



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

***“La Vida es Bella: Una visión singular ante el
Holocausto”***

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

Licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva

P R E S E N T A

CLAUDIA GUADALUPE ESPINOSA CRUZ

ASESOR: MTRO. VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

NOVIEMBRE 2008



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.

Estoy agradecida con la vida por la oportunidad que me da de llegar a esta meta que creí inalcanzable. Hoy vivo la satisfacción de concluir éste trabajo, que me compromete a ser mejor, y saber que las metas son para alcanzarse.

Todo mi agradecimiento a quienes me apoyaron.

A mi familia por su comprensión y apoyo incondicional.

A ti padre por darme todo tu amor, por la vida, por tener la oportunidad de vivirte.

A ti Luis por tu amor, por lo que soy a tu lado.

A Luis y Valeria por llegar a mi vida, por todo su amor y por quienes mis metas deben ser una realidad.

A mis hermanos con quienes sé que puedo contar.

A mis nuevos amigos.

A Víctor, por tu guía y apoyo.

Especial agradecimiento a María Luisa, mi madre que siempre vivirá en mí. Y a esos seres que convertidos hoy en ángeles guían mi camino.

Índice

Introducción.	5
Capítulo 1	9
El juego y el desarrollo humano	
1.1 El juego	9
1.2 Caracterizando el juego	12
1.3 Desarrollo del niño y el juego	13
1.4 Relación: juego, juguete, aprendizaje	17
2 Humor, arma de sobrevivencia.	20
2.1 Definición	20
2.2 Humor e ironía	25
2.3 La risa	30
3 Amor, vínculo familiar.	32
Capítulo 2	39
Profundizando en <i>La vida es bella</i>	39
2.1 Así surgió la historia	39
2.2 La mirada del director: Hablemos de Roberto Benigni	46
2.3 Marco Histórico.	50
2.4 Narrativa: dos historias en un mismo relato.	54
2.5 Análisis del lenguaje cinematográfico	61
2.5.1 Banda sonora	70

Capítulo 3	73
Los Personajes.	73
3.1 Investigación y construcción de los personajes	74
3.2 Análisis de los personajes principales	76
3.3 Personalidad de Guido y Giosué	78
Conclusiones.	82
Bibliografía	85
Fuentes electrónicas	87
Fuentes filmográficas	88

INTRODUCCION

Hace algunos años se realizó la cinta *La Vida es Bella*, de Roberto Benigni, una historia de amor paternal y de amor de pareja con una versión diferente en torno a un tema difícil, el Holocausto; la historia del film puede o no ser verosímil, pero al fin y al cabo es la visión sobre las acciones de un hombre cuya única finalidad era salvar la vida de su hijo y mantener viva la llama del amor y la esperanza en su esposa.

Desde su creación *La vida es bella* estuvo inmersa en la controversia debido al manejo de un tema trágico, desde la perspectiva de un actor de comedia que en su haber había realizado trabajos con la comicidad y entusiasmo de un clown, y por lo tanto se pensaba que el tema no podía ser manejado de una forma seria.

Otro ejemplo previo de una película que maneja ese ambiente en tono de comedia, es *El tren de la vida*, de Radu Mihaileanu, que narra las desventuras de los habitantes de una aldea judía centroeuropea, que en 1941, ante la proximidad de los nazis, deciden fabricar un tren a imagen y semejanza de los utilizados por los alemanes... y auto deportarse. Y son guiados por el loco del pueblo.

En *La vida es bella* Roberto Benigni, guionista, director y actor, ofrece una historia en la que aclara que está contada a manera de fábula, en donde hay dolor, pero también está llena de maravillas y en la que el protagonista inventa todo un juego para salvar a su hijo del horror de la guerra.

Desde este enfoque el cineasta italiano nos presenta una versión inmersa en un juego sostenido en el humor, sin ser ofensivo, pero si mostrando una visión singular ante el Holocausto.

Se han realizado diferentes películas sobre la Segunda Guerra Mundial, tal es el caso de *Campos de Esperanza (Fateless)*, basado en la novela autobiográfica de Imre Kertész, que narra desde la visión ingenua de un adolescente que vive una especie de aventura, la experiencia de la población judía de Budapest durante la Segunda Guerra Mundial, desde la deportación, su vida en los campos de concentración de Auschwitz, Buchenwald y Zeitz, hasta su liberación y el retorno a su hogar.

Otra mirada ante la guerra, es la que vemos en el pequeño Jim de la cinta *El imperio del sol*, de Steven Spielberg. Un niño británico de clase alta que vive en Shanghái en los momentos previos a la Guerra. Durante la invasión japonesa, es separado violentamente de su familia y va a parar a un campo de concentración japonés. En esta cinta se afloran sentimientos adversos.

Una obra reciente es la que presenta John Boyne, autor de *El niño con el pijama de rayas*, libro que ofrece una fábula cuya intención es proporcionar una perspectiva única sobre las consecuencias de los prejuicios, el odio y la violencia infligida a personas inocentes, particularmente en niños, en tiempos de guerra. Contada desde el punto de vista de un niño ingenuo que no puede comprender los horrores del entorno en el que vive. *El niño con el pijama de rayas*, es el más fresco trabajo llevado a las pantallas cinematográficas por el director y guionista Mark Herman y que vale la pena conocer.

