y que corresponden a dos ramas de la raza eslava, la gran Rusia y la pequeña Rusia o Ucrania”. (p. 10)

La historia antigua de Rusia se puede reducir a una lucha entre estos dos pueblos hostiles por naturaleza, así asistimos a la conquista progresiva de la estepa por los hombres de los bosques.

El país no siempre estuvo habitado por los eslavos. Durante muchos siglos, la región de los bosques fue ocupada por tribus finesas que dejaron restos imborrables en el origen y en los caracteres étnicos, como lo son la cara redonda y los pómulos salientes. En la región de las estepas que bordean el mar negro se sucedieron los escitas, que remplazaron a los cimerios, los sármatas y después a los godos.

Los escitas y los sármatas, que son conocidos por Herodoto, vinieron de Asia y eran arios más o menos mongolizados; pueblos de jinetes, los unos nómadas y los otros sedentarios. Los godos descendieron del Báltico hacia el mar Negro eran, por el contrario, escandinavos de raza germánica, pero serían eliminados por los hunos.

Estas tribus bárbaras se pusieron en contacto con algunas colonias griegas, que estaban dispersas sobre la orilla septentrional del mar Negro, principalmente en la península de Crimea. Así, la civilización griega logró extenderse a lo largo del Dniéper y del Kubán, dejando como legado admirables joyas y vasos de orfebrería. Pero no penetró nunca muy lejos hacia el interior del país.

Un dato interesante es que, a diferencia de los países latinos y germánicos, Rusia, influida por el helenismo, no conoció jamás la ocupación romana, quedó al margen del *orbis romanus*.

Ya para el siglo V fue cuando toda Europa oriental se cubrió por una ola de tribus eslavas que no se conformaron con ocupar el territorio de Rusia, sino que además llegaron hasta el Elba y el Adriático. Para ese entonces, los eslavos orientales aún no se llamaban rusos. Este nombre les viene de los piratas escandinavos, o normandos, llamados *Rutsi* por los fineses. Por ello fueron llamados con el nombre de quienes los conquistaron en ese tiempo. El nombre de Rusia, abolido por la revolución bolchevique, no se aplica, pues, a la raza indígena original, sino a un puñado de invasores extranjeros que no tardaron en mezclarse con la población.

Según el autor Reau, de quien se hace referencia, los vínculos de Rusia con Bizancio, fueron un hecho de gran importancia histórica pues a partir de que Vladimir, nieto del príncipe Igor, se bautizó, impuso su nueva fe a todos sus

súbditos, que fueron bautizados en masa. Los ídolos paganos del Kiev fueron quitados y echados a las aguas del nuevo Jordán.

No es necesario mencionar que en la Rusia de Vladimir, la población rural fue cristianizada más de nombre que de hecho. Aunque bautizados estuvieron, conservaron sus creencias paganas y las adaptaron a los ritos de la nueva religión. Los antiguos dioses de los ríos y bosques son relegados al rango de demonios.

El clero se quejó entonces, por la vanidad de sus esfuerzos, en contra de la doble fe de los campesinos. Aun cuando la fe de los campesinos sufrió una alteración tan superficial, no por eso careció de importancia extrema, ya que en la Edad Media la religión y la civilización no fueron más que una, al adoptar el rito griego, Rusia adopta al mismo tiempo el arte bizantino.²

Después de un corto tiempo, a partir de que se da el bautismo de Rusia, Bizancio desecho la autoridad del Papa romano. Todos los países comprendidos dentro del cisma griego se aíslan así del cristianismo occidental, no participarán ni en las cruzadas, ni en la expansión de la arquitectura gótica.

Es cierto que, el abismo que separó las dos mitades de la cristiandad se profundizó, poco a poco, hasta el punto de ser infranqueable. En el reinado de Yaroslav, el principado de Kiev sostenía estrechas relaciones con las monarquías occidentales, para ese época la Rusia de Kiev fue la más europea de lo que sería toda su existencia.

Fue el tiempo de mayor esplendor de Kiev. Orgulloso de su catedral de Santa Sofía de resplandecientes mosaicos, y de su Puerta de Oro, el Bizancio del Dniéper rivalizaba con la villa imperial del Bósforo. El cronista alemán Adam Von Bremen la

² Louis Reau, *ob.cit*, p. 14.

llamó “la rival de Constantinopla y el ornamento más brillante de Grecia”, es decir del oriente ortodoxo. Desafortunadamente, esta prosperidad fue efímera.

Reau menciona que, como consecuencia de la decadencia de Kiev, expuesto a los ataques de los nómadas, el centro de la vida rusa se desplaza hacia el norte, a la región de los bosques. Novgorod mantuvo sus relaciones comerciales gracias a sus relaciones con la Hansa germánica y con Visby, emporio de la isla escandinava de Gotland.

Novgorod no era más que una república burguesa, por lo que los sucesores de los príncipes de Kiev prefirieron cambiar sus residencias a un nuevo lugar en el cauce del alto Volga, cuyos bosques los resguardaron de los jinetes piratas de la estepa.

Pero, en el año 1200 una catástrofe sin precedentes, peor que las grandes invasiones, como lo fueron las de los polovsianos y los pechenegos, logró aniquilar brutalmente estos gérmenes de civilización.

Gengis Khan, que había salido de Mongolia, desembocó por el Cáucaso en las estepas del mar negro y derrotó al ejército ruso en 1223. Una nueva incursión se produce y las hordas de Baty derrotan a los búlgaros del Volga, atraviesan el río congelado y se apoderan de Suzdal, de Vladimir y de Moscú, y Kiev es tomada por asalto por los tártaros. Los príncipes rusos fueron convertidos en esclavos.

Las comunicaciones cortadas entre la Rusia suzdaliana y Bizancio, así como las del Occidente latino, dejan a este mundo aislado y abandonado a su propia suerte. Únicamente la república de mercaderes de Novgorod, protegida por su zona geográfica, escapó del desastre.

Esta sujeción humillante, que aisló a Rusia del mundo civilizado sin aportarle en compensación ningún elemento de progreso, se prolongó hasta el siglo XV. Detenida en su desarrollo por el yugo mongol, se atrasará, con respecto al resto de Europa en trescientos años. (p. 16)

La ciudad de Moscú se fundó tardíamente, fue menos antigua que Kiev, la madre de las ciudades rusas. Su situación favorable a orillas del río Moscota, de donde tomó su nombre, la puso en comunicación con la gran red fluvial del Volga y explica su rápido desarrollo. La hábil política de sus príncipes la hizo crecer.

Cuando llega el turno de Iván III, éste aprovecha el debilitamiento del poderío tártaro y se declara autócrata, en otras palabras se independizó de toda soberanía extranjera. Un acontecimiento importante vino a reforzar su prestigio. Los turcos habían tomado Constantinopla. Moscú residencia del metropolitano, no se aprovecha de la caída de Constantinopla para proclamarse la tercera Roma, es decir, la capital religiosa no solamente de Rusia, sino de toda la Iglesia ortodoxa.

El progreso continuó con Iván IV el Terrible, que tomó el título de zar, o sea César, heredero de los emperadores romanos y de Bizancio. Pero no pasó mucho tiempo para que se extinguiera la descendencia de varegos de Rurik, esto provocó una crisis de quince años, que se llamó Época de Confusión, misma que perturbó el poderío moscovita, por ello los polacos ocupan Moscú, sin embargo la elección al trono del boyardo Miguel Romanov, le pone fin a esto.

La influencia occidental crece rápidamente, gracias a la anexión de la pequeña Rusia polonizada, que se une al estado moscovita. Esto sería el preludio a la revolución de Pedro el Grande, quien inició una nueva era en la historia del país.

La occidentalización asiática por Pedro el Grande, no es sino el perfeccionamiento de una evolución inevitable comenzada por otros. La revolución

petroviana no fue únicamente un levantamiento político y social, fue la transformación completa de todo un pueblo al cual se le habían impuesto entre otras cosas, el abandono y la negación de todas sus tradiciones ancestrales, comenzando por sus creencias religiosas, costumbres, vestimenta y hasta la forma de usar la barba.

El símbolo de esta nueva orientación es el traslado de la residencia de los zares a una ciudad nueva, sin tradiciones, ventana abierta a Europa, bautizada con el nombre alemán, o mejor dicho holandés de *Pieterburg*, la ciudad de Pedro. Un viaje del zar a Francia, hace que éste contraté en París a un grupo de artistas y artesanos, para que colaborarán en la creación de Petersburgo y del castillo de Peterhof, tomando como modelo el de Versalles. (p.19)

Después vino el gobierno de las mujeres, de las emperatrices y sus amantes, que tuvo una gran influencia francesa. El arte francés aprovechó estas inclinaciones. Finalizado este periodo, se dio la guerra patriótica.

A mediados del siglo XIX un intolerable régimen policiaco, controla las universidades consideradas como subversivas e impone a la literatura y a la prensa una rigurosa censura. Francia fue considerada como el crisol diabólico de las revoluciones, sospechosa y antipática.

Con el tiempo se originaría la guerra de Crimea, en la que el ejército no pudo resistir a la superioridad de mando y armas de la coalición franco-inglesa. Bajo el reinado de Nicolás I la opinión pública se dividió en dos grupos, los eslavófilos y los occidentalistas.

Para los eslavófilos, según Reau, la reforma de Pedro el Grande había sido un error funesto. La Santa Rusia nada podía ganar con entrar a la escuela del racionalismo y del materialismo del Occidente, debía mantenerse fiel a su pasado y

conservar piadosamente su originalidad patrimonial tanto en sus instituciones como en el campo literario y artístico.

Para los occidentalistas, por el contrario, la opinión era que Rusia no se oponía a Europa, sino que estaba a la zaga de ésta debiendo recuperar el tiempo perdido. La revolución petroviana les parecía ser un inmenso progreso, lo único que debía hacerse era seguir sus pasos.

Hay que mencionar que, el arte ruso se divide en dos grandes períodos que separó la revolución petroviana: el periodo bizantino y el periodo occidental. Arte con dos vertientes. Pareciera que se cambia súbitamente la atmósfera y el clima.

Ningún país de occidente ofrece un espectáculo parecido de tan brusca renovación. En Rusia fue suficiente el gobierno de un autócrata para desarraigar un arte casi milenario y sustituirlo por una arte completamente diferente. Por lo tanto, es imposible estudiar, como se hace en otros países, el desarrollo de las diferentes técnicas: arquitectura, escultura, pintura, desde sus orígenes. (p.27)

Uno de los episodios del eterno conflicto entre el nacionalismo, despertado por la guerra patriótica, y el cosmopolitismo, sería ese choque de opiniones, que se manifestó en la literatura y el arte ruso. Pero otras inquietudes, de carácter social, pasaron a primer plano.

El mismo autor explica que la economía rural de Rusia se basaba en la institución de la servidumbre, que adquiría a veces, como en la esclavitud antigua, una forma patriarcal, pero degeneró casi siempre en una explotación inhumana. Los escritores y los pintores dirigieron una campaña en contra de estos restos de un régimen social abolido en toda Europa, y que no existía más que en los esclavistas americanos. Por lo que es abolida la esclavitud.

En el reino de Alejandro III, se da la firma de la alianza franco-rusa destinada a ser el contrapeso de la triple alianza germano-austro-italiana. La política interior no hizo más que avivar las ideas revolucionarias. Su hijo Nicolás II le sucedería, pero se vio enfrentado a grandes problemas, y con la primera guerra mundial se dejó ver la debilidad del coloso ruso. El ejército influido por la propaganda revolucionaria, se desorganizó; los campesinos se apoderaron de las tierras y los obreros a su vez, de las fábricas.

La familia imperial es fusilada en Ekaterimburgo. Después de la vergonzosa paz, que fue una abdicación nacional, Rusia, cortada de todas sus dependencias como las provincias bálticas, Polonia y Besarabia, es lanzada a Asia.

La revolución bolchevique de octubre de 1917 puso fin no solamente al régimen zarista sino al período *petersburgués*, que había durado algo más de doscientos años. Petersburgo, cuyo nombre se había nacionalizado llamándose Petrogrado y luego Leningrado, fue abandonado por la amenaza de una ocupación alemana. En 1918 el nuevo gobierno se instala en el corazón de Rusia y Moscú vuelve adquirir su rango de capital. (p.24)

Los Soviets son quienes abolieron el nombre de Rusia, que se convirtió en un estado federativo designado por las siglas de URSS, Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas, esta federación comprendió siete repúblicas autónomas, entre ellas, la gran Rusia, Ucrania, las repúblicas Transcaucásicas. Esta federación, abierta a toda república socialista, tenía como meta convertirse en una unión mundial.

Reau explica que la revolución se extendió a todos los dominios, tanto cultural como social, la lucha contra la religión fue parte de la lucha de clases contra la burguesía. Los bienes de la iglesia se confiscaron, los curas fueron ejecutados o

deportados. Las iglesias desafectadas, se convirtieron en teatros, cines y museos. Se debía suprimir la religión, considerada como el opio del pueblo.

Es así como se destierra el concepto de Dios de la enseñanza soviética como una supervivencia de la Edad Media, como un instrumento de embrutecimiento y de opresión de las clases obreras.

Se trataba no solamente de descristianizar la Santa Rusia, sino de renovar radicalmente su estructura económica y transformar rápidamente un país esencialmente agrícola en un país industrial. El ideal era alcanzar y sobrepasar a los Estados Unidos. El gigantesco esfuerzo, realizado a costa de grandes sacrificios, puso a la URSS en el momento que se declaró la segunda guerra mundial, en una posición que Stalin, explotó a fondo con tanta diplomacia como energía. (p.25)

La existencia era monótona y difícil. Y el surgimiento del Gosplan había sido creado para establecer las directrices de la producción en general. El plan ocasionó que la prensa le dedicara largas columnas, y que la novela y el cine lo abordaran desde su perspectiva. El plan había sido ofrecido como una promesa, como el porvenir.

Para 1936 sólo se hablaba en la URSS de las prodigiosas realizaciones de la patria del socialismo. El tema era de fácil explotación. Se comprometió a los intelectuales al servicio de la productividad. El ciudadano soviético vivía un mundo mental nutrido por el plan; el cine, el teatro y los periódicos mantenían la tensión. La mayoría de los ciudadanos se dejaron ganar por las consignas de los dirigentes. ³

³ Cfr., Pierre Sorlin. *La sociedad soviética 1917-1964*. Barcelona, Vicens-Vives, 1967, p. 166.

Sin embargo, el descontento se hizo presente por lo que las persecuciones afectaron a todo aquel que le irritaba o molestaba la nueva economía. El temor pasó a ser entonces un elemento corriente de la vida soviética. Campesinos, obreros y peones, pasaron por épocas de verdadero miedo, se volvieron dóciles y manifestaron al exterior una apariencia de celo. La sociedad soviética soportó las purgas y el terror de la misma manera que había soportado la guerra y el hambre.