Después de hacer un recorrido por diferentes miradas en torno al Holocausto y la visión que se ofrece en *La vida es bella* surge el interés por analizar y comprender ese carácter lúdico y humorístico presente en los personajes principales, que se convertirá en un arma de sobrevivencia.

En función de analizar estos aspectos, en la investigación se presenta en el primer capítulo un desglose del juego y el desarrollo humano, como se relaciona

con el niño y la repercusión que tendrá en su vida adulta y él porqué de su importancia. Otro aspecto que se aborda es el humor, su definición, su relación con la risa y lo importante que puede ser como un arma de sobrevivencia. Y como cierre del mismo, se concluye con un esbozo del amor desde el punto de vista de Erich Fromm, y su vínculo con la familia.

Totalmente necesario es conocer y profundizar en la realización de la cinta *La vida es Bella*, por lo cual en el segundo capítulo se habla de cómo surgió la historia. La mirada del director de suma importancia para entender él porqué de su creación, así como situarla en el periodo histórico que se vivía. Para adentrarse en el filme se hace un análisis de la narración y del lenguaje cinematográfico, elementos que nos permiten conocer a fondo nuestro objeto de investigación.

Posteriormente se emprende el análisis de los personajes principales de *La vida es Bella*, a través de la investigación y la construcción del humor y el juego, como una visión singular ante el Holocausto. Y como estos se convertirán en su arma de sobrevivencia.

“... en mi casa he reunido juguetes pequeños y grandes, sin los cuales no podría vivir. El niño que no juega, no es niño, pero el hombre que dejó de jugar, perdió para siempre el niño que vivía en él y que le hará mucha falta. He edificado mi casa también como un juguete y juego en ella de la mañana a la noche...”

Pablo Neruda. Confieso que he vivido.

CAPITULO 1

EL JUEGO Y EL DESARROLLO HUMANO

El objetivo principal del presente trabajo *La vida es bella: Una visión singular ante el Holocausto* es analizar y comprender el carácter lúdico y humorístico presente en los personajes principales de la película de Roberto Benigni, *La vida es bella*. Es por ello que para entender estos aspectos se busca conocer, entender y definir ¿qué es el juego, qué es el humor? y, como convergen ambos conceptos en el desarrollo del hombre.

En la primera parte de este capítulo se pretende definir ¿Qué es el juego?. Ante la interrogante se entiende que el juego es una actividad imaginativa que puede o no tener un fin en sí mismo, pero que representa una ficción en el mundo de la realidad y ocupa una posición central en la vida del niño y del ser humano.

1.1 El juego

“El juego es más viejo que la cultura; pues por mucho que estrechemos el concepto de ésta, presupone siempre una sociedad humana, y los animales no han esperado a que el hombre les enseñara a jugar. Los animales juegan, lo mismo que los hombres”.¹ Todos los rasgos fundamentales del juego humano se hallan presentes en el juego de los animales.

El juego en sus formas más sencillas, dentro de la vida animal, es algo más que un fenómeno sólo fisiológico o una reacción psíquica condicionada. El juego, en cuanto tal, traspasa los límites de la ocupación puramente biológica o física.

¹ Huizinga Johan, *Homo Ludens. El juego y la cultura*, FCE-2005, México 244pp.

En el juego “entra en juego” algo que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da un sentido a la ocupación vital. Todo juego va a significar algo.

La psicología y la fisiología se esfuerzan por observar, describir y explicar el juego de los animales, de los niños y de los adultos. Intentan determinar la naturaleza y el significado del juego para asignarle un lugar en el plan de vida. Se ha creído definir el origen y la base del juego como la descarga de un exceso de energía vital. Según otros, el ser vivo obedece, cuando juega, a un impulso congénito de imitación, o satisface una necesidad de relajamiento, o se ejercita para actividades más serias que la vida le pedirá más adelante o, finalmente, le sirve como un ejercicio para adquirir dominio de sí mismo.²

Karl Gross tiene el mérito de haber intentado por primera vez en su obra “Los juegos de los animales”, editada en 1896, la exposición psicológica del juego animal y, con ello, del juego en general.

Gross da gran amplitud al concepto del juego. “Todas las manifestaciones motoras que no parecen perseguir inmediatamente una finalidad vital pueden considerarse como juegos. Gross señala en 1930 la importancia de la juventud para el juego”³

La realidad lúdica abarca, como todos pueden percibir, el mundo animal y el mundo humano. Por lo tanto, no puede basarse en una conexión de tipo racional, porque el hecho de fundarse en la razón lo limitaría al mundo de los hombres. Al conocer el juego se conoce el espíritu. Porque el juego, cualquiera que sea su naturaleza, en modo alguno es materia. Ya en el mundo animal rompe las barreras de lo físicamente existente. Los animales pueden jugar y son, por lo tanto, algo más que cosas mecánicas. Nosotros jugamos y sabemos que

² Huizinga p.18

³ Bally Gustav, *El juego como expresión de libertad*. El concepto del juego. México 2ª. Reimpresión 1973, 1958, FCE.

jugamos; somos por lo tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional.

Gustav Bally, en su libro *EL juego como expresión de libertad: Nos dice que “el origen del juego se encuentra en la conducta instintiva; pero se hace posible sólo cuando las acciones instintivas se relajan. Este relajamiento se le garantiza al animal joven por el cuidado de la cría, y al hombre por la seguridad social. Es esta seguridad la que proporciona el margen en que tiene su sede la libertad”*.⁴

El juego al igual que el lenguaje es una constante antropológica que se encuentra en todas las civilizaciones, es inconcebible un periodo de la humanidad sin juego, y a lo largo de toda la historia se ve unido a conceptos tan complejos como los de rito sagrado, la religión, la supervivencia (lucha, caza, pesca, etc.), incluso entre los Egipcios, los Romanos, los Mayas, los juegos servían como un medio para que la generación más joven aprendiera con los más viejos, valores y conocimientos lo mismo que normas y patrones de la vida social. A partir de siglo XVI, los humanistas empezaron a dar un valor educativo al mismo, en los colegios jesuitas.

Muchos teóricos le han dado gran importancia al proceso lúdico dentro de la educación de los niños, entre ellos están: Montaigne, Jean Jacques Rousseau, Pestalozzi, Rebelais, Dewey, Claparede, Jean Piaget, Celestin Freinet, entre otros que aunque cada uno enfoca el juego de acuerdo a sus propias teorías, se podría decir que la educación lúdica integra en su esencia una concepción teórica profunda y una concepción práctica actuante y concreta teniendo como objetivo la estimulación integral de todas las dimensiones del ser humano.

⁴ Ibidem .

1.2 Caracterizando el juego.

En 1938, Johan Huizinga señala: “El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de - ser de otro modo - que en la vida corriente”.⁵

El juego se debe definir como una actividad libre y voluntaria, como fuente de alegría y de diversión. El juego sólo existe cuando los jugadores tienen ganas de jugar y juegan, así fuera el juego más absorbente y más agotador, con intención de divertirse y de escapar de sus preocupaciones, es decir, para apartarse de la vida corriente.

En efecto, el juego es esencialmente una ocupación separada, cuidadosamente aislada del resto de la existencia y realizada por lo general dentro de los límites precisos de tiempo y de lugar.

Sólo se juega si se quiere, cuando se quiere y el tiempo que se quiere. En este sentido, el juego es una actividad libre. Además incierta, ya que el resultado del mismo se prolonga hasta que finaliza.

El juego consiste en la necesidad de encontrar, de inventar inmediatamente una respuesta que es libre dentro de los límites de las reglas. Esa libertad del jugador, ese margen concedido a su acción es esencial para el juego y explica en parte el placer que suscita.

⁵ Esta referencia y las anteriores de Kierkegaard se encuentran en la edición de *Concluding Unscientific Postscript*, Princeton University Press, p.441

Al definir el proceso lúdico como una actividad, entendemos:

1º. Que es Libre: al cual el jugador no podría estar obligado sin que el juego perdiera al punto su naturaleza de diversión atractiva y alegre;

2º. Separada: circunscrita en límites de espacio y de tiempo precisos y determinados por anticipado;

3º. Incierta: cuyo desarrollo no podría estar predeterminado ni el resultado dado de antemano, por dejarse obligatoriamente a la iniciativa del jugador cierta libertad en la necesidad de inventar;

4º. Improductiva: por no crear ni bienes, ni riqueza, ni tampoco elemento nuevo de ninguna especie; y, salvo desplazamiento de propiedad en el seno del círculo de los jugadores, porque se llega a una situación idéntica a la del principio de la partida;

5º. Reglamentada: sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias e instauran momentáneamente una nueva legislación, que es la única que cuenta;

6º. Y por último, Ficticia: acompañada de una conciencia específica de realidad secundaria o de franca irrealidad en comparación con la vida corriente.

1.3 Desarrollo del niño y el juego

Por su naturaleza el juego está unido al ser humano desde su infancia hasta su vejez, actúa y se manifiesta a lo largo de la vida, alterando, modificando y provocando nuevas adaptaciones del comportamiento. Por esta razón, al hablar del desarrollo humano, se toma como referente el trabajo sobre psicología infantil de Jean Piaget, autoridad en psicología genética y evolutiva, y quien habla de los periodos de desarrollo psicogénico del niño.⁶

Para Jean Piaget, el desarrollo psíquico, que se inicia al nacer y concluye en la edad adulta, es comparable al crecimiento orgánico y así mismo consiste esencialmente en una marcha al equilibrio. Así como el cuerpo evoluciona, la vida mental puede concebirse como la evolución hacia una forma de equilibrio final representada por el espíritu adulto. En el terreno de la vida afectiva, se ha observado muchas veces como el equilibrio de los sentimientos aumenta con la edad. El desarrollo mental es una construcción continua, cuanto más sólido, más estable va siendo el equilibrio. En este desarrollo, Piaget distingue seis estadios o periodos de desarrollo.⁷

En el presente trabajo es de mayor importancia el comprender el desarrollo del niño en el cuarto estadio, que va de los dos a los siete años, sin menospreciar sin duda alguna la necesidad de abordar las diferentes etapas del desarrollo humano, que Jean Piaget marcó, ya que para fines de la investigación uno de los personajes principales en la cinta *La vida es bella*, el pequeño Giosué cuenta con tan sólo cinco años de edad, y a través del conocimiento de este cuarto estadio se dará una perspectiva del desarrollo del niño en esa etapa de la vida y como se involucra con el medio que lo rodea

En la primera infancia, de los dos a los siete años, el niño adquiere, gracias al lenguaje la capacidad de reconstruir sus acciones pasadas en forma de relato y de anticipar sus acciones futuras mediante la representación verbal. El resultado

⁶ Piaget, Jean, *Seis estudios de psicología*, Editorial Seix Barral, S:A., Barcelona, México, 1975, 230pp.