En 1941, la URSS fue atacada por los alemanes, esperaban un éxito rápido por el efecto sorpresa, y aspiraban conquistar Leningrado y Moscú. No podían imaginar que la guerra comenzase con un hundimiento completo de la Unión Soviética, parecía estar definitivamente condenada al sometimiento; la nueva sociedad, tan difícil y duramente constituida en medio de desastres y crisis constantes, no era todavía lo bastante fuerte como para resistir la prueba.

En el conflicto, los obreros industriales y agrícolas, es decir, el proletariado, garantizaron la defensa. Haciendo suya una vieja idea, los bolcheviques intentaron reemplazar el ejército de oficio por la milicia popular, estaban convencidos de que el pueblo sería más eficaz contra el eventual invasor que una tropa de mercenarios. Los soviéticos no querían la guerra y no creían en ella.

El fenómeno más importante a destacar es el pánico que se apoderó de la población, cuando se dio cuenta que las tropas rusas no resistían y de que no había la menor esperanza de evitar la invasión, el miedo la dominó. Sólo una minoría mantuvo la voluntad de resistir, entre ellos los comunistas. La población más fiel y sólida era la de los obreros.

En gran parte, el fracaso del ataque alemán se debió al impresionante coraje de que hicieron gala ese puñado de ciudadanos. No obstante, esta defensa, mal organizada, dispersa y desprovista de coordinación, no hubiera sido suficiente para

detener a los nazis. Alemania fracasó porque sus tropas se habían alejado de sus bases y el terrible invierno ruso dejó sentir toda su dureza. ⁴

Hitler creía haber liquidado ya a su adversario oriental cuando, de pronto sus tropas se enfrentaron con una increíble resistencia, contra la cual se estrellarían sus mejores efectivos. Tras una primera etapa de desánimo, los soviéticos se recuperaron, y lucharon hasta su victoria final. Si nos atenemos a las primeras apariencias, podríamos suponer o concluir que la guerra fue una sacudida terrible, pero que la URSS salió de ella aún más fuerte. El país se fortaleció del nacimiento de las democracias populares y se convertía así en el segundo “grande”. ⁵

En el transcurso de la guerra, un soviético de cada cuatro vivió en condiciones de vida inimaginables, sintiéndose amenazado a cada momento y contemplando la destrucción irracional y sin motivo de todo cuanto tenía. En la zona ocupada por los alemanes murieron cerca de 8 millones de personas, por hambre, o a consecuencia de las represalias. Uno de cada ocho habitantes no sobrevivió al cese de hostilidades.

La guerra se convirtió en una causa popular, a pesar de las condiciones tan duras que impuso a las poblaciones. La propaganda oficial exaltó el gran heroísmo de la nación rusa. Hay que reconocer que en la guerra participaron todos los ciudadanos soviéticos.

Todos, sin excepción, consideraban en Rusia esa guerra como una guerra patriótica. Todos, sin excepción, creían en la derrota de Hitler. Esa fe en la victoria iba a la par con la fe en un cambio radical, ya que todos estaban convencidos de que, cuando esa ola de millones de héroes y de mártires

⁴ *Ibidem*, p. 237.

⁵ *Ibidem*, p. 225.

regresara del frente, ningún Stalin podría hacer nada y Rusia iba a cambiar fundamentalmente. El pueblo ruso despertaría.⁶

La guerra había arrasado el territorio y parte de la infraestructura fílmica. Pero, más determinante aún, la ortodoxia y el oficialismo habían hecho del cine soviético un reflejo parcial de la realidad, en el que había poco espacio para denunciar la corrupción, o para mostrar las diferencias y las ideas del otro. La crisis económica de posguerra era tan sólo una variable de una situación compleja, donde la homogeneización del producto (provocada, además, por la autocensura que generó la interpretación fuerte del realismo socialista), dio origen a obras de escaso mérito, junto a unas cuantas valiosas.

La URSS quedó sumamente marcada, y por mucho tiempo después de que se diera fin a las hostilidades, la sociedad vivió atemorizada ante la posibilidad de que se produjera otro lamentable suceso como el de la guerra. Como consecuencia vivió bajo el sistema estalinista. La dictadura del miedo, el espionaje y el régimen policiaco en todo su horror.

La guerra provocó además un desequilibrio entre los sexos que marcó de manera duradera los dinamismos demográficos de la URSS, especialmente la nupcialidad. Ese desequilibrio causó un triple traumatismo: la ruptura inmediata de las familias, la dificultad para casarse y la competencia entre matrimonio y segundas nupcias.⁷

1.2 Lo onírico y lo poético en Tarkovsky

“Tengo el sentimiento de que todo lo que debo hacer en la vida ya ha sido

⁶ Vid., Jean Mayer. *Rusia y sus imperios 1894-1991*. México, FCE, 1997, p. 362.

⁷ *Ibidem*, p. 369.

determinado por alguien. Desde la infancia
he tenido ese sentimiento” Andrei
Tarkovsky

Andrei Tarkovsky nació el 4 de abril de 1932, en la localidad de Zavraie, en Ivanovo, a orillas del Volga en Rusia. Hijo del poeta Arseni Tarkovsky y de la escritora Maria Ivanova.

Para Tarkovsky su infancia fue lo más importante que hubo en su vida; esta etapa según él, estableció toda su formación posterior. Él creía que la infancia determina la vida del ser humano, es especial si éste tiene posteriormente una relación con el arte, con problemas internos y psicológicos.

Cuando era niño vivió con su mamá, su abuela y su hermana. Fue educado en una familia sin hombres, su madre fue quien lo educó. Es posible que esto se haya reflejado de cierta forma en su carácter. Sus padres se separaron cuando él tenía tres años. Él y su hermana se quedaron a lado de su madre, pero siempre le hizo falta su padre.

En el momento en que se acercaba el acontecimiento de la segunda guerra mundial en Rusia, su padre había partido al frente como voluntario. Finalmente, luego de perder una pierna, sufrir gangrena y de muchas operaciones en el Hospital Militar, su padre regresó. Fue condecorado con la orden de la Estrella Roja.

Fue una época en la que Tarkovsky y sus seres queridos padecieron mucho, lo que más deseaba él era el fin de la guerra. Durante ese tiempo sufrieron hambre y pensaban mucho en la comida, que era limitada. Su situación fue lamentable. Vivió la pobreza y la humillación, pero también aprendió a ser compadecido con los otros.

Él mismo alguna vez comentó: “Nuestra vida era en verdad extraordinariamente difícil en todos los sentidos. Y todo lo que yo recibí de la vida, todo lo que tengo – si algo tengo -, el haber llegado a ser director de cine y artista, todo eso lo obtuve gracias a mi mamá, gracias a los esfuerzos que han formado parte de mi vida”

Dedicó los años de su juventud a diversos estudios, entre ellos la música, pintura, escultura; aprendió lenguas orientales como el árabe en Moscú. Durante un período trabajó como geólogo en Siberia, para después ingresar a la escuela de cine de Moscú, donde realizó sus primeros cortometrajes y conoció a sus mejores amigos y compañeros de clase.

Al terminar la escuela de cinematografía no comprendía absolutamente nada de lo que era el cine, no lo sentía, no veía en él mi vocación. Sentía que era una especie de profesión, en la cual había como un truco técnico o algo así, pero no sabía, que gracias al cine pudiera uno expresarse como a través de la poesía, de la literatura, de la pintura.⁸

Su primer trabajo relacionado con el cine es el cortometraje llamado *El concentrado*, después escribió un guión titulado *El primer maestro*, y más tarde haría *El violín y la apisonadora* (1960), que es el trabajo de graduación de Tarkovsky, para la escuela donde estudio cine.

Pero su primer largometraje fue *La infancia de Iván* (1962), el director fue el centro de atención con este filme, que obtuvo el León de Oro del Festival de Cine de Venecia, Italia. Sin embargo, pronto Tarkovsky cayó bajo la estricta vigilancia de las autoridades rusas, que temían que sus siguientes filmes no respetasen los lineamientos del Partido Comunista de la Unión Soviética, no mostrar imágenes religiosas, por ejemplo, y mostrasen el otro rostro del país.

⁸ Alexandra Ivanova, “El cine como poesía”, *Kontinent*, 1984, núm., 13, p. 26.

Hice mi primer filme, *La infancia de Iván*, y en realidad no sabía lo que era dirigir. Era una búsqueda completamente a tientas. Buscaba, hacía pruebas, trataba de encontrar momentos de contacto con la poesía. Después de esta película empecé a sentir súbitamente que por medio del cine se puede hacer algo, que puede uno tocar la sustancia espiritual del alma misma.⁹

En la revista Kontinent se menciona también que, en los años de la guerra fría cualquier denuncia de manera directa o velada hacia el régimen en cualquiera de las facetas artísticas, era pronto reprimida. Como resultado de esa vigilancia, el siguiente film de Tarkovsky, *Andrei Rublyov* (1966), inspirada en la vida del pintor y monje ruso del siglo XV, quien se vio en el dilema de documentar la historia con su arte o abandonarlo todo para participar de lleno en los conflictos sociales de su época.

El filme fue prohibido hasta 1971. Fue exhibido el último día del Festival de Cine de Cannes, por orden expresa de las autoridades rusas, con el fin de evitar cualquier posible nominación a los premios -de hecho, no ganó ninguno- y fue distribuida parcialmente para salvaguardar las apariencias.

A pesar de que no tenía control sobre el destino final de sus filmes, Andrei Tarkovsky siguió filmando. Su siguiente película, *Solaris* (1972), fue pronto aclamada y considerada por muchos como la respuesta soviética a la película *2001: Una odisea del espacio*, del director estadounidense Stanley Kubrick, aunque Tarkovsky siempre afirmó que no la había visto, y consideraba a *Solaris* su película favorita de todas las que había hecho.

Sin embargo, trabajar en la Unión Soviética significaba trabajar siempre con las limitaciones tanto creativas como cinematográficas, impuestas por las autoridades

⁹ *Ibidem*, p. 20.

rusas. Sobrepasar tales limitaciones significaba problemas fuertes para cualquier cineasta ruso.

En 1975, a raíz de su película *El Espejo*, densa y autobiográfica, Tarkovsky obtuvo el estilo tan personal que lo caracterizó durante el resto de su obra, en la que se encuentra su principal obsesión: los cuatro elementos, es decir, el fuego, la tierra, el aire y el agua.

En este sentido el director alguna vez mencionó que en la Unión Soviética puede verse una gran cantidad de agua, mucho más que en Italia. A él le gustaba mucho el agua como objeto, creía que es enigmática, que transmite movimiento, profundidad, cambio, luz, y que no hay ningún fenómeno natural que no se refleje en ella.

Para algunos críticos su obra maestra es *Stalker* (1979) que está basada en una novela de ciencia ficción, donde hace una metáfora de la ambición y la pérdida de la fe a partir del viaje de un científico, un escritor y un guía.¹⁰ Aquí es donde mejor plasmó sus obsesiones y donde recreó con mayor vigor el ambiente de pesadilla que tanto le gustaba.

Debido al tono religioso de sus obras, se le dificultó trabajar en la URSS por lo que optó por el autoexilio y rodó en Italia *Nostalgia* (1983), película en la que profundizó la búsqueda espiritual. Trata de la imposibilidad de vivir y de la falta de libertad. El encuentro fortuito entre un poeta y un extraño se torna en una apología de la esperanza. En ese mismo año filmó el documental *Tempo di viaggio*.

Su último filme sería, *Sacrificio* (1986), testamento fílmico en el que la renuncia radical al materialismo deviene en locura y en la duda de un niño que en su tranquilidad es amenazado por el Apocalipsis nuclear. El tema que plantea es la

¹⁰ Juan Solís, "Tarkovsky a 15 años de su muerte", *El Universal*, 29 abril 2001, Cultura, p. 2.

ausencia de espacio en nuestra cultura para una existencia espiritual. Tarkovsky mencionaría:

En *Sacrificio* quise mostrar que un hombre puede renovar sus vínculos con la vida, recomponiendo su alianza consigo mismo, con su alma. Y una manera de recapitular la integridad moral (el estado en el que uno ya no se limita a contemplar el valor de las cosas materiales ni se permite funcionar meramente como sujeto para la experimentación de la sociedad) consiste en la capacidad de ofrecerse uno mismo al sacrificio.¹¹

Así culminó la producción de Tarkovsky, encontrando como común denominador la visión apocalíptica de una cultura en ruinas. Otros temas recurrentes son el desarrollo de una tecnología sin ética y sin moral, que llevan a la destrucción de la naturaleza y finalmente la lucha del hombre contra la cultura y fundamentalmente consigo mismo.

Hay autores que nunca pasarán desapercibidos, por su obra, por su pensamiento, por la profundidad con la que exploraron y modificaron al cine. Andrei Tarkovsky es sin duda uno de ellos. Se ha dicho que el cineasta fue un poeta místico del cine, cuya obra permanecerá vigente mucho tiempo porque se realizó a partir de dos fundamentos que son los que han dado continuidad a un sentimiento tan duradero como la fe cristiana, el amor al prójimo y el sacrificio por los otros.¹²

Con tan sólo siete largometrajes, Tarkovsky modificó la concepción narrativa de la cinematografía. Sostuvo una lucha de manera constante contra los diferentes comités en la desaparecida URSS, que limitó el número de proyectos que pudo haber realizado.

¹¹ <http://www.loscineastas.com/tarkovski.htm>

¹² Carlos Rubio, "Evocan en España al poeta ruso del cine", *Reforma*, 20 julio 02, Cultura, p. 4.

Las razones del enojo de los censores a los que el cineasta llamaba “Los grandes inquisidores”, eran múltiples, pero todas igual de banales, como la extensión de las cintas, la influencia de estereotipos occidentales decadentes, etcétera. Para la película *El espejo*, la acusación fue de elitismo cultural. En *Stalker* fue de una posible influencia subversiva.

Tiempo después dejaría el país, y dudaba en volver. Pero quien conozca sus películas puede darse cuenta de que su cine y el sistema soviético eran como el agua y el aceite. A pesar de que las autoridades de su país le ponían dificultades, sus principales enemigos fueron sus propios colegas, quienes intervinieron para dificultarle las cosas.

Tarkovsky tuvo toda la razón en haber decidido dejar su país en busca de otros horizontes. Políticamente perteneció a algo así como la disidencia o la oposición tolerada, la dificultad de producción reside en que el de Tarkovsky fue el cine más personal que se había hecho hasta entonces, tan absolutamente personal que no tiene más referencias y no da cuentas más que a él mismo.¹³

Su hermana Marina solía decir que al director ruso le resultaba muy difícil entrar en contacto con la vida y el mundo que lo rodeaba. Que era un hombre sumido en sí mismo, un rasgo general de los poetas. Cuando tenía que salir al mundo real aquello representaba una tragedia. Comprendía la historia pero no se enfrentaba a ella, lo hacía a través de sus películas, que eran como torpedos lanzados al fondo del régimen.

Hay una dificultad esencial en la obra cinematográfica de Tarkovsky, es una vocación nostálgica que recurre y reconstruye escenarios y paisajes que pueden evocar o representar lugares y estados de ánimos remotos, perdidos en el tiempo, inventados como recuerdos posibles que le dan un significado posible a nuestra vida. Toda narración posible en una película de Tarkovsky es íntima, su

¹³ Tomás Pérez, “El caso trágico de Tarkovsky”, *El Universal*, 20 julio 1989, Espectáculos, p. 1.

estrato es emocional, su discurso se arma a partir de sensaciones, las imágenes predominan sobre toda acción.¹⁴

“El realizador ruso sostuvo siempre que en el cine sólo existen dos tipos de directores: los que imitan al mundo en que viven y los que crean su propio mundo. A estos últimos los denominó poetas del cine. Su importante lugar en la cinematografía mundial es incuestionable”.¹⁵

Para Tarkovsky, hacer una película no se reducía a contar una historia bien acabada, de fácil entendimiento, lineal y divertida. Tampoco era motivo de desvelo que sus obras fueran entendidas por el gran público, haciendo para ello, películas estructuradas bajo premisas lógicas y con objetivos de gran éxito comercial. Lo que más le interesaba era crear un mundo particular, el cual se transforma en un tipo de poesía que activa la parte emocional, más que la racional del espectador. Las emociones eran el blanco final de la obra de este genio.¹⁶

Andrei Tarkovsky, considerado por los críticos como un gigante del cine mundial por su obra fílmica, y quien fuera comparado con su compatriota Serguei Eisentein, falleció a los 54 años en París, después de ser sometido a un tratamiento para el cáncer durante varios meses.¹⁷

Filmografía como director:

El violín y la apisonadora (1960), cortometraje.

La infancia de Iván (1962)

Andrei Rublev (1966)

¹⁴ Ricardo Pohlenz, “El paisaje emocional de Tarkovsky”, *Reforma*, 21 diciembre 2001, Espectáculos, p. 15.

¹⁵ Miryam Audiffred, “Andrei Tarkovsky, poeta del cine que creó su propio mundo”, *La Jornada*, 26 octubre 2000, La cartelera, p. 4.

¹⁶ Ricardo Carrera, “El mundo onírico de Andrei Tarkovsky”, *La Crónica*, 9 abril 2005, Cultura, p. 10.

¹⁷ Reuter, “Falleció el cineasta soviético Andrei Tarkovsky”, *El Herald*, 30diciembre 1986, Espectáculos, p.1.

Solaris (1972)

El espejo (1975)

Stalker (1979)

Tempo di viaggio (1983), documental.

Nostalgia (1983)

Sacrificio (1986)

La película de Tarkovsky a la que se aboca este trabajo es *La infancia de Iván*; filme que marcó el ingreso definitivo del autor gracias a que logró incorporar en blanco y negro, la crudeza social del neorrealismo italiano con el realismo poético francés, pero haciéndolo propio.¹⁸

Titulo original: *Ivanovo detstvo*

País: Rusia

Año: 1962

Género: Drama / Bélico

Dirección: Andrei Tarkovsky

Guión: Vladimir Bogomolov y Mikhail Papava, basada en el cuento *Iván*

Reparto: Nikolai Burlyayev, Valentin Zubkov, Yevgeni Zharikov.

Conviene hacer una breve sinopsis de este filme que trata la vida de un niño ruso de 12 años llamado Iván, cuya madre y hermana fueron fusiladas en la guerra de 1941 y de cuyo padre guardafronteras se desconoce el destino. Es un niño como los demás, pero no del todo, sólo en sus sueños es un niño feliz, todos ellos se refieren a su dulce infancia junto a su madre, la felicidad invadía su existencia.

¹⁸ Ángel Ortiz, "Tarkovsky, cine y poesía una obra para siempre", *El Heraldo*, 18 julio 1990, Espectáculos, p.3.

Su madre muere tras el disparo de un soldado alemán, en ese momento Iván de alguna manera despierta y no le gusta lo que encuentra, una vida guiada por la venganza, sólo esa idea tiene en su cabeza, ninguna otra, cueste lo que cueste. Se convierte entonces en un espía de las tropas soviéticas en el frente nazi.

Las tropas rusas le acogen como si fuera un hijo, y en particular Jolin, pero es un alma rebelde, no va a descansar hasta conseguir su propósito, le han arrebatado lo que más quería y no está dispuesto a quedarse con los brazos cruzados, ya no es aquel niño dulce que se creía una mariposa y que surcaba el cielo de flor en flor.¹⁹

Llega a un cuartel cansado y hambriento donde exige ver a los oficiales, alegando traer consigo información secreta. El joven militar que lo recibe descubre que se trata de un huérfano que cruza la línea enemiga para observar el movimiento de las tropas nazis. Aunque tratan de asignarle misiones menos peligrosas, Iván enfrenta las decisiones de sus superiores y se aventura en otra misión de espionaje, en la que arriesga su vida.

Una guerra que no comprende ni entiende le ha arrebatado su infancia, nada tiene sentido sin la perpetua idea de la venganza en su mente. Rebelde y decidido, capaz de regresar de una misión a nado o de escaparse de la escuela de cadetes, admirado por los adultos. Es un niño que tiene la sensibilidad de soñar y el valor para hacer espionaje en un momento de crueldad en la historia.

En cierta ocasión Iván no regresa de un servicio, después de la guerra se sabe que fue torturado por los fascistas y ejecutado en medio de un desolador paisaje donde se cruzan alambres de púas, horcas y guillotinas.

¹⁹[http:// www.andreitarkovski.com](http://www.andreitarkovski.com)

El cineasta nos hace un recorrido por los horrores de la guerra, la devastación y la huella que deja en las personas. Es un filme estremecedor que le mereció múltiples premios y sin lugar a dudas lo lanzó como el líder de una nueva generación de cineastas soviéticos

Es una película bélica que desarrolla su narrativa de forma oblicua, marcada por un impulso poético que termina siendo de hecho lo más interesante. Mención a parte merece la actuación del joven protagonista, quien ofrece todo un alarde de sobria interpretación antilacrimógena. De hecho el rostro del joven actor está contenido no sólo el dolor o la tragedia sino también el hastío por la guerra y por la vida misma.²⁰

La infancia de Iván no fue prohibida en la URSS por error, pues se pensó que era contra el belicismo hitleriano. Muy fácilmente se nota que la primera cobertura de la cinta trata el tema de la lucha contra todo lo que es la guerra entre las sociedades: los soldados rusos son vistos por la cinta, en absoluto como militares heroicos, marcando en éstos la calidad humana, no por ser soldados sino por ser nada menos que seres humanos.²¹

Una y otra vez el director reitera la ironía del título: para Iván, su infancia fue, a secas, su vida. Sus apetencias infantiles (que en un filme adscrito totalmente a la estética oficial, hubieran quedado sepultadas bajo propaganda heroica) se expresan mediante la suma de elementos que tendrán un lugar preponderante en sus cintas futuras: la figura de la madre, paisajes devastados, el agua, un árbol, una campana, una cruz. El cineasta, para denunciar la niñez negada, crea imágenes propias del cine experimental, retrospecciones auditivas y metáforas visuales.²²

²⁰ Ernesto Diezmartínez, *La infancia de Iván*, *Reforma*, 25 diciembre 1998, Primera fila, p. 2.

²¹ Manuel Capetillo, *La infancia de Andrei Tarkovsky*, *Uno mas uno*, 22 mayo 1989, Espectáculos, p.3.

²² http://www.elcolombiano.com.co/BancoConocimiento/D/directorcine_-_tarkovski08

La crítica internacional elogió las cualidades estéticas de la cinta de Tarkovsky y tras una breve reflexión, también su contenido. Sí, el nuevo autor era un lírico y primorosa la realización plástica de su filme, señalaban, igualmente notable resultaba su pacifismo. Porque *La infancia de Iván* se distanciaba audazmente de las prédicas protagonizadas por los héroes del realismo socialista.²³

Las obras de Tarkovsky no son fáciles de comprender, porque exigen la participación del espectador, ya que no era de los directores que brindaba respuestas, sino que por el contrario, sus filmes son un fluir constante de interrogantes. La estética de las compaginaciones visuales son de admirable imaginación y fluyen sobre la pantalla como símbolos a descifrar.²⁴

Era un director cuyo máximo empeño fue el de crear un universo tan personal y particular que lo manifestó en sus filmes, impregnó de poesía las imágenes en movimiento, logró un retrato tan cruel de la guerra y tan tierno de la infancia. Más allá de los premios y los reconocimientos, sus filmes fueron hechos para ser contemplados más que entendidos.

²³ Rafael Llano. Texto aparecido parcialmente en Nueva Revista, Madrid, nº 61, febrero 1999.

²⁴ http://www.loscineastas.com/tarkovski.htm+cuentos+rusos+la+infancia+de+ivan_es

2. *La vida es bella*

El segundo filme al que se aboca este trabajo es *La vida es bella*, es necesario también conocer la historia, sociedad y cultura de Italia para poder comprender el planteamiento de su director al llevar al cine un filme que sería catalogado como uno de los pocos que ha roto esquemas al tratar el tema de la guerra, dándole a éste un toque de comedia.

2.1 Hablemos un poco de Italia

Italia, permeable a la migración y a la invasión debido a sus características geográficas ha dejado como legado al mundo entero, su lengua, arte, arquitectura, política, administración, costumbres y religión. Gracias a ello, ha influido profunda y fundamentalmente en el desarrollo del mundo tal y como hoy lo conocemos.

Su alargada península tiene una gran longitud de costa, lo que la hizo vulnerable a diversas incursiones desde el mar. Sus rasgos físicos la dividieron siempre en regiones distintas y diversas, modificando la vida característica de cada una de ellas. La contribución de los sucesivos grupos de invasores fue diferente de región a región.

En los tiempos más antiguos era casi impenetrable la zona de los Apeninos centrales; la Italia meridional tenía su cultura propia y se encontraba en contacto con las tierras del Adriático y del Mediterráneo oriental mucho antes de verse influenciada por las culturas y las migraciones del norte.

Los antiguos pueblos de Italia, se caracterizaron principalmente por sus lenguas y sus costumbres funerarias. La población se componía de derivaciones

mediterráneas, modificadas por inmigrantes de origen alpino. Por otro lado, en la parte septentrional había descendientes de los tipos nórdicos correspondientes a invasores de lengua céltica y teutónica. Civilizaciones similares a las de otras tierras del mediterráneo occidental ocuparon las principales regiones de Italia, Sicilia y Cerdeña.

La antigua cultura de Roma fue en parte villanovana, debido a una civilización de origen danubiano que llegó más al sur. Tiempo después a lo largo de la costa adriática y al sur, la supervivencia de las viejas culturas se transformó por el intercambio a través del Adriático y por el comercio con las colonias marítimas griegas en la Campania, la magna Grecia y Sicilia.

Los etruscos, pueblo indoeuropeo, se establecieron al oeste de la península entre una población itálica y una cultura villanovana. Muchos de sus rasgos orientales son superficiales y son debido a influencias griegas y fenicias, pero antes de que estas últimas influencias extranjeras aparecieran, los etruscos habían adoptado la cultura villanovana de los nativos. Sucesivas conquistas extendieron su poder, donde Roma era una ciudadela etrusca al sur de la Campania.¹

Con el tiempo su poderío naval fue aniquilado por los griegos de Sicilia y su principal fortaleza devastada por los romanos. Poco a poco perdieron su lengua, su religión y su propia cultura. Sin embargo los romanos creían que debían mucho a los modales y creencias etruscas, por lo cual la Toscana medieval y moderna han conservado muchos rasgos que pudieron ser etruscos en su origen.

La conquista jónica desde Otranto hasta Sicilia occidental fue colonizada intensiva y permanentemente por los griegos. Las colonias griegas eran muy

¹ Vid., H. Hearder y D.P. Waley. *Breve historia de Italia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 14.

diferentes de las romanas. Las tribus indígenas se mostraron amigas y así se dio el intercambio entre ambas. La cultura griega se desarrolló con rapidez y solidez.²

Los griegos se establecieron en diversas regiones de Italia, fundaron la ciudad de Nápoles, Posidonia y un grupo de ciudades, de las cuales las más importantes formaban la Magna Grecia. La rivalidad etrusca impidió la civilización griega al norte de la Campania y la ocupación de Córcega.

Pero el intercambio griego con Roma no tardó mucho en ser evidente. Después de su rebelión contra los etruscos, los romanos ayudaron a las ciudades griegas a pelear precisamente contra los etruscos, y posteriormente se vieron envueltos en la política de la Grecia continental.

Por ello, los emigrantes tuvieron un impacto clave en la cultura y en el destino de Italia. Los etruscos y los griegos ejercieron particularmente una influencia significativa y duradera en las tribus itálicas, marcando así la historia del país. Los etruscos dominaron política y culturalmente a Roma, sus principales manifestaciones están en relación con una inquietud religiosa y una preocupación por la vida de ultratumba. Etruria legó a Roma la tendencia a la monumentalidad arquitectónica, así como el gusto por el retrato realista.³

Pronto se daría la conquista romana de Italia, con la cual los romanos pretendían la dominación de todo el país, liberando así a los pueblos del yugo etrusco, conquistando a otros pueblos. En unos encontrando poca resistencia y en otros casos se tuvieron que conducir por medio de las llamadas guerras púnicas, las ciudades griegas fueron reconocidas como aliadas.

² *Ibídem*, p. 15

³ *Vid.*, *Gran diccionario enciclopédico Espasa*. Jixi Halifax, *et.al*, España, Espasa, 2001, p. 72.

Los griegos cayeron finalmente bajo la dominación de Roma. La conquista de la Magna Grecia llevó a los romanos al contacto directo con la cultura griega y, desde entonces, a valorar más toda manifestación artística. Los griegos fueron los responsables del nombre mismo de Italia, el cual deriva de Fitalia, o tierra de ganado.⁴

Con el tiempo surgiría el imperio romano, cuya leyenda cuenta que la ciudad fue fundada por dos hermanos, Rómulo y Remo, mismos que fueron amamantados por una loba. De ahí la famosa imagen que ha llegado a ser símbolo de Roma y que con el tiempo se convertiría en uno de los más grandes imperios del mundo.

Los años de la hegemonía romana constituyeron el primer gran período de la historia italiana, en el cual el país estuvo unido por primera vez y gobernó sobre gran parte del mundo conocido, esparciendo su cultura.

La extensión del imperio hacia oriente llevó a los romanos al conocimiento de lo desmesurado y suntuoso. En la arquitectura produjeron obras en la línea de la construcción moderna más avanzada que son ejemplo de arte e ingeniería.

Si hablamos de las manifestaciones culturales de ese momento podemos hablar de la escultura romana que recibió influencias del arte idealista griego, primero por vía indirecta a través de los etruscos y después por vía directa, tras la conquista de Grecia. Por su parte la pintura romana fue una prolongación con ligerísimas diferencias, de la griega. La pintura mural es una muestra del gusto generalizado por decorar las paredes de las casas, y la de caballete es un testimonio de la costumbre de regalar pequeños cuadros. En cuanto a la literatura, el prestigio

⁴ Cfr., Valerio Lintner. *Un viaje por la historia de Italia*, Madrid, Celeste, 1991, p. 9.