⁷. Los primeros tres estadios de los que habla Piaget, constituyen el período del lactante, al año y medio a dos, antes del desarrollo del lenguaje y del pensamiento propiamente dicho. El cuarto estadio es el de la inteligencia intuitiva, de los sentimientos interindividuales espontáneos y de las relaciones sociales de sumisión al adulto (de los dos a los siete años, o sea, de la primera parte de la "primera infancia"). El quinto estadio es el de las operaciones intelectuales concretas y de los sentimientos morales y de cooperación (de los siete a los once o doce) y Por último el estadio de las operaciones concretas abstractas, de la formación de la personalidad y de la inserción afectiva e intelectual en la sociedad de los adultos (adolescencia). Aquí el juego en cada estadio constituye, una forma particular de equilibrio, y la evolución mental se efectúa en el sentido de este equilibrio, cada vez más avanzado. Toda acción, es decir, todo movimiento, todo pensamiento o todo sentimiento- responde a una necesidad.

más claro de la aparición del lenguaje es que permita un intercambio y una comunicación continua entre los individuos.

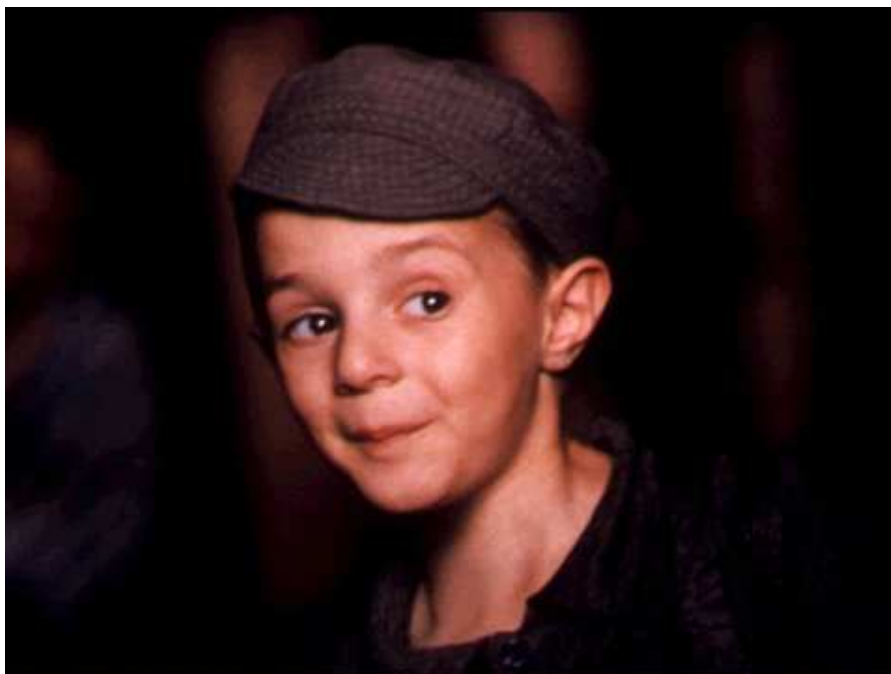
El desarrollo mental del niño tiene tres consecuencias esenciales: el inicio de la socialización, interiorización de la palabra “pensamiento” y la intuición, éstas son modificaciones generales de la conducta y tienen repercusiones afectivas.

También con el lenguaje, el niño descubre en efecto, las riquezas insospechables de realidades superiores a él: sus padres y los adultos que le rodean se le antojan ya seres grandes y fuertes, fuente de actividades imprevistas y a menudo misteriosas, pero ahora estos mismos seres revelan sus pensamientos y voluntades, y este universo comienza a imponerse con una incomparable aureola de seducción y de prestigio.

La memoria esta ligada al relato, la reflexión a la discusión, la creencia al compromiso o a la promesa, y el pensamiento entero al lenguaje exterior o interior. Hasta alrededor de los siete años los niños no saben discutir entre sí y se limitan a confrontar sus afirmaciones contrarias. El examen del lenguaje espontaneo entre niños, lo mismo que el examen de comportamiento de los pequeños en los juegos colectivos, demuestra que las primeras conductas sociales están a medio camino de la socialización verdadera.

De los dos a los siete años, se dan todas las transiciones entre dos formas extremas de pensamiento, representadas en cada una de las etapas recorridas en ese periodo, la segunda de las cuales va poco a poco imponiéndose a la primera. La primera de estas formas es la del pensamiento por mera incorporación o asimilación, y la segunda es la del pensamiento que se adapta a los demás y a la realidad, preparando así el pensamiento lógico. Entre ambas se hallan comprendidos casi todos los actos del pensamiento infantil, que oscila entre estas direcciones contrarias. En esta etapa el niño realiza un juego simbólico, hace que

un objeto (juguete) represente una función que no le es propia y juega con esa fantasía. (Un pedazo de madera puede ser un avión, o un barco...).



Aunque existen algunas limitantes (egocentrismo, centraje etc.) propios en esta etapa, el niño conforme va estructurando su personalidad supera los mismos, para evolucionar en los siguiente periodos; el periodo de las operaciones concretas (7 – 12 años) es donde el niño comienza a entender el mundo más objetivamente y a tener conciencia de sus actos, el juego se transforma en construcciones adaptadas que continuamente exigen un trabajo en el proceso de aprendizaje. Y finalmente en las operaciones formales (11 y 12 años) aquí el juego es algo intelectual (investigaciones, trabajos, proyectos, etc.).