Todas las referencias de esta obra, se indicarán entre paréntesis la página de la cual se cita.

cultural y administrativo del latín, retrasó en Italia la aparición de una literatura en lengua vulgar.

Con la desaparición de la hegemonía romana, la unidad política del país terminó para no volver hasta el Renacimiento. El período medieval fue de gran importancia para el desarrollo de la sociedad italiana y cuyo conocimiento es esencial para el entendimiento de la evolución de Italia y su gente.

En primer lugar, esta época vio la aparición de la Iglesia católica y el papado como una fuerza independiente y significativa. En segundo lugar, se vio el desarrollo de las ciudades, inicialmente como ampliaciones de los poblados que habían sido establecidos por los romanos, los etruscos y los griegos, y luego como las grandes ciudades-estado del Renacimiento temprano. Y en tercer lugar, en el período medieval, Italia estuvo expuesta a gran variedad de influencias extranjeras, principalmente en forma de conquistas y de movimientos migratorios, que han influido enormemente en la forma y naturaleza de la cultura italiana. (p. 54)

Y es que, al ser invadido el imperio romano de occidente por los bárbaros, cada pueblo invasor, tras cruzar las fronteras y establecerse en varios territorios, desarrolló una civilización característica. De esta forma se crearon varios estados nuevos, entre los que destacan los ostrogodos, francos, anglosajones y visigodos. Por tanto las realizaciones artísticas, reflejan la diversidad del legado cultural romano y cristiano.

En el ámbito artístico, la segunda parte del período conoció los inicios del Renacimiento, dejando como legado pinturas, arquitectura y literatura de gran importancia y sensibilidad.

La ópera nace en Italia, como una nueva forma de espectáculo dramático. Fruto de las inquietudes de un grupo de humanistas, que quisieron recuperar el drama de la Grecia clásica. En poco tiempo, la ópera se convirtió en un género

popular y en un elemento fundamental de identidad cultural. Dejando de ser una diversión exclusiva de los ricos.⁵

Valerio Lintner comenta que además de los tiempos romanos clásicos, el período más grande de la historia italiana es el Renacimiento. Como en la época de los romanos, fue un período en el que el mundo puso sus ojos en Italia como modelo.

A diferencia del período romano, el liderazgo italiano en la época del Renacimiento fue artístico, filosófico y cultural, más que político. En ese tiempo las ciudades más poderosas florecieron, Venecia, Florencia, Génova, Milán, entre otras, extendiendo su influencia sobre amplias áreas geográficas.

La pintura del Renacimiento se ve representada en Florencia y sobre todo en Roma, convertida por el Papa, en la nueva capital del arte y de la cultura, por una triada de genios: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael.⁶ “No es necesario en este contexto insistir en las cualidades y grandeza del arte renacentista italiano, es suficiente decir que, tanto desde un punto de vista técnico como emotivo, es revolucionario por naturaleza” (p. 114)

La Ilustración también fue un momento de relevancia. En ésta época se dio el primer movimiento cultural de masas de la Europa moderna. Unió a los intelectuales en una fuerza relativamente coherente que informó a los sectores cultos de la población acerca de las ideas y avances en las ciencias naturales, sociales y humanidades.

⁵ *Nueva enciclopedia temática Planeta*, tomo 13. Albert Cubeles, *et.al*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 164.

⁶ *Ibidem*, tomo 14, p. 92.

Y qué decir del Risorgimento, que se reveló como el siglo trascendental para el pueblo con la unificación del país y el establecimiento del estado moderno. El Risorgimento es el término con el que Lintner, se refiere al desarrollo de una conciencia y un movimiento nacionalista en Italia. Fue un fenómeno intelectual y literario. La unificación fue un momento decisivo e inmensamente significativo para la historia del pueblo italiano. Pero los problemas fundamentales siguieron allí, y habían llegado en parte a ser aún más apremiantes. (p. 170)

Una instantánea de la vida en Italia después de la unificación, revelaría una sociedad predominantemente rural y agrícola. Las condiciones de las ciudades eran mejores, pero seguía habiendo grandes problemas. La mayoría de la gente era obrera o artesana. La revolución industrial había alcanzado a Italia, que en este aspecto estaba lejos de otros países europeos. La sociedad era básicamente patriarcal, y muchas mujeres eran consideradas como artículos de propiedad, cuyo papel en la vida era servir a las necesidades de la familia y permanecer fieles a sus maridos.

Hablando de la cuestión social, se dice que los italianos son, en general, personas muy agradables, simpáticas y comunicativas. Además de que:

Ambos sexos suelen tener rasgos delicados, con profundos ojos oscuros, pelo moreno y sobre todo, muy dulces. Como en la mayoría de los países mediterráneos, también existe un gran respeto por la familia y dentro de ésta por los ancianos. Las mamás italianas son conocidas en todo el mundo por mantener la unión y el cariño entre los componentes de la familia, aunque normalmente, es el padre quien lleva la voz cantante. Los niños son educados con respeto y cariño, en general, siendo extremadamente vivaces. Los italianos suelen reunirse a menudo con tíos, primos, y demás parentela para festejar cualquier acontecimiento.⁷

⁷ http://usuarios.lycos.es/viajesyvacaciones/informacion/europa/italia/gente_y_costumbres.htm

En la zona rural, las mujeres frecuentemente compartían la carga del trabajo en los campos, así como en las ciudades donde estaban integradas al mercado de trabajo. Entre las mujeres de clase media dominaba la profesión de maestra, pero a parte de la enseñanza y el trabajo en las fábricas, había pocas oportunidades de empleo para ellas.

La situación para los primeros años del siglo XX, había mejorado. La prosperidad económica había aumentado considerablemente y ésto no sólo para la clase empresarial, vanguardia de la revolución industrial italiana, sino también para los trabajadores cualificados, empleados del Estado y trabajadores agrícolas, que habían experimentado mejoras en sus condiciones de trabajo e incrementos en sus salarios.

Las artes estaban otra vez floreciendo. Las óperas de Verdi continuaban siendo populares, alcanzando la cima. La poesía también estaba disfrutando otra vez, de popularidad reflejando tristemente la aburrida vida de la clase media. La alternativa poética fue suministrada por los estrafalarios futuristas.

La primera proyección cinematográfica tuvo lugar en Milán en 1896, años más tarde, la cultura de masas y el entretenimiento se desarrollaron por primera vez en Italia. Los estudios de cine en Roma, Turín y Milán estaban empezando a producir sus propios productos, apareciendo las estrellas de cine. En cuestión del deporte era extremadamente popular el fútbol, el ciclismo y las carreras de coches, y se encontraba dissociado de la escena política y parlamentaria del país.

Hacia mucho que el estado había perdido contacto con el pueblo, lo que precipitó finalmente su caída, fue la mezcla de circunstancias históricas desfavorables; desgobierno, ineptitud política y verdadera oportunidad para personajes como Benito Mussolini. Una causa importante, fue el profundo malestar que siguió a la humillante afrenta pública, posterior a la primera guerra mundial, pues no obtuvo ninguno de los territorios prometidos en Londres.

Italia había ganado la guerra; pero había perdido la paz. El último fallo del moribundo estado liberal, fue el fracaso para dirigir adecuadamente la transición económica, que el país tenía que hacer rumbo a la paz.

En ese entonces, la literatura italiana vivió una renovación basada en la búsqueda de la sobriedad que en poesía culmina en el *ermetismo* y en prosa va desde el *frammento* y la *prosa d' arte* hasta el realismo de la segunda guerra mundial.

Ya para el año 1919, la derecha empezó a ganarse el apoyo de los sectores influyentes de la población. Dos años más tarde Mussolini, formó el Partido Nacional Fascista, después vendría el proceso de convertir al fascismo en régimen. El entonces régimen fascista, basado en el poder personal y la violencia, se impuso en Italia, con un sentido negativo, que llevó al país a la derrota y a la catástrofe.⁸ “Convirtiendo así, a Italia en una sociedad conformista, cínica, corrupta y vulgar, en la cual predominaban la pobreza intelectual y el terror” (p. 189)

Para la realización del presente trabajo conviene hacer hincapié en el contexto de Italia en la segunda guerra mundial, pues es este, en el que se desarrolla el filme *La vida es bella*. Por ello se da a continuación la siguiente información.

⁸ Vid., Paul Guichonnet. *Mussolini y el Fascismo*. Barcelona, Oikos-tau, 1970, p. 5.

El objetivo del estado fascista fue subordinar el individuo al régimen. En la evolución exterior del régimen las relaciones con Alemania constituyeron en lo sucesivo, el problema fundamental. La imitación más deplorable del nazismo fue la instauración del racismo y del antisemitismo.⁹ Italia entonces, adoptó la política nazi de perseguir a los judíos. No obstante, el antisemitismo no estaba de ningún modo presente en la tradición italiana, y tampoco revistió jamás el feroz salvajismo, que lo caracterizó en Alemania, éste fue atemperado por la mentalidad latina, por un menor rigor en los criterios de discriminación.

De cualquier forma expuso a los judíos a la reprobación pública y a las matanzas perpetradas en la época de la ocupación alemana, grabando una impronta de infamia sobre un régimen, que se complacía en presentarse como heraldo de la cultura y de la civilización. “Perseguir a los judíos, fue el acontecimiento más trágico e inexplicable de los actos del régimen impopular, contraproducente, y un insulto a la apertura del carácter italiano”. (p. 196)

En Italia la segunda guerra mundial destapó la corrupción y la bancarrota del régimen, facilitando la aparición de un movimiento anti-fascista. Se consideraba a Mussolini, sino el único, al menos el principal responsable del desastre en el que iba a sumir a la nación. Esta opinión fue compartida por un número de lúcidos italianos. Es preciso reconocer, que la alienación de las masas era tal, que había que esperar los momentos más sombríos de la guerra, para que se esbozase un movimiento de resistencia interna.¹⁰

Y es que, la aparición de la resistencia es memorable en esta parte de la guerra, pues libró una guerra soterrada, brava y costosa en el bando de los aliados y contra los que, ahora eran invasores nazis. Estos partisanos, fueron la vanguardia de lo que luego tomaría las dimensiones de un auténtico movimiento

⁹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰ *Ibidem*, p. 92

nacional, una salida para las frustraciones de 20 años, que salvaron algo de orgullo y dignidad para Italia, consiguiendo un acuerdo de postguerra mucho menos desfavorable. (p. 198)

La península, mal dotada por la naturaleza, carecía de recursos básicos y su progreso industrial era aún limitado y frágil, tuvo que ser instaurado un riguroso racionamiento en todas partes. De esta manera, las clases populares fueron duramente castigadas, tanto más cuanto causaba estragos un intenso mercado negro. La guerra destruyó los resultados del enderezamiento económico que había caracterizado los años de apogeo del fascismo y había destruido la tercera parte de la riqueza nacional.¹¹

Para la clase dominante italiana, el problema ya no era cómo participar del botín de guerra, se encontraba claramente del lado perdedor. La cuestión clave era cómo salvar sus propiedades básicas y el poder de clase en su patria.¹²

En pleno apogeo de la guerra la llegada de los aliados a territorio italiano, específicamente en Sicilia, mostró un pueblo efusivo y contento; seguramente creían que pronto acabaría el conflicto armado y estaría cercana la victoria, contando ahora con la presencia y el apoyo de ellos, pues los acogieron como liberadores, entregándose sin gran resistencia. Pero la realidad era otra, pues se alejaba la perspectiva de una rápida victoria.

Los aliados auxiliados por los partisanos liberaron Bolonia, Venecia y Lombardía. Levantamientos populares, orientados por grupos de guerrilleros, liberaron las principales ciudades, en las que los alemanes desmoralizados, se rendían a menudo sin oponer resistencia.

¹¹ *Ibidem*, p. 97.

¹² Cfr., Ernest Mandel. *El significado de la Segunda Guerra Mundial*. Puebla, Premio, 1991, p.143.

Pretendiendo volver a los orígenes sociales y populares del movimiento, se ordenan en 1945 requisas de alimentos determinadas por comisiones de trabajadores, medidas fiscales contra la propiedad y la nacionalización de las grandes industrias. Pero los obreros cumpliendo órdenes de la resistencia, boicotearon las elecciones de las comisiones de gestión. La lucha armada se intensifica y en igual medida la represión nazi y fascista, con su secuela de atrocidades y deportaciones.¹³

A los llamados deportados, se les enviaba a los campos de concentración, institución típicamente nazi, estos se multiplicaron después de estallar el conflicto armado, se transformaron en ciudades internacionales de varias decenas de millares de habitantes a pesar suyo, mundos cerrados en los que se instauró una jerarquía social, una economía cerrada, y unas verdaderas fábricas de la muerte, en ellos perecieron millones de personas.

Al entrar a los campos, los deportados eran despojados de sus ropas y de cualquier otro objeto personal. Los traslados se efectuaban en vagones de animales, donde se instalaban de 100 a 120 personas, muchas no llegaban con vida. Las barracas donde los deportados se reunían, eran cuadras destinadas a caballos, con suelo de tierra. Y el único abrigo que se les daba eran mantas llenas de piojos.¹⁴

Algunos campos de concentración estaban reservados a los judíos. Con respecto a éstos, el odio de los nazis no conocía límites. El judío estaba en su propaganda, dotado de todas las taras físicas, intelectuales y morales. Los consideraban, en confuso revoltijo, como los creadores del capitalismo, de la

¹³ *Ibidem*, p. 114.

¹⁴ *Vid.*, Dunia Wassetorm. *Nunca Jamás*. México, Diana, 1986, p. 144.

democracia y del bolchevismo. Debían ser extirpados como un fermento de disgregación de las naciones.¹⁵

En nombre de esta condenación metafísica, los judíos fueron humillados, excluidos de la comunidad social, expoliados por el sistema de la arianización de las empresas, encerrados en los guettos y conducidos hacia los campos especializados en los que eran exterminados en masa. Seis millones de ellos perecieron de esta forma.

El curso de la segunda guerra mundial es bien conocido. Basta decir que las tropas italianas, pésimamente preparadas, a pesar de algunos actos individuales de valentía, no se distinguieron en los distintos frentes de África y Grecia. Muchos soldados adoptaron una postura derrotista desde el principio, considerando las hostilidades como una guerra fascista en vez de una genuina lucha nacional.

El fascismo, que debía dar a Italia poderío y grandeza, arrastró a la nación a la más trágica catástrofe de su historia. El balance de 20 años de despotismo mussoliano era elocuente: más de 40,000 civiles y militares muertos en el desierto, y un total de 444, 525 personas oficialmente muertas o desaparecidas a consecuencia de la guerra.¹⁶

Pero los daños morales eran todavía más grandes. Toda una generación había sido contaminada por la propaganda fascista y había que formar una nueva conciencia cívica, que sería orientada por algunos políticos. Italia se entregó al trabajo para reconstruir sus ruinas. Su recuperación fue considerada rápida.