Winnicott; considera que el juguete incide notablemente en el desarrollo del niño y la niña puesto que le permite después de la madre (primera transición) realizar, exitosamente una transición entre su "yo" y su "no yo", ó sea entre el niño y los objetos que le rodean.

Cuando se piensa en la infancia, inmediatamente se asocia con el juego. A través de éste el niño aprende, conoce, descubre el mundo, lo representa, lo imagina, lo verbaliza, se apropia de él. El juego crea disciplina, hace que se interioricen reglas, se comparta con otros, se elaboren hechos y situaciones, se profundicen conocimientos se vaya construyendo un aprendizaje para la vida adulta.

Sabiendo y aplicando todo ello algunos pedagogos, como Montessori han estructurado la escuela de manera que el niño viva en ella, una situación de "juego", constituyéndose éste en un instrumento de gran riqueza pedagógica pues permite que el niño deje de ser objeto de enseñanza y pase a ser un sujeto de aprendizaje y conocimiento, con intereses, gustos, capacidades y potencialidades para comprender e interpretar el mundo teniendo como guía los educadores, quienes deben ayudar al niño a desarrollar sus capacidades, para hacerse así mismo, adaptándose continuamente a un mundo que cambia cada vez más deprisa, ayudarle a conquistar cierta autonomía para la vida, que en el ser niño se expresa y manifiesta a través del juego.

1.4 Relación: juego, juguete, aprendizaje

Uno de los temas más controvertidos a lo largo del tiempo y con mayor atención en la actualidad dentro del aspecto educativo, lo constituye la relación entre el juego, el juguete y el aprendizaje. Por un lado existe en algunos espacios la concepción del juego como un elemento que genera indisciplina; así se cuestiona su utilidad en el desarrollo de los procesos de Enseñanza-Aprendizaje. En otros sectores se le da tal aprobación total al juego, y se plantea que solo el hecho de jugar, es en sí mismo una especial actividad que contribuye al desarrollo integral de los niños (as).

El juego no es para el niño (a) una diversión estéril, ni una obligación, éste determina ciertas acciones que por medio de los elementos lúdicos conducen a un despliegue de habilidades, aptitudes que le permiten realizar descubrimientos por si mismo (a) e ir formando una conducta.

"Estos instrumentos son materiales educativos, o los objetos que cuando están bien elegidos contribuirán al armónico desarrollo de las actividades mentales del niño (a), aportando suplementariamente la indispensable alegría para su expansión afectiva, abriendo de esta forma el espíritu del niño (a) a la vida escolar, social y al conocimiento de los demás".

El juguete siendo una fuente de alegrías ha entrado al mundo no sólo en pequeños espacios, patios de recreo, sino también en el corazón de los hombres.

Entre el juego del niño y el material lúdico que va a utilizar se establece una relación que contribuye a su desarrollo integral a través de la experiencia y facilitándole así su aprendizaje, permitiéndole analizar el mundo e ir construyendo su personalidad. Vemos el caso de Giosué, personaje infantil de *La vida es bella*, que en su primera aparición juega con un pequeño tanque de guerra. Elemento que podemos asociar con el momento histórico que se vivía: la segunda guerra mundial y que se va a convertir en el objeto de deseo en ese afán de ganar un juego en el que obtendrá un tanque.

Desde luego existe una influencia de clase social que vienen determinados desde el nacimiento del niño (a) y al pertenecer a un grupo social determinado, son estimulados emocionalmente por los juguetes u objetos transaccionales (Winnicott), que sin duda alguna van a representar el contexto social, económico, y político del momento que se vivía.

A través del trato que tiene el niño (a) con los juguetes éste (a) tiene en el juego un sin número de oportunidades para ver, palpar, oler, acomodar, desacomodar, darle el sentido y el significado que él (ella) desea, así mismo para

construir, comprender, relacionar, comparar y clasificar. Mediante la elaboración mental de las experiencias, adquiridas llega a entender las cosas de acuerdo con su nivel evolutivo. Es por ello, que el juego que plantea Guido Orefice personaje protagónico de nuestra película de investigación a su hijo Giosué, en el campo de concentración, es bien recibido por el menor. Por ese deseo de obtener un premio si son los vencedores.

A través de su propia acción el niño se convierte en el dueño del mundo, de los objetos que utiliza y a los que introduce en el pensamiento. Las experiencias que se obtiene a raíz de la propia acción vivida son las más fecundas. Y a medida que va creciendo, el interés de los pequeños (as) se convierte gradualmente en una experimentación.

Son numerosos los espacios en donde los niños (as) tratan de investigar a medida que crecen y ponen a prueba su inventiva y creatividad. Al igual son muy diversos los intereses que se manifiestan mientras construye, experimenta, indaga, trabaja y aprende. No sólo es importante crear las condiciones exteriores, sino también ver que la actividad que el niño (a) toma es algo serio, y que requiere la comprensión adecuada del adulto, siendo necesario que se acepte como algo natural cuya relación con el mundo es todavía una experimentación lúdica con todas sus posibilidades.

Dentro del proceso de socialización de los niños y niñas, en donde el juego y los juguetes son los que les ofrecen una imagen del mundo, compartiendo la mayor parte del tiempo con éstos, y a partir de ellos reproduce dicho mundo, interiorizándolo (adaptación, asimilación, Jean Piaget), fomentando así modos de relación y roles diferentes, con los mismos muñecos, pero de una forma muy diferente, dándole su sentido y asignándoles trabajos de acuerdo a su género.

De alguna manera es a través de los roles y las diferentes formas de relación que los niños y niñas se preparan psíquica, física, intelectual, afectiva, creativa y

socialmente para el desarrollo de las futuras tareas de la vida adulta.⁸ Actividades que son realizadas de forma natural y que debido a la inocencia de los niños el gozo y el disfrute, es algo inherente a ser niño. Sin duda la niñez es capaz de sacar partido a la vida con su imaginación y sus ganas de vivir incluso en las circunstancias más adversas. Claro ejemplo esta marcado en el comportamiento de Giosué al esperar a su padre, escondido en las barracas del campo de concentración mientras él juega con los utensilios de la comida. Otro ejemplo que cabe citar es el libro *Yo fui feliz en la guerra*,⁹ de Chumy Chumez, en el que cuenta, las experiencias que tuvieron que sufrir los niños durante la guerra civil española junto a la crueldad de muchas de las escenas macabras que describe, y el niño que él era. Y como descubre la posibilidad de la aventura, el juego, los días del placer con las vacaciones permanentes durante el conflicto y lejos de las exigencias marcadas de su padre.

2. HUMOR, ARMA DE SOBREVIVENCIA.

2.1 Definición

¿De donde saca alguien la capacidad de hacerse reír ante la inminencia de su propia destrucción? ¿Cómo ante la crueldad el ser se sostiene incólume? ¿Cómo puede el hombre obtener fortaleza para sobrevivir y muestra un sentido del humor como una medicina para lo incurable?. Y de ese sentido del humor que nos muestra el personaje, se despierta el interés de entender el humor como un arma de sobrevivencia. Ya Freud en su libro sobre el tema expresó: El humor

⁸ "La investigación sobre la importancia del juguete en el desarrollo integral del niño y la niña de tres a cuatro años de edad del hogar múltiple compartir de Santiago de Cali. Se realizó tratando de responder a las necesidades y expectativas de los niños (as) de dicho hogar tratando de reconocer la influencia que tiene el juguete en el desarrollo integral de éstos

⁹ Chumez, Chumy. *Yo fui feliz en la guerra*. Barcelona, Plaza y Janés, 1986. P.48

surge ante situaciones desesperadas, como la del condenado a muerte; si es que surge, porque “el humor es un don raro y preciso”.¹⁰

El humor se puede definir como un estado de ánimo, es la disposición en que uno se halla para hacer una cosa. Etimológicamente el vocablo “humor”—directamente entroncado con *-umus-* significa originalmente humedad. Y relacionados con ella encontramos “desde el rocío, pasando por vino, hasta sangre y lágrimas”.¹¹ Ya la misma significación etimológica nos adelanta una visión correcta, pero imprecisa, de lo que entendemos por humor.

Para los griegos, como para nosotros, el humor es esa tonalidad anímica, esa atmósfera suspensiva desde la que el hombre afronta equilibradamente la realidad de la vida y de sí mismo, tanto si esa realidad se inclina o polariza hacia lo trágico, lo pesimista, lo depresivo, como si lo hace hacia posturas eufóricas, excesivamente optimistas, maniáticas.

Dejando a un lado las aportaciones de los clásicos pero sin renunciar a ello, es interesante considerar los distintos elementos o conceptos generales que abarcan todo el material de la expresión verbal, gráfica o pantomímica y que suscitan normalmente la risa y fenómenos similares como la carcajada, la ironía, la sátira e incluso la alegría. Normalmente, la mayoría de las personas consideran que alguien posee o no sentido del humor cuando una de estas manifestaciones se trasluce en el comportamiento. Si cuenta chistes posee sentido del humor, si una persona hace “gracias” o resulta “graciosa” por su comportamiento, tiene una dosis considerable de humor. Y cuando un humorista hace estallar a carcajadas a su auditorio, se dice de él que tiene mucho humor. Indudablemente estas

¹⁰ Freud Sigmund, *El humor* 1927, en op. cit., vol. XXI, p. 162

¹¹ Ortega, A. *Humor y seriedad en el humanismo helénico*; lección inaugural curso 1976-77 en la U.P.S. de Salamanca 1976, p. 15

expresiones pueden ser manifestaciones del humor, que no lo definen, y a las cuales se les puede llamar humorismo¹² sin humor o sentido del humor.

El humor “no es” la carcajada ya que en ella no encontramos ni la seriedad ni la profundidad. El auténtico humor no es el chiste. El humor tampoco es confundible con la ironía, que desfigura la realidad, ridiculiza de forma hiriente, mientras que el sujeto que la práctica permanece insensible; Ironía que tiene sus derivados en la burla, la mofa, el sarcasmo, el cinismo y todo ello normalmente conforma los contenidos de la sátira.

El humor no es la broma, ni el optimismo, ni el contento, ni la euforia, ni la alegría, ni el gozo, ni el éxtasis, ni la risa. Tiene algunos de los componentes enunciados, pero no es ninguno de ellos.