2.2 Lo cómico y lo polémico en Benigni

¹⁵ Henri Pichel. *La Segunda Guerra Mundial*. Barcelona, Oikos-tau, 1972, p. 50.

¹⁶ *Ibidem*, p. 119.

“La mayor tragedia en esta vida,
es negarle su oportunidad de ser bella”
Roberto Benigni

Roberto Benigni nació el 27 de octubre de 1952 en Arezzo, Italia. Creció cerca de la ciudad textil de Prato. En su niñez las cosas no fueron fáciles, la familia Benigni pasó por tiempos de pobreza. Su padre tuvo que hacer varios trabajos, fue granjero, carpintero y albañil, mientras que su madre, Isolina, trabajaba en una fábrica.

Llegó a compartir la cama con su madre y sus tres hermanas, incluso durmió en un establo donde había un caballo, del cual sólo lo separaba una barrera de madera, por la noche el caballo sacaba la cabeza y era lo único que él veía; la casa no tenía electricidad ni agua.

Durante su niñez y parte de su juventud Benigni halagaba mucho al manejador del cine local para que lo dejara entrar gratis. Así descubrió las maravillas del cine y a un actor llamado Charles Chaplin, que desde entonces fue su inspiración.¹⁷

Su madre quería que siguiera la carrera religiosa y lo enviaron a un seminario en Florencia, él estaba feliz, hasta que descubrió que tenía que ser casto toda su vida y que las muchachas eran muy bellas; así que dejó el seminario en cuanto vio la primera oportunidad.

Estudió para contador y en sus ratos libres ingresó a un grupo de teatro, actuó en diversas ocasiones al aire libre con la *Poeti improvvisatori* de Toscana. A los 20

¹⁷ Jorge Legorreta, “La vida es bella”, *El Universal*, 5 de abril 1998, Espectáculos, p. 2.

años cuando terminó la escuela de contaduría guió sus pasos a Roma, ahí se dedicó a hacer reír como cómico en una compañía de teatro de vanguardia.

Obtuvo una cierta notoriedad en el mundo del espectáculo recitando monólogos divertidos, audaces y transgresores. En teatro con la obra *Cioni Mario fu Gaspare di Giulia*, escrito por Giuseppe Bertolucci y en televisión con *Onda libera*. Debutó como actor cinematográfico en 1977 en *Berlinguer, ti voglio bene* de Giuseppe Bertolucci, donde propuso nuevamente tanto en las situaciones como en el lenguaje, al personaje que ya había interpretado en el teatro y le había dado popularidad.

Tras el gran éxito alcanzado en el programa televisivo *L'altra domenica* de Renzo Arbore trabajó en varias películas, entre las cuales están la excelente *Chiedo asilo* (1979) de Marco Ferreri y la estrafalaria *Il minestrone* (1981) de Sergio Citti.

Su debut detrás de la cámara como director, se remonta a 1983 con la película *Tu mi turbi*. Posteriormente siguió con su carrera de intérprete en títulos de notable nivel, sobre todo *La voz de la luna* (*La voce della luna*, 1990) de Federico Fellini, pero también hay que mencionar *Bajo el peso de la ley* (*Down by law*, 1986) de Jim Jarmusch y *El hijo de la pantera rosa* de Blake Edwards, además de *Non ci resta che piangere* (1984), filme codirigido con Massimo Troisi.

Con *Il piccolo diavolo* (1988), empezó una afortunada colaboración con el guionista Vincenzo Cerami: todas las películas que dirigió desde entonces fueron firmadas por los dos. Tuvo resultados artísticamente desiguales con la divertida *Johnny Palillo* (*Johnny Stecchino*, 1991) y la menos lograda fue *El monstruo* (*Il mostro*, 1994). Ya para entonces se encontraba casado con Nicoletta Braschi, a quien había conocido desde que llegó a Roma a estudiar teatro.

Benigni consiguió una extraordinaria popularidad; además del habitual clamoroso éxito del público su siguiente película, *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1997) le valió numerosos reconocimientos internacionales, entre los cuales están el Gran Premio del Jurado del 51 Festival de Cannes (1998) y nada menos que tres premios Oscar (mejor actor, película extranjera y música). ¹⁸

En 1999 fue uno de los intérpretes de la película *Asterix y Obelix contra César* del director Claude Zidi, junto con Christian Clavier y Gerard Depardieu. En 2002 Roberto Benigni volvió a estar en el candelero con la película *Pinocho* (*Pinocchio*), en el doble papel de actor y director.

Su mujer suele acompañarle en los filmes que le han dado enorme fama a Benigni en Italia, considerándolo como el mejor actor cómico italiano de los años noventa “pues ha sido comparado con los mejores actores cómicos de la historia, gracias a su aire bufonesco, entre ellos con Buster Keaton y Chaplin.” ¹⁹ . En la actualidad posee un conocimiento enciclopédico del cine, al cual ha definido como su propia vida.

Como director cuenta con la siguiente filmografía:

Soy el pequeño diablo. (1988) *Il piccolo diavolo.*

Johnny Palillo. (1991) *Johnny Stecchino.*

El Monstruo. (1995) *Il mostro.*

La vida es bella. (1998) *La vita è bella.*

El Tigre y la nieve. (2005) *La tigre e la neve.*

¹⁸ <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/filmografias/benigni.htm>

¹⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Roberto_Benigni

Como actor:

Un Profesor Singular. (1979) *Chiedo asilo.* De Marco Ferreri.

La Luna. (1979) *La luna.* De Bernardo Bertolucci.

Camas calientes. (1979) *Letti selvaggi.* De Luigi Zampa.

Bajo el peso de la ley. (1986) *Down by Law.* De Jim Jarmusch.

Soy el pequeño diablo. (1988) *Il piccolo diavolo.*

Johnny Palillo. (1991) *Johnny Stecchino.*

El Hijo de la Pantera Rosa. (1993) *Son of the Pink Panther.* De Blake Edwards.

El Monstruo. (1995) *Il mostro.*

La vida es bella. (1998) *La vita è bella.*

Astérix y Obélix contra César. (1999) *Astérix et Obélix contre César.* De Claude Zidi.

Coffee and Cigarettes. (2003) De Jim Jarmusch.

El Tigre y la nieve. (2005) *La tigre e la neve.*

Como productor:

El Monstruo. (1995) *Il mostro.* Que él mismo dirigió.

Y como guionista:

Un Profesor Singular. (1979) *Chiedo asilo.* De Marco Ferreri.

Soy el pequeño diablo. (1988) *Il piccolo diavolo.*

Johnny Palillo. (1991) *Johnny Stecchino.*

El Monstruo. (1995) *Il mostro.*

La vida es bella. (1998) *La vita è bella.*

El Tigre y la nieve. (2005) *La tigre e la neve.* ²⁰

La película *La vida es bella* permitió a Benigni participar como actor, guionista y como productor, el filme logró ser controversial a finales de los años noventa y ha

²⁰ <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article.html>

sido hasta ahora el más importante de los que ha dirigido o en el que ha participado como actor o guionista. A continuación la ficha filmográfica.

Título original: *La vita é bella*

País: Italia

Año: 1998

Género: Melodrama

Dirección: Roberto Benigni

Guión: *Un testimonio del Holocausto* de Vincenzo Cerami y Roberto Benigni

Reparto:

Guido, Roberto Benigni

Dora, Nicoletta Braschi

Josué, Giorgio Cantarini.

Una breve sipnósis permitirá recordar la trama del filme. La historia es sobre el humilde Guido, quien abandona el campo por una ciudad de Toscana, donde consigue hacer realidad sus sueños, es la Italia de los años treinta. Guido es un judío multiusos con suerte, en busca de mejores condiciones. Al llegar a la ciudad se incorpora como mesero en el hotel donde trabaja su tío.

Desde su llegada conoce a Dora, la conquista y la enamora con su magia y simpatía. Dora es una joven católica de buena posición social. Se casa con ella luego de disputarla a un miembro de la burocracia. Del matrimonio nacerá el pequeño Josué.

Es la Italia fascista de Mussolini, la misma, que más tarde al recrudecerse la guerra, le dejará el camino abierto a las huestes hitlerianas para que prosigan su labor de cirugía étnica sobre los judíos, los comunistas y los gitanos italianos.

Guido instala una pequeña librería. Todo parece ir sobre ruedas, hasta que, hacia fines de la década, comienza la persecución a los judíos. Es así como Guido, Dora y su pequeño hijo Josué son atrapados y llevados a un campo de concentración alemán.

Para impedir que su hijo Josué descubra la verdad, Guido disfraza la terrible situación convirtiéndola en un extraño concurso, en el que los participantes deben salvar pruebas extremas (no comer, no hablar, permanecer escondidos, etc.) para evitar ser descalificados, obteniendo como premio un tanque de guerra.

Desde siempre, el tema del holocausto ha sido tratado por el cine, la literatura y el teatro desde el género del drama y la tragedia. El espectador, hasta entonces, asumía que un tema solemne debía ser siempre abordado desde un género igualmente serio, y que su reacción debía ser sobria y recatada, ad hoc con la dimensión del asunto. Entonces apareció Roberto Benigni, quien osó utilizar el tono de la comedia, para abordar el tema menos gracioso de la historia occidental. El resultado fue polémico y único.

Ya con anterioridad se ha mencionado que *La vida es bella* fue controversial en su momento, eso le mereció todo tipo de críticas, mismas que permiten hacer una reflexión sobre el filme y en las que se pueden encontrar opiniones interesantes. De igual manera los propios comentarios del director posibilitan un mejor entendimiento sobre la realización del filme.

Sin olvidar que su objetivo es narrar una historia no sólo reflexionar sobre un tema, Benigni logra generar la repulsión honesta y visceral, no racionalizada, que merece su tema. *La vida es bella*, que ante todo es una historia de amor, renueva el panorama de la representación cinematográfica del Holocausto, y

que por total oposición entre el tema y el género en el que se desarrolla, proyecta como ninguna el sinsentido de la masacre.²¹

El filme no pretende ser una película realista, sino una fábula, y el campo de concentración el escenario para la representación de la misma. Si bien es cierto, el espectador es advertido de esto desde un principio, pues escuchamos como al inicio del mismo, el narrador nos dice: - Esta es una historia simple, pero difícil de contar. Como una fábula esta llena de dolor, y también llena de maravillas y felicidad -. Y es que para algunos Benigni apela al sentimiento y propone una salida: la fábula del amor. Descubriendo al mismo tiempo la risa para escapar del horror.

Benigni, se inspiró en los recuerdos personales, pesares históricos y en su propia e impresionable imaginación. Todo ocurre en Toscana donde se crió, alguna vez mencionó que nunca había pasado por su mente escribir o dirigir una película como ésta, y que con el tiempo se daría cuenta que la vida es bella a pesar de los problemas.

Y precisamente el título de *La vida es bella*, fue una línea atribuida a Trotsky, quién atrapado en un bunker, esperando que los hombres de Stalin fueran a matarlo, escribió que a pesar de ese momento de terror, y observar a su mujer en el jardín, todavía pensaba que la vida es bella.

Para la realización de esta película, que nunca pretendió ser seria y mucho menos documental, Benigni recurrió al Centro de Documentación Contemporánea Judía de Milán por lo que en el guión se incluyeron los comentarios y consejos de historiadores y sobrevivientes del Holocausto.

²¹ Fernanda Solórzano, “*La vida es bella* de Roberto Benigni”, *Uno más uno*, 20 marzo 1999, Sábado, p. 15.

Benigni reconoce que a partir de muchas de sus lecturas sobre el holocausto ya no era el mismo hombre. Algo cambió dentro de él. No es judío, pero consideraba que el holocausto ya no le pertenecía solamente a los judíos, le pertenecía a la humanidad.

Alguna vez mencionó que tomó la idea de hacer esta película cuando escucho a su padre, Luigi Benigni, quien estuvo en el campo de concentración de Bergen-Belsen durante dos años, decir que cuando fue liberado en 1945, pesaba a penas 45 kilos.

Su padre tampoco era judío, era un campesino y nunca pudo averiguar porqué fue a parar allí. No sabía nada sobre el fascismo ni sobre Mussolini, estando en el campo de concentración lo pusieron a construir armas, la diferencia de ese lugar con los otros, era que no había cámara de gas.

Durante muchos años vivió obsesionado con esa experiencia, contando siempre la misma historia, porque no podía entender lo que había ocurrido. Cuando Benigni y sus hermanas eran chicos, su padre hizo un esfuerzo por contarles esa misma historia pero poniéndole un toque cómico para no asustarlos.

Esa era la forma como el padre de Benigni quiso hacerles la tragedia menos pesada, con una sonrisa. Pues quería que sus hijos encontraran el lado humorístico de cualquier situación, por dura que ésta fuera. Por esto Benigni cree que su contribución con este filme es que, improvisó la moral para proteger a su hijo del deterioro emocional.

La idea de que el campo de concentración en el filme, fuera un torneo competitivo, la adquirió Benigni al leer el testimonio de Primo Levi en su libro *If this is a man*, en el que describe las rutinas de la prisión nazi en las que, impávido,

al ver a todos los prisioneros desnudos y tirados en el piso, pensó: “¿Qué pasaría si todo esto no fuera más que un juego?”²²

Para algunos este es un filme “con marcadas referencias al cine surrealista de Fellini y a la comicidad de Chaplin, bien construido pero, que resulta disparejo en su conjunto, reposando su mayor atractivo en el humor estridente del director. Donde se combina la comedia y lo absurdo con el fin de banalizar el horror fascista”.²³

Pero para Benigni “Es una historia que combina la sátira, la comedia física, el comentario social y un toque de surrealismo en una única y conmovedora historia de amor, que pueden ser, en verdad, uno de los medios más efectivos para describir las persecuciones raciales en la Italia fascista”.²⁴

Y es que puede considerarse poco usual el hecho de que la comicidad de la película haga reír y al mismo tiempo nos parta el corazón. Para el cineasta es preferible reírse y hacer al espectador reír de la muerte, en lugar de hacerlo morir de risa.

Sin duda alguna *La vida es bella* es una película que ha conseguido romper moldes. Con dos partes claramente diferenciadas y opuestas, Benigni explota magistralmente el sentimiento, consiguiendo embaucar al espectador y hacerlo partícipe de las penas y alegrías de los protagonistas. El director italiano es un

²² Mario P. Székely, “Secretos de belleza de toda una vida”, *Reforma*, 28 febrero 1999, Espectáculos, p. 6.

²³ Julia Elena Merche, “Una fábula de humor estridente”, *Reforma*, 7 marzo 1999, Gente, p. 7.

²⁴ Lerida Cabello, “*La vida es bella*, de cara a la tragedia”, *El Universal*, 3 de marzo 1999, Espectáculos, p. 1.

genio capaz de convertir lo más triste en algo gracioso, de arrancar una sonrisa, de hacer llorar y lo que es aún más difícil, hacer reír.²⁵

La primera parte del filme puede ser una comedia, pero también es una historia de amor. La segunda parte es considerada como una tragedia. Benigni aseguró: “Yo podría haber ambientado la película íntegramente en el campo de concentración, pero hubiera sido un error. Yo necesitaba la historia de amor y también la idea de que mi personaje llevaba una vida normal para poder entender la locura que vino después”.²⁶

La película no se propone explorar la solidaridad entre los deportados y el niño, ni confiere densidad o credibilidad a las víctimas. Con dos figuras centrales que eclipsan por completo al resto de los personajes para concentrar en su relación sentimental la metáfora de una tragedia histórica o de un renacimiento social. Benigni le pide al espectador moderno algo casi imposible: que adopte el punto de vista del niño y observe la historia con idéntica capacidad de perplejidad y asombro.²⁷

Algunos creen que en Benigni son las ganas de reírse de la locura colectiva, las que le dan el mérito de soñar la vida en medio de la muerte y de ir hasta donde se lo permiten sus limitaciones y sus cualidades de cineasta.

Unos opinan que el drama del genocidio dista mucho de ser una comedia con un final feliz; y otros argumentan que es un filme que expone de forma innovadora

²⁵ <http://www.todocine.com/mov/00212143.htm>

²⁶ Gabriel Lerman, “Dueños de cines me rogaron que no hiciera *La vida es bella*: Benigni”, *La Jornada*, 26 de marzo 1999, Espectáculos, p. 33.

²⁷ Carlos Bonfil, *La vida es bella* de Roberto Benigni, *La Jornada*, 4 de marzo 1999, Cultura, p. 30.

la tragedia de 6 millones de personas, entre ellos niños, adultos y ancianos que fueron asesinados por los nazis durante la guerra.²⁸

Pero también hay aquellos que piensan que el punto es, entonces, atreverse a pensar que hubo personas que hicieron lo inimaginable para escapar, o ayudar a otros a escapar del horror. Justificando así a Benigni, pues creen que sólo imaginó y creó una historia optimista, dentro de un horror inenarrable.

En este sentido Benigni pertenece a la estirpe de los payasos cinematográficos, por ello su trabajo provoca reacciones encontradas, hay quienes lo ponen por las nubes y quienes detestan su interminable verborrea, su sentimentalismo, su tendencia a un exagerado y nervioso histrionismo.

²⁸ Leticia Sánchez Versión fantástica del Holocausto, *Reforma*, 20 marzo 1999, Cultura, p. 9

3. Dos infancias diferentes

El objeto principal del presente trabajo son dos protagonistas infantiles, Iván el niño ruso y Josué el niño italiano en sus respectivos filmes. Sus características y desarrollo en los mismos ejemplifican sus divergencias.

3.1 Los protagonistas infantiles

En este sentido, es necesario aclarar que *La infancia de Iván* y *La vida es bella* son filmes de diferentes géneros. El primero es un filme bélico, dicho género sirve o se desempeña para reflejar una visión clara acerca de ciertos conflictos universales, las películas bélicas suelen manifestar la ideología dominante del momento en que se realizan, están teñidas de sentimientos patrióticos y pueden coexistir con otros géneros, en este caso con el drama.

Las películas que se realizaron después de la segunda guerra mundial, sobre todo en los años 60 ya no hicieron hincapié en el sacrificio, aunque sí nos siguen mostrando a sus protagonistas como héroes convencidos de la bondad de sus creencias y seguros de que están haciendo lo correcto para mejorar el mundo. Hay que recordar que *La infancia de Iván* se filma en 1962.

La vida es bella es un melodrama, subgénero de la comedia. En un filme bélico como éste, -porque finalmente también se desarrolla en el momento de la guerra- la comedia entra por la forma crítica, para darnos cuenta del absurdo del conflicto armado y de todo lo que ésta implica en su momento. Lleva las cosas al extremo y la risa puede obligar a reflexionar tal o cual situación que se plantee en el filme.

Ahora bien, “analizar al personaje en cuanto a persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etcétera. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real” ¹

En *La infancia de Iván*, Tarkovsky narra la infancia de un niño destruido por la guerra, su dura labor como espía aumenta la crueldad en la medida en que sus sueños dan indicios del sacrificio de su madre y de la inocencia perdida de Iván.

Iván quien es el protagonista de este filme es un jovencito de doce años, que tuvo la mala suerte de perder a su familia y quedar huérfano, la tristeza por esta lamentable pérdida la convierte en coraje y deseo de venganza.

La primera vez que vemos a Iván está jugando, admirando el paisaje, alegre y elevándose entre los árboles para después como mariposa descender y unirse a su madre en el camino, pero todo es un sueño, la realidad es otra y es insoportable para él.

Antes de la guerra Iván era feliz, humilde y travieso, proyectaba luz y estaba lleno de ilusiones como muchos niños, pero sin duda, después, su cara es inexpresiva, su semblante es más duro y rígido, sus sonrisas se convierten en muecas, su mirada refleja su carácter y su dolor, es astuto, valiente y ágil, su cuerpo es delgado, pero no por ello es frágil.

Iván es capaz de tomar sus propias decisiones y el rumbo de su vida. No le importa arriesgarse. La guerra no es un juego de niños y lo sabe, y está dispuesto a realizar las misiones que le encomiendan.

Víctima de la guerra, se convierte en una especie de pequeño héroe, que conmueve, pues ha sido forjado por la violencia vivida y vista, que ha interiorizado.

¹ Francesco Casetti. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 178.

Los nazis lo mataron el día que lo hicieron con su familia, de cualquier forma, de alguna manera vive, o sobrevive a esa cruel realidad.

Los sueños y los recuerdos se vuelven recurrentes en la existencia de Iván, las noches lo desarmen, vuelve dentro de sus sueños a la ternura de su edad, a la felicidad que él conocía, reavivando el recuerdo que él mismo pareciera querer olvidar. El mundo se vuelve una alucinación para el niño.

¿Cuántos niños como Iván habrán vivido lo que él? Donde el infierno de las mañanas no es fácil de distinguir del infierno que sueñan por las noches. No hay gran diferencia entre el día y la noche, entre lo que parece real y lo irreal.

Los personajes de Tarkovsky tienen una misión que cumplir, o de una derivan otra más urgente y personal. Son soñadores obligados a vivir en vigilancia, despojados de su subjetividad, todos van en busca de quien les conceda la seguridad de la segunda realidad.²

Los oficiales soviéticos con los que convive y que de alguna manera lo han ayudado, desean que él regrese a la escuela, lo quieren alejar de la guerra, pero no lo logran. Es demasiado tarde.

Los oficiales terminan por considerar al niño con una mezcla de ternura, estupor y dolorosa desconfianza. Ellos veían en él, al monstruo perfecto, tan bello y casi odioso, que el enemigo ha radicalizado, y que no se afirma más que en sus impulsos mortuorios y que no puede cortar los lazos de la guerra y la muerte; que tiene ahora necesidad de este universo siniestro para vivir; quien es liberado del miedo en medio de una batalla y que al final será arrastrado por la angustia. La pequeña víctima sabe lo necesario. Sus pesadillas, sus alucinaciones no tienen nada de gratuito. No se trata de fragmentos de

² Gustavo García, "Cuatro miradas a Tarkovsky", *Uno más Uno*, 9 mayo 1987, Cultural, p. 1.

valentía, ni tampoco de sondeos practicados dentro de la subjetividad del niño, ya que permanecen perfectamente objetivos, continuamos viendo a Iván tanto desde el exterior, como dentro de las escenas realistas; la verdad, es que el mundo entero, para este niño, es una alucinación y que este mismo niño, monstruo y mártir, es dentro de este universo una alucinación para los demás.

3

En cierto sentido, Iván es producto de la guerra y la padece diferente de los soldados soviéticos, pues éstos no están marcados por la misma situación que él, que tuvo que dar un salto gigantesco en una etapa de su vida para poder afrontar a su manera un suceso devastador.

Sin embargo, es un niño. Esta alma desolada conserva la ternura de la infancia, pero no puede experimentarla, y menos aún expresarla. O bien, si él se abandona a ella en sus sueños, si él se pone a soñar en la dulce distracción de los trabajos cotidianos, podemos estar seguros que sus sueños se transfiguran inevitablemente en pesadillas. Las imágenes de felicidad más elementales terminan por darnos miedo, conocemos el fin. Y sin embargo, esta ternura reprimida, quebrantada, está viva en cada instante. Es el mundo, el mundo a pesar de la guerra y, también a veces a causa de la guerra.⁴

La existencia de Iván se reduce a veces a un simple cuarto, o a los grandes y desoladores paisajes que tiene que atravesar, al encuentro, a la espera, a la huida. Aún así se puede notar que es un niño letrado y de cierta forma culto, pues ha leído mucho y sabe por lo que ha visto, más de lo que puede decir un libro.

La guerra se acaba e Iván ha muerto, uno de los oficiales se entera al ver su foto y su nombre en una lista donde los nazis registraron su muerte. El destino que quizá él busco porque ya no disfrutaba vivir.

³ Jean Paul Sartre, "A propósito de *La infancia de Iván*", *Nacional*, 9 febrero 1990, p. 3.

⁴ *Ibídem*, p. 4.

En medio de la alegría de una nación que ha pagado duramente el derecho de proseguir la construcción del socialismo; hay este hoyo negro, un piquete de aguja irremediable, la muerte de un niño dentro del odio y la desesperanza. Nada, ni el comunismo futuro, compensará esto. La sociedad de los hombres progresa en dirección a sus metas, los vivos realizarán sus fines con sus propias fuerzas, y entre tanto, este pequeño muerto, minúscula paja barrida por la historia, queda como una pregunta sin respuesta, que no compromete nada, pero que hace ver todo bajo una nueva luz, la historia es trágica. Un niño muere. Y es casi un *happy end*.⁵

La infancia de Iván como bien nos dice el título del filme, era maravillosa, sencilla, dulce, apacible, divertida, para convertirse después en amarga, triste, solitaria, gris, insoportable y terrible.

Por otro lado, para Josué de *La vida es bella* la infancia es diferente, ha sido de alguna manera bella. Ambos niños viven la segunda guerra mundial, pero mientras que para Iván es una pesadilla o un infierno, para Josué ha sido un juego. Iván enfrenta la cruda realidad pero Josué la ha evadido, gracias a su papá.

El verdadero protagonista de *La vida es bella* es Guido, el papá de Josué, un encantador individuo con inocencia de niño. De cualquier forma, Josué es muy importante en la trama, y se convierte a lado de su padre en protagonista infantil.

Josué es un niño italiano de tan sólo cinco años, que es sobre todo inocente, pero además es tierno, simpático, juguetón, obediente y lleno de imaginación.

La primera vez que vemos a Josué es hasta la segunda parte del filme, cuando él sale al encuentro de sus padres, llevando consigo su juguete favorito, un tanque de guerra. Es feliz y muy amado por su familia. Pero esta felicidad absoluta se ve

⁵ *Ibidem*, p. 5.

derrumbada justo el día del quinto aniversario de Josué, quien recibe como regalo de los nazis, un traslado a lado de su padre y tío a un campo de concentración.

El amor de Guido por su hijo lo llevará a convencerlo de que todo lo que sucede ahí es un juego al que ha sido invitado y que todos tienen como meta acumular mil puntos para ganar un tanque de guerra, aquí es donde aprovecha el gusto de su hijo por los tanques para poder convencerlo ante la mentira que él mismo le crea, como medio para preservar la vida de Josué.

Nada parece estar del todo bien para Josué, desde su llegada se nota desilusionado y extrañado por lo que ve. Lo han separado de su madre, y enviado a una barraca maloliente y llena de gente con aspecto desagradable y sucia. Tiene hambre y tendrá que soportarla. La vida a la que ha estado acostumbrado cambia de manera abrupta y aún no lo entiende.

El niño está incrédulo ante lo que mira, quiere estar con su mamá, pero no será posible, se tiene que acostumbrar a no llorar, a no ver a su mamá, y a soportar el hambre y las condiciones de su nueva existencia, para no perder los supuestos puntos que lo harán ganador del premio.

La estancia de ambos, no será más que una eterna lucha por sobrevivir o escapar de ese infierno. Guido no se cansa hasta lograrlo, todo lo que hace, lo hace por Josué, no desea que su hijo asimile la terrible realidad en la que se encuentran. Josué es inteligente, sabe más de lo que parece, pero le sigue el juego a su padre y le cree, pues es obediente en todo momento.

Al respecto Benigni llegó a comentar en alguna ocasión: “Usé mi propio pasado al hacer esta película, porque Guido, el protagonista del film, es muy parecido a como era mi padre”.

Josué sobrelleva la situación en la que se halla, aunque extraña la vida que llevaba y a su madre. Nota que no hay muchos niños y que los pocos que hay desconocen el juego del que él les habla, sigue las instrucciones de su padre, duda en ocasiones pero finalmente hace lo que le pide.

En cierta ocasión logra sin saberlo, salvar su propia vida al negarse a ir al llamado de las duchas, pues no era muy afecto a darse un baño, bañarse en el lugar donde él se encontraba era sinónimo de muerte segura. No era más que un engaño para matar, de manera masiva, a miles de personas en un instante en lugares llamados “baños” con regaderas que sacaban gas en vez de agua.

El niño aprende a esconderse, a no convivir con nadie, a esperar siempre el regreso de su padre a la barraca, se aburre y se inquieta. Esto es demasiado para alguien tan pequeño, pero el hecho es que lo acepta, no es algo que le guste o desee, pero lo hace.

La tarea de Guido es difícil, pues en el lugar en el que se encuentran, a veces no es necesario dar muchas explicaciones para saber lo que está ocurriendo. Y Josué logra enterarse de cosas que su padre desea que no conozca. Le dicen al pequeño que hacen jabón y botones con las demás personas, que los queman en los hornos y se siente engañado por su padre, su deseo de irse es inmediato.

Guido a su manera logra convencerlo de que esas cosas son absurdas e increíbles, -y la verdad es que lo son-. Persuade a su hijo para continuar. El niño sabe que ya no hay más niños, que ya es el único.

El último día de ese infierno llega y con ello el fin del juego. Se acabó la guerra y se da una movilización en el campo, la delgada línea entre la muerte o la libertad se hace presente. Guido le salva la vida a su hijo escondiéndolo, será la última vez que lo vea, todos sus esfuerzos han valido la pena, ha hecho hasta lo inimaginable

por su pequeño y porque la experiencia de éste dentro del campo fuese lo menos desdichada.

Josué obediente como siempre sigue las indicaciones de su padre, observa cómo el lugar en el que tanto tiempo estuvo, en cuestión de horas, se ve desalojado por todos los que se encontraban ahí, hasta ser él, el último.

Al salir de su escondite es sorprendido con la llegada de los estadounidenses en un tanque de guerra, su padre no mintió después de todo, ahí estaba el premio que le prometió ante todos sus sacrificios. Josué se maravilla ante lo que ve, y se pone muy feliz.

Vaya que ganó Josué, y de qué forma. Sabe que ese fue el sacrificio de su padre y el mejor regalo que le pudo haber dado fue el regalo de la vida. Encuentra a su madre y la felicidad que le causó verla es inmensa. Han ganado. Al fin pueden regresar a casa.