Después de un recorrido por la negatividad, por lo que no creemos que es el humor, hay una afirmación muy aproximada de Langeveld a lo que entendemos por humor o sentido del humor: “Quien tiene humor, conoce sus propias limitaciones, sus inevitables debilidades y sabe ver las cosas en su relatividad...Su conducta se relaja, su energía se hace más elástica. Se retracta más fácilmente de sus faltas y equivocaciones, no se inquieta ante situaciones embarazosas”.¹³

El humor podemos definirlo como “El estado de ánimo, más o menos persistente y estable, que baña equilibradamente sentimientos, emociones, estados de ánimo o corporales que surgen del contacto del individuo (corporalidad y psique) con el medio ambiente y que capacita al individuo para, tomando la distancia conveniente, relativizar críticamente toda clase de experiencias afectivas

¹² Un interesante trabajo sobre el humorismo es el de Martin Grotjahn, *Psicología del humorismo*, Ed. Morata, Madrid 1961.

¹³ Langeveld, M.J. *Einführung in die theoretische Pädagogik*, Stuttgart 1965, p.158. Citado por Fritz März en *El humor en la educación*, Sigueme, Salamanca 1976, p.69-70.

que se polaricen, bien sea hacia situaciones eufóricas, bien sea hacia situaciones depresivas. Temple afectivo, tono vital que hace capaz al individuo de 'reírse de sí mismo y reírlo todo a pesar de todo', afirmando la vida ejerciéndola seriamente.

Pero el sentido del humor, propio de las personas maduras, con una personalidad integrada dinámicamente, puede relativizar ambos polos distorsionados manteniendo el equilibrio de la personalidad, expuesta a las agresiones del medio ambiente, el equilibrio es el mantenimiento de la integridad de nuestro ser en todos los planos: un alma sana - dominio de sí y sentido común, en un cuerpo sano -buena salud física.

Criterios del autentico humor.¹⁴

Para que el humor llegue a ser genuino, o sea, para que el humor sea fruto al mismo tiempo del equilibrio y origen del mismo, consideramos que la persona que tenga la suerte de poseerlo debe estar impregnada de los siguientes criterios:

- a) Conocimiento, lo más preciso posible, de sí mismo, de lo que uno es.
- b) Conformidad consigo mismo, es decir, aceptar lúcidamente lo que uno es.
- c) Control de sí mismo ante los estímulos producidos tanto en nuestro interior como en el medio circundante.
- d) Realismo en el percibir y en el actuar, percibir realísticamente el mundo propio (conocimiento de sí) y el mundo circundante
- e) Afirmación de la realidad en una presencia equilibrada.
- f) Consecuencia de los anteriores criterios sería la seguridad emocional, o seguridad interior que es, sin lugar a dudas, el fundamento del ajuste personal, y la condición para alcanzar la madurez total.
- g) Por último señalaremos el criterio del auténtico humor que consideramos muy valioso y que pasa muchas veces desapercibido en nuestra civilización

¹⁴ Garanto Alós, Jesús *Psicología del humor*, Herder, Barcelona 1983, 205pp

que está empeñada en salvaguardar los intereses más dispares de forma egoísta y hostil: el amor.

El amor, es la relación emocional transparente y constructiva con otras personas, la preocupación activa por la vida y el crecimiento de lo que amamos son elementos insustituibles del humor. Quien no está dispuesto a todo esto, aunque consiga un equilibrio de su personalidad, puede tener por seguro que el verdadero sentido del humor se halla muy lejos de él.¹⁵

El sentido del humor es propio de la madurez de la personalidad. Es más, el sentido del humor es, en definitiva, la madurez misma de la personalidad. Sólo a través de un sentido del humor auténtico y de un equilibrio de la personalidad se experimentará la vida llena de vitalidad, y con posibilidades infinitas de crear y amar, objetivos y en una escala convencional de valores definitorios de la madurez.



¹⁵ Ibidem, pág. 73

2.2 Humor e ironía

Otra actitud que se le asemeja al humor, pero que guarda diferencias es: la ironía. El humor puede definirse, por comparación con la ironía, como una trascendencia a la libertad. En la ironía se da una trascendencia hacia el valor. En el humor simplemente se patentiza la libertad como trascendencia a la existencia en bloque.

La ironía nos libera hacia un valor positivo, el humor nos libera de un valor negativo, de una adversidad. El ironista vive en el horizonte de la idealidad del valor. El humorista vive en el horizonte de la negatividad de la existencia. El ironista sonríe ante la pretensión a la excelencia. El humorista ante la impotencia de la adversidad para avasallar del todo a la existencia humana. Uno y otro viven en una referencia perpetua a esa esencial inadecuación entre valor y ser que hemos señalado. Uno y otro muestran la distancia entre la existencia y su significado

El humorista es un hombre permanentemente orientado en el sentido de lo que podríamos llamar la miseria del hombre. El humorista descubre las motivaciones ruines en los grandes hechos o los orígenes deleznable de los grandes prestigios.

El humor auténtico, muestra, como el hombre está siempre más allá de sí mismo y de su circunstancia; como puede encontrarse en las situaciones más adversas y afrontarlas como si fueran hechos externos, ajenos, que no pueden alcanzarlo por completo. El humor es una actitud de estilo estoico que muestra el hecho de que la interioridad del hombre, su subjetividad pura, nunca puede ser alcanzada o cancelada por la situación, por adversa que esta pueda ser; muestra que el hombre nunca puede ser agotado por su circunstancia. “Yo soy yo y mi circunstancia” decía Ortega y Gasset; para el humorista yo soy más bien yo que

mi circunstancia. Y ante esta opinión de Ortega y Gasset, surge la figura de Guido Orefice que con su humorismo desbordante muestra una gran entereza ante la desgracia,

Esta significación del humor se hace particularmente visible en el llamado humor negro, que destaca la trascendencia del hombre, no sólo frente a su facticidad en general sino especialmente frente a los aspectos dolorosos, sombríos o siniestros de la existencia.----Alguien ha dicho que México es la tierra de elección del humor negro y esto es verdad en cierta medida. En México el humor negro es cosa frecuente y los mexicanos ponen en obra esta actitud a veces con maestría espeluznante. Los dibujos de Posada son un testimonio bien conocido de ello o la fiesta que se realiza año con año a los difuntos.

Un hombre en ciertas circunstancias puede resultar cómico para los demás, pero no para sí mismo, como ya lo hemos indicado. Mientras los otros ríen, él puede sentir vergüenza o dolor. Pero si es capaz de retroceder ante la propia situación y colocarse en actitud de espectador, puede reír de sí mismo. Al hacerlo exterioriza su libertad-trascendencia. Esta capacidad de alejamiento es el humor y, cuando las circunstancias son atroces, llamamos al conjunto "humor negro". Pero el hombre sólo puede realizar este gesto de desprendimiento porque la libertad lo hace posible. El humor es, entonces la exteriorización de esa libertad y la capacidad de hacer uso de ella en el sentido indicado. Mi capacidad de reír de mí mismo esta en razón directa de mi capacidad de asumir la posibilidad que abre, a priori, esta libertad "interior".

Para el humorista comprender el sufrimiento implica en este contexto, por una parte, contar con él y, por otra, representarlo en cierta forma, ponérselo delante, es decir: trascenderlo. Sabe perfectamente que la existencia humana es algo esencialmente difícil y dolorosa. Su gesto de liberación no implica desprecio o burla. El humorista no es un cínico, ni pretende tampoco quedar a salvo del

sufrimiento o del humor; sabe simplemente que la cosa es demasiado grave para hacer aspavientos.

El humorista --- según Kierkegaard,¹⁶ que ha calado en el sentido de la ironía y del humor a mayor profundidad que hombre alguno—es un hombre que se encuentra en la frontera entre lo moral y lo religioso. Para el humorista, como para el hombre religioso, la existencia es sufrimiento, pero, al contrario de éste, el humorista no apela a una instancia trascendente que pudiera aportar una solución.

“Él toca, en el dolor, el secreto de la existencia, pero de inmediato vuelve a estar sobre sí. Este “Volver sobre sí” se realiza mediante el chiste o la broma, es la significación del chiste en el humor.

El humor tiene en Kierkegaard una significación de un alcance mucho mayor que el que nosotros le hemos dado. Kierkegaard distingue tres niveles o esferas de la existencia humana: la estética, la ética y la religiosa. La ironía es la zona límite entre la estética y la ética, el humor es la frontera entre la ética y la religiosa. La esfera estética se caracteriza por la ingenuidad que busca la felicidad en los bienes inmediatos de la vida, propia del hombre que se entrega, sin más, al placer, como Don Juan, o al logro de un puesto en la jerarquía de valores efectivamente vigentes en una sociedad dada. El ironista es el hombre que ha comprendido el juego y mira escépticamente las posibilidades de plenitud que ofrece lo inmediato

La ironía – dice Kierkegaard-- aparece cuando, poniendo de manera continua las particularidades de la vida finita en conexión con la infinita exigencia ética, se deja aparecer la contradicción. Pero no se es moral por ser ironista. El ironista empieza a ser, o es ya del todo un hombre moral, es decir que contempla ya la

¹⁶ Filósofo y teólogo danés (1813-1855). Defendió el cristianismo contra aquellos que lo caricaturizaron. Se opuso al idealismo hegeliano y convirtió la angustia en la experiencia fundamental del hombre, que a través de ella, se descubre como un ser único, irreductible a cualquier sistema.

existencia como totalidad. El hombre moral, el que vive en esfera ética, está en relación con la existencia como un todo

El hombre de la ética, el hombre moral, empero puede caer en la cuenta de que la existencia implica, esencialmente, algo inherente a la finitud: el sufrimiento. Pero si comprende la situación en toda su profundidad, su vida se tiñe de un cierto escepticismo de rango superior: el humor. Se convierte en humorista cuando empieza a comprender el sufrimiento como algo esencialmente inherente a la condición humana. Con esto, el humorista se abre a un tipo de comunidad superior, al abandonar la primera ingenuidad del hombre moral que perseguía fines egoístas y les atribuía un valor supremo, y comprende, incluso, que la excelencia moral se encuentra bien lejos de una solución radicasas y universal de los enigmas de la existencia. “Porque el humor--- dice Kierkegaard—es un sufrimiento escondido, es también una instancia de simpatía”¹⁷.

Sin embargo, el humorista no es todavía un hombre que viva en la esfera de lo religioso. Su relación con la existencia en bloque lo pone en referencia con una trascendencia absoluta; la presencia irrevocable del dolor y del sufrimiento como enigmas insolubles apuntan ya a una solución de nivel religioso, pero el humorista aún dentro de una relación profunda y viva con todos estos