Hay quienes opinan que la llegada de los tanques, convence a Josué que ha resultado triunfador en el concurso. Un concurso verdaderamente macabro. Mientras él creía participar en un juego, a su lado otros niños eran asesinados en los hornos crematorios. El final feliz no es más que una convención, para el Josué adulto, la vida difícilmente será bella.

Algunos críticos creen que más que hijo, Josué es alter ego de Guido. El niño es quien salva en realidad al padre y no al revés; el hijo no es tonto, pero es obediente y responde al deseo de vida de su progenitor, por eso acepta lo absurdo del juego.

El cambio que sufre Josué desde que le arrebataron su vida normal, hasta que se encuentra en el campo de concentración, lo sabe digerir gracias a su papá, pues

la convivencia a su lado siempre fue de complicidad, juego y bromas, y eso casi no cambia en el lugar donde padecen la guerra. Nunca lo vemos llorar.

Josué ha visto con otros ojos la situación histórica en la que se encuentra, una visión única e irrepetible, los recuerdos jamás serán traumantes para él, ha vivido una mentira, pero al final esa ha sido su salvación, perdió a su querido padre, pero salió ganador de una de las peores tragedias humanas.

3.2 Lenguaje cinematográfico

El lenguaje para Jean Mitry, es un sistema de signos o de símbolos que permiten designar las cosas nombrándolas, significar ideas, traducir pensamientos. Existe el lenguaje cinematográfico, sí este elabora sus significaciones no a partir de figuras abstractas más o menos convencionales sino por medio de la reproducción de la realidad concreta, es decir, de la reproducción analógica de la realidad visual y sonora. Un filme es ante todo, imágenes, e imágenes de algo, que tienen por describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos cualesquiera.⁶

Hay quienes creen que las películas de Tarkovsky, director de *La infancia de Iván*, son parábolas narradas mediante ritos y signos. La actitud de mirar en sus filmes hace que la mirada se adentre en lo que mira, atraído el espectador por el viaje espiritual rumbo al corazón del mundo visible. Se trata notablemente de la realidad transformada, la que mediante las imágenes cinematográficas queda entrevista. Pero afirman, que es un hecho que en ésta cinta inicial, por ejemplo, la imagen del bautismo, recurrente sueño en estado de vigilia de la imagen de Iván, en el pozo

⁶ Jacques Aumont y otros. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1995, p. 175.

recibiendo el agua y la luz, simultáneamente es acontecimiento que sucede y anuncia.⁷

Reflexionar sobre el cine de Andrei Tarkovsky parece algo temerario, como si se tratara de descubrir mensajes cifrados o de adentrarse en investigaciones intelectuales, en vez de internarse en su lenguaje permitiendo que fluyan naturalmente las emociones, las sensaciones, la imaginación. El mismo director ruso afirmaba que percibía la realidad contemplándola como un chico, y deseaba como espectador a quien supiera mirar un film como quien mira el paisaje por la ventanilla de un tren.

La infancia de Iván fue filmada en blanco y negro, para su director es una tonalidad que encierra una fuerte carga poética, en el sentido en que trataba de definir la poesía cinematográfica como un elemento estrechamente ligado a la belleza plástica.

En el cine de Tarkovsky la naturaleza despliega plácidamente sus elementos, nunca expuestos como símbolos, sino integrados a la puesta en escena, buscando transmitir sensaciones y recuerdos, procurando recuperar la capacidad de percibir el mundo real.

Un elemento que se observa en la película como constante es el agua, sobre todo en los sueños de Iván. Los grandes paisajes como los bosques, con sus altísimos árboles, los pantanos, los matorrales, la escasa vegetación, el río, el fango, el cielo también se hacen presentes en las imágenes de este filme.

⁷ La palabra anuncio es una clave para el entendimiento de Tarkovsky. Ciertamente en este filme el cineasta anuncia la escritura a base de signos, de abstracciones puras con las que especialmente se identifica.

Las imágenes se mezclan entre la realidad y los sueños de Iván, debido a que éste mantiene una lucha contra su interior y su exterior, para recuperar la felicidad en la infancia. En sus sueños siempre vemos escenas con fondos iluminados y claros, dando un ambiente de alegría y de tranquilidad.

En cambio cuando se enfrenta a la realidad, los fondos oscuros entristecen la atmósfera, recrudecen la situación, los objetos que se difuminan pierden importancia en el conjunto. Las sombras se hacen presentes y remiten a situaciones tétricas y escalofriantes.

Tarkovsky tenía una peculiar sensibilidad visual, podríamos decir que contemplativa, dada a largos planos, que permiten ver y describir los amplios ambientes a través de panorámicas con gran profundidad de campo. Mostrando así la destrucción y lo desolador del lugar en donde se suceden los hechos.

Para los personajes se usa principalmente el long shot y el full shot, en ellos siempre vemos a Iván acompañado de los soldados soviéticos, en menor medida se dan los médium shot en los que observamos las expresiones de Iván y que permiten al espectador adentrarse en sus sensaciones.

Iván no es un chico que manifieste mucho sus pensamientos o que hable de sus sentimientos, este tipo de planos que se acaban de mencionar nos permiten ese acercamiento al protagonista para poder descifrar o comprender cual es su sentir o su pensar en determinada situación.

Los movimientos de cámara son lentos y permanentes, registran el desequilibrio y la inestabilidad emocional que provoca el clima de violencia. En algunas escenas podemos ver movimientos de cámara con inclinaciones hacia arriba y hacia abajo, los llamados tilt up y tilt down respectivamente.

Imágenes como la del beso del oficial y la chica cuando aquél le ayuda a cruzar una zanja a ésta y la cámara los toma deslizándose hacia abajo, por la misma zanja, y ellos parecen elevarse porque ella queda colgando sujeta entre sus brazos, son un ejemplo de los movimientos de cámara que fueron empleados, en este caso pueden magnificar al personaje. En los otros casos donde se emplea el mismo tipo de movimiento de cámara, simplemente nos sirven para situar el espacio físico de cada personaje.

Se ha dicho que *La infancia de Iván* no es la más narrativa de las películas del director ruso, tampoco la más lineal, todas lo son, pero es la más centrada en la anécdota y así, según esta opinión, la más adecuada al gran público.

Algunos críticos opinaron en su momento que *La infancia de Iván* es un filme profundamente ruso y revolucionario, que expresa de manera típica la sensibilidad de las jóvenes generaciones soviéticas de ese momento. Además de considerar la técnica como indudablemente rusa, tanto que por sí misma es original.

La película está llena de simbolismo, y resulta muy coreográfica, incluso muy poética, pero como siempre queda un sabor agrio, cuando se ve algo de este director, parece que refleja su tristeza personal, su tortura interior, el cine de Tarkovsky, es como él mismo, un cine lleno de dolor y de tormento. Aunque un cine con sello muy propio y realmente digno de apreciar y disfrutar con los cinco sentidos.⁸

Para el caso de *La vida es bella* Roberto Benigni apela a la historia para realizar una denuncia sobre la crueldad que caracterizó al fascismo en la Segunda Guerra Mundial, precisamente en este sentido radica su mayor virtud; además de mezclar la tragedia con la comedia como pocos filmes en la historia, homenaje a ese genio

⁸ www.andreitarkovski.com

del celuloide que fue Charles Chaplin, pero más que todo una ventana abierta al pensamiento, algo a lo que ningún verdadero cineasta podrá renunciar si quiere tocar la esencia de la sensibilidad humana.⁹

En este filme la profundidad de campo se hace presente en diversas imágenes a lo largo de la trama. Dichas imágenes permiten observar el paisaje de Toscana, la plaza, la salida del tren que lleva a la familia al campo de concentración, la llegada de éste al campo, la barraca en donde permanecen Josué y su padre, el lugar de las duchas y también cuando huyen los alemanes y salen de sus escondites algunos deportados, ahí se puede ver la entrada del campo de concentración.

El uso del travelling en escenas donde Guido va en automóvil con su amigo, o cuando va en bicicleta a lado de Dora y su hijo, nos permiten hacer una especie de acompañamiento a los personajes con este tipo de desplazamientos de la cámara.

La combinación de planos generales con lentas panorámicas contribuye a la creación de un ritmo lento y contemplativo. Con planos como el long shot, el big long shot el filme nos muestra las amplias casas con sus llamativos decorados. En la casa del tío de Guido esto nos permite ver las innumerables obras de arte que se encuentran en ella, desde esculturas a históricas pinturas.

Igualmente permiten al espectador apreciar la grandeza del Gran Hotel, su elegantísima estancia, el lobby, los decorados, las esculturas, las pinturas monumentales, en fin, podemos a conciencia contemplar cada uno de los detalles de la escenografía.

En cambio para el momento en que los personajes se encuentran en el campo de concentración, este tipo de planos además de los group shot, que también son

⁹ www.todocine.com/mov/00212143.htm

empleados, nos muestran las condiciones deplorables en las que se encuentran los deportados, los vemos en las barracas, ya sea dormidos o a la espera de algo, en los arduos trabajos que realizan, cuando reciben informes, etcétera, y así dejan al descubierto el gran número de personas que son privados de su libertad y la situación inhumana en la que vivían.

La cinta se divide en dos partes, tanto en su narrativa como en la trama, antes del campo de concentración y después en él. El filme es en su primera etapa cálido y alegre en su colorido. Prevalece el color rojo en varias escenas, sobre todo en aquellas donde participan Dora y Guido. Los colores de la bandera italiana también hacen su aparición, en escenas como la de la escuela, la fiesta en el hotel y el confeti de la misma como muestra del sentimiento patriótico. Aquí los colores cálidos dan la impresión de proximidad.

El color blanco, que sobre todo, prevalece en las escenas del hotel, permite aludirle a éste un estado y sentimiento de paz y tranquilidad, y por qué, de magnificencia. Eran los tiempos de la relativa no beligerancia.

Si bien es cierto, el color sirve para centrar la atención, favorecer el ritmo en la narración y en el montaje, expresando con más fuerza ciertos momentos.

También en esta parte se nota la fotografía llena de luz y del verde de los paisajes toscanos. El paso al campo de exterminio, es un vuelco total en la película. Cambia el ritmo, el color, abundan los close ups, y las tomas que introspeccionan a los personajes. La luz se baja, domina el gris verdoso de los uniformes rayados de los prisioneros, los colores fríos aquí dan la impresión de lejanía.

Los fondos iluminados y claros intensifican los colores, dan ambiente de alegría y los objetos tienen más importancia en su conjunto. Los fondos oscuros debilitan

los colores, entristecen los objetos que se difuminan y pierden importancia en el conjunto.

Lo que en realidad no cambia en toda la historia, son las escenas impregnadas del humor de Guido, poco cambia esta forma de ser del personaje cuando se convierte en prisionero, con su sentido del humor disfraza a Josué la cercanía de la muerte.

El discurso benigniano encuentra su punto máximo de eficacia al dotar a su pontificado de la magia de un humor ingenuo, dulce, inofensivo; es decir de un humor carente de malicia y desbordante de travesura; un humor anclado en la infancia, evasor de la madurez y la responsabilidad, que busca desaparecer los problemas fundamentales escondiendo la cabeza debajo de la cama. Un humor que en lo más bajo es autocompasivo, desconcientizador y desmovilizador y que pretende oponer argumentos infantiloides al discurso de las armas; un humor tramposo que proviene directamente de esta corriente de cine italiano bajo en calorías surgido del efecto *Cinema Paradiso*, que sienta muy bien con la tibieza de las sociedades de fin de milenio.¹⁰

3.3 Sonoridad

Desde que el cine mudo le dio paso al cine sonoro, la infinidad de posibilidades de poder emplear este recurso le ha dado un toque especial a las siguientes producciones cinematográficas ya que:

El sonido puede encauzar nuestra atención de forma específica dentro de la imagen, dirigiendo la lectura de los puntos de interés: nos indica lo que debemos mirar. La pista sonora de algún elemento visual puede anticipar ese

¹⁰ Eduardo Alvarado, "La vida es bella", *Uno más Uno*, 22 mayo 1999, Arena, p. 14.

elemento y dirigir hacia él nuestra atención. La banda sonora puede y debe entablar siempre una relación activa con la banda de imagen.¹¹

La banda sonora de un filme se compone de la palabra, la música, los efectos sonoros y ambientales, y el silencio por su valor expresivo. La palabra para muchos es el recurso sonoro por excelencia, un elemento privilegiado de la imagen audiovisual por su gran poder significativo.

En cambio, la música es un extraordinario medio para ser asociado a la imagen fílmica, pues presenta atributos muy variados que contribuyen a la apreciación de la obra para el espectador. Ayuda a la identificación con la trama ya que es un excelente vehículo para la creación de climas convenientes. Su intervención da fluidez al desarrollo de los acontecimientos.¹²

En el caso de *La infancia de Iván* se puede decir que la música consigue determinados efectos estéticos. La mayor parte de la música empleada en el filme es música no diegética dándole una mayor significación a las escenas. Se sabe que el empleo de música no diegética tendrá siempre un carácter menos realista que si se utiliza música diegética.

Por lo que a esto respecta, al inicio del film vemos lo que está soñando Iván, la música en esta escena y en la mayoría de los sueños del protagonista infantil, es una música en un principio melancólica, tranquila pero con el avance de ésta su ritmo se acelera, para finalizar dando una sensación de suspenso, de expectativa.

El clima al cual el espectador se deja llevar a través de las sensaciones que provoca la música, bien podrían ser de un ambiente gris, triste, trágico. Independientemente de que sus sueños son una aparente fuga ante las

¹¹ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 194.

¹² *Ibidem*, p. 206.

dificultades a las que se enfrenta el niño, y que en ellos se encuentra con su madre y una niña, la música no es precisamente alegre, él está sufriendo y eso lo podemos percibir a través de la música.

La música no diegética en el filme no congela la emoción sino que la intensifica, la frialdad de la música en la película del director ruso permite al espectador sentir y experimentar con el suspenso, la tristeza, la ansiedad, la melancolía, la locura y la angustia.

Una de las funciones de refuerzo de esta música puede estar también dirigida hacia la creación de la atmósfera o del ambiente histórico de la guerra, a la par con otros elementos como la iluminación y el vestuario.

Se puede decir que cuando uno de los soldados pone a funcionar el gramófono y el espectador puede ver la fuente donde se origina dicha música, ésta se convierte en diegética, la música parece ser típica de Rusia o de alguna manera folklórica, sin dejar de lado que es triste al escucharla, es la única ocasión que se ve el objeto que produce una melodía.

La mayoría de los efectos sonoros y ambientales de la película provienen de fuera de campo o espacio off, tales como bombas, disparos, camiones, marchas, aves, campanas, sirenas; estos últimos se dan cuando Iván alucina una persecución que él mismo efectúa a los alemanes y se escuchan los gritos de angustia y desesperación de unos jóvenes, toca una campana y el resonar de ésta parece masivo.

Un efecto sonoro que se da a lo largo de varias escenas en el filme donde se encuentran en una pequeña estancia Iván y dos soldados, es el de una gotera, al respecto:

Una cadencia en el sonido modulada con regularidad, como un bajo continuo de música, o un tic-tac mecánico, y por tanto previsible, tiende a crear una

animación temporal menor que un sonido de progresión irregular y, por ello, imprevisible, que pone en constante alerta el oído y el conjunto de la atención. Las gotas de agua que Tarkovsky gustaba de hacer oír en sus películas, son ejemplo de ello: fijan la atención por su ritmo fino o fuertemente desigual.¹³

Cuando vemos a dos jóvenes que se encuentran ahorcados en un árbol, el sonido rico en frecuencias agudas crea una percepción de alerta y mantiene al espectador en tensión. Lo que se escucha es cruel y tétrico.

El filme termina con la victoria de los rusos y es aquí cuando se escucha música alegre, música que permite percibir el sentimiento de victoria. Los vitoreos y los gritos de satisfacción se hacen presentes. Después se hará evidente la muerte de Iván, y la música transforma la sensación en asombro e incredulidad.

El espectador se ve envuelto entonces entre la realidad y la fantasía, pues vemos otra vez a Iván en una situación parecida a la de sus sueños, por fin está en paz, y la melodía es melosa, alegre, de ensueño, relajante, misma que acaba con unos tamborazos. Es el fin.

Para el caso de *La vida es bella* la música no diegética es desde un principio alegre, tranquila y hasta cierto punto aventurera. Este tipo de música se dará a lo largo de todo el filme, sobretudo en la primera parte, en la segunda se hará presente en aquellas ocasiones donde Guido plantea las dinámicas del juego o hace creer a Josué que lo que está pasando puede ser divertido.

Se dice que las producciones audiovisuales llegan a ser introducidas con un efecto musical que prepara mentalmente al público para la temática que se expondrá durante el desarrollo de las mismas.

¹³ Michel Chion. *La audiovisión*. Barcelona, Paidós, 1993, p. 25.

Desde el primer momento en que Dora y Guido se conocen se da lugar a una música romántica, dulce y tierna, y ésta será una constante en cada uno de los diversos encuentros entre ellos, incluso cuando Guido ya está en el campo de concentración se arriesga a que ella lo escuche a través del equipo de sonido del lugar, no se ven, pero volvemos a escuchar la misma melodía, esta vez da la sensación de esperanza.

La función de refuerzo se efectúa, con frecuencia, asociando a la imagen una melodía o, en su caso, un *leitmotiv* que, en forma de paráfrasis, relacione los sentimientos evocados por la música con el tema representado en la imagen visual. La técnica del *leitmotiv* actúa creando esquemas musicales en los que el oyente puede reconocer figuras, sentimientos y símbolos y el factor empleado en esta técnica es la repetición de un motivo en diferentes situaciones del desarrollo dramático creando, así, una asociación entre el motivo musical y una determinada situación.¹⁴

La primera vez que se escucha música alarmante y de tensión, es cuando unos extraños entran a la casa del tío de Guido y lo agreden, después en la escena del caballo que es pintado como broma de mal gusto. Más tarde oiremos los mismos acordes cuando la familia se encuentra en el campo de exterminio y se intensifica la sensación de peligro y de angustia.

La música diegética que es aquella que surge de la propia escena, hace su aparición desde que Guido llega a la ciudad y por confusión una banda le da la bienvenida, lo mismo en la ceremonia de compromiso de Dora donde una orquesta toca música clásica, elegante y de fiesta, de igual forma cuando Guido pone a funcionar un aparato antiguo de sonido, parece ser un megáfono, en el campo de concentración, en la cena de los alemanes y sus familias.

No se puede olvidar la música de la ópera de Offenbach que se convertirá en una especie de himno para los padres de Josué, triste y romántica. Las dos

¹⁴ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía. *op.cit*, p. 207.

ocasiones en las que se manifiesta la convierten en música diegética, una en el teatro y la otra que se acaba de explicar con anterioridad, en la acción de Guido. “El empleo de la ópera y la música sinfónica sirve para crear un sentimiento de tensión dramática, de suspensión, de alerta” ¹⁵

Esta música puede cumplir una función de contrapunto dramático, estableciendo pequeñas rupturas en el relato. Puede llegar a ser un complemento eficaz en los momentos en que se hace necesaria una cierta interrupción dramática que rompa la tensión y la desplace hacia otros nudos dramáticos.

El cine cómico utiliza en varias ocasiones la infidelidad del sonido para provocar efectos divertidos. Ya sea la fidelidad o la infidelidad del sonido, éstas pueden llegar a ser una herramienta verdaderamente sugerente. En este filme cuando el padre de Josué trata de que éste no se dé cuenta de la seriedad de la situaciones hace como si marchara, y el efecto sonoro se asemeja al de un soldadito de plomo. Este sonido es no diegético ya que no procede del espacio real de la escena.

Ya hacia el desenlace de la película, en la escena en la que Josué queda aparentemente solo en el campo de concentración se da lugar a un momentáneo silencio, éste forma parte de la columna sonora, bien puede ser empleado como pausa obligada entre diálogos, ruidos y música, o bien como recurso expresivo propio.

Dicha escena da lugar a un brusco dramatismo, expectativa e interés por la imagen. Pronto se ve la llegada del tan prometido tanque de guerra, que es el supuesto premio del niño.

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

En el momento en que Josué sale de ahí en el tanque y se ve cómo, por el camino, van los otros deportados, la música vuelve a ser la misma que la del principio del filme, la misma que se escucha cuando Guido llega a la ciudad.

Durante el trayecto Josué ve a lo lejos a su madre, Dora, el encuentro será sellado con la misma melodía que marca los encuentros entre sus padres, esa música dulce ya se ha oído con anterioridad, con la diferencia que ahora el que se encuentra con Dora es su propio hijo.

CONCLUSIONES

Ciertamente se ha hablado hasta ahora, de dos países y su historia, de una guerra mundial en la que ambas naciones participaron, de la vida y obra de dos directores y dos de sus respectivos filmes y de los protagonistas infantiles de ambas películas.

Todo esto con la finalidad de identificar los elementos socioculturales que influyen en el planteamiento de personajes infantiles en dos filmes de distinta nacionalidad.

Sería muy fácil decir que por el hecho de ser de diferente nacionalidad, ambos filmes son diferentes desde su origen, pero se está hablando de un mismo suceso y la visión de ambos es claramente desigual, por ello se hizo hincapié en una serie de datos que ejemplifican mejor tal dilema.

Ya se ha hablado con anterioridad de la historia y cultura de ambos países desde los tiempos más antiguos, sin lugar a dudas son muy interesantes. Rusia, a diferencia de Italia, estuvo alejada de las corrientes de la civilización europea, no conoció la ocupación romana, más sí el yugo mongol, que por un período largo la aislaron del mundo occidental. Sin embargo el tiempo le otorgaría a esta gran nación, hechos de enorme importancia, no sólo para si misma, sino para el resto de la humanidad.

Italia como bien se sabe, ha dejado la grandeza de su historia y cultura. La riqueza de su arte es incomparable. Esto la ha llevado más allá de sus fronteras. Llegando a ser referencia en muchos ámbitos artísticos y culturales.

Para el momento en que estalla la segunda guerra mundial, tanto la URSS como Italia se encontraban en bandos diferentes, de cualquier forma, hayan

ganado o no la guerra, sus pueblos sufrieron sobremanera, sometidos bajo los regímenes de Stalin y Mussolini, poco o nada podrían envidiarse entre sí. La forma en que padecieron los habitantes de cada país se asemejan en mucho, pero también tienen sus claras diferencias. En tanto que para la URSS fue una guerra patriótica, para Italia fue una guerra fascista.

Para ese entonces un pequeño ruso llamado Andrei Tarkovsky no contaba que con el tiempo haría un filme que reflejaría su propia visión, de lo que en ese momento él mismo estaba sufriendo. En ese tiempo aún no nacía el italiano Roberto Benigni, pero su padre estaba viviendo el absurdo de encontrarse en un campo de concentración.

Queda claro que ambos países son geográficamente diferentes y ésto también podría ser útil para entender las divergencias para plasmar un mismo hecho en el cine.

“La nación es espíritu mineralizado y animalizado; por tanto adscrito a un lugar, a un paisaje. La historia con su enjambre brota de la geografía”.¹ Lo antes citado lo menciona José Ortega y Gasset en su libro *Kant, Hegel, Dilthey* y aclara que, “Hegel no aventura más. Se contenta con hablar de correspondencia entre pueblo y contorno físico”.

Según Hegel, hay tres tipos de tierra para lo efectos históricos: “En aquellas zonas del planeta cuyas condiciones son extremas –la tórrida, la gélida- no puede haber historia. En ellas vive el hombre entontecido. La naturaleza lo deprime y no puede separarse de ella, que es la primera condición para una cultura espiritual”.²

¹ Cfr., José Ortega y Gasset. *Kant, Hegel, Dilthey*. Madrid, Castilla, 1972, p. 116-117.

² *Ibidem*, p. 121.

Tarkovsky era una persona espiritual y nostálgica, que creaba su propio mundo y que admiraba mucho a la naturaleza, de ahí que su obsesión por los cuatro elementos: el fuego, la tierra, el aire y el agua, se hiciera presente en todas sus películas.

Además de todo esto, en su filme *La infancia de Iván* se puede apreciar su estilo único y visión del universo. Su propia historia y experiencias se ven plasmadas en el largometraje, así como el amor por su madre y la trágica experiencia de la guerra.

Filmada en blanco y negro -esto puede considerarse como un medio de lucha contra la fealdad- en términos culturales nos permite ver imágenes religiosas, la religión hasta entonces había sido muy accidentada en su país, igualmente se puede ver al tradicional Ejército Rojo, escuchar música aunque poco, empleada como diegética, que permite situar el momento en que se desarrolla la trama, uno que otro libro de arte y la típica vestimenta de los rusos en ese tiempo.

La versión de Tarkovsky es realista, independientemente de que los sueños de Iván no tienen explicación para la película en el sentido común, sí la tiene para el psicoanálisis particular del autor.

Ortega menciona que “El hombre blanco de Occidente ha explotado el mundo desde el punto de vista idealista. Idealismo es toda moral donde se afirma que valen más los ideales que las realidades. La realidad es ideal”.³

De esta forma se puede hablar de *La vida es bella*, que no se apega tanto a la realidad, aquí Benigni parte del sujeto, es subjetiva y por tanto idealista, a diferencia de Tarkovsky que pretende ser objetivo en su filme.

³ *Ibidem*, p. 35.

En el largometraje del director italiano, se puede apreciar sus llamativos colores, las esculturas, las pinturas, la arquitectura, la música, la ópera, lo significativo que es la familia, la moda italiana, la profesión que predominaba en las mujeres, el antisemitismo y la importancia de la raza, etcétera.

Ya se ha hablado de las características de cada uno de los protagonistas infantiles, y sin duda son sello y creación propia de cada uno de sus directores.

Ambos filmes fueron de gran importancia para cada uno de los realizadores, Tarkovsky con su largometraje salió del anonimato y esto permitió que el cine soviético volviera los ojos hacia él, convirtiéndose con el tiempo en uno de los mejores directores rusos. Para Benigni fue la puerta abierta a Hollywood y el reconocimiento de la academia por su trabajo, consagrándose como el mejor comediante italiano de los noventa.

Los tiempos son distantes en cuanto a la filmación de cada una de las películas. Mientras que para Tarkovsky la idea de la guerra aún estaba fresca, para Benigni el uso de la comedia en un tema poco gracioso a más de 50 años, al parecer, tiempo suficiente para poder abordar desde otra perspectiva este suceso, le permitió romper así esquemas ya establecidos.

Como resultado se puede observar, que la creación de un filme y sus diferencias con otros que lleven a la pantalla grande el mismo tema, no radica tan sólo en las diferencias entre sus directores, sino de la visión de cada uno de éstos sobre el mismo acontecimiento, de sus propias experiencias, del momento en que las realizan, de la historia y cultura de sus propios países, y del mensaje que quieren hacer llegar al espectador.

FUENTES

- Aumont, Jacques. Y otros. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Aumont, Jacques y M. Marie. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
- Carrière, J.C. *La película que no se ve*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Casetti, Francesco. *Como analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Fernández Díez, Federico y José Martínez Abadía. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Guichonnet, Paul. *Mussolini y el Fascismo*. Barcelona, Oikos-tau, 1970.
- Hearder, H. y D. P. Waley. *Breve historia de Italia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- Instituto de Historia de la Academia de Ciencias de la URSS. *Historia de la URSS*. Moscú, Progreso, 1997.
- Kniazeba, L. *El comunismo*. México, Grijalbo, 1968.
- Lengyel, Olga. *Los hornos de Hitler*. México, Diana, 1956.
- Lintner, Valerio. *Un viaje por la historia de Italia*. Madrid, Celeste, 1991.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM -Acatlán, 2000.
- Mandel, Ernest. *El significado de la Segunda Guerra Mundial*. Puebla, Premia, 1991.
- Meyer, Jean. *Rusia y sus imperios 1894-1991*. México, FCE, 1997.
- Michel, Henri. *La Segunda Guerra Mundial*. Barcelona, Oikos-tau, 1972.
- Ortega José y Gasset. *Kant, Hegel, Dilthey*. Madrid, Castilla, 1972.
- Reau, Louis. *El arte ruso*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Sorlin, Pierre. *La sociedad soviética 1917-1964*. Barcelona, Vicens-Vives, 1967.
- Wassetorm, Dunia. *Nunca Jamás*. México, Diana, 1986.
- Wilson, Edmund. *Ventana a Rusia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Zinoviev, Alexandr. *La caída del imperio del mal*. Barcelona, Bellaterra, 1999.

Diccionarios:

Cubeles Albert. Y otros. *Nueva enciclopedia temática Planeta*. Barcelona, Planeta, 1996.

Díez Elena. Y otros. *Gran diccionario enciclopédico Espasa*. España, Espasa-Calpe, 2001.

García Laura. Y otros. *Nueva enciclopedia temática planeta*. Barcelona, Planeta, 1997.

Jixi Halifax. Y otros. *Gran diccionario enciclopédico Espasa*. España, Espasa, 2001.

Páginas consultadas:

<http://www.italica.rai.it/esp/principales/temas/biografias/benigni.htm>

<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article1259.html>

<http://www.andreitarkovski.com>

<http://www.todocine.com/mov/00212143.htm>

http://es.wikipedia.org/wiki/Roberto_Benigni

<http://www.italica.rai.it/esp/cinema/filmografias/benigni.htm>

http://usuarios.lycos.es/viajesyvacaciones/informacion/europa/italia/gente_y_costumbres.htm

Filmografía:

La infancia de Iván. Dir. Andrei Tarkovsky. Prod. Russian Cinema Council, Mosfil, 1962. 109 min.

La vida es bella. Dir. Roberto Benigni. Prod. Roberto Benigni, Miramax, 1998. 116 min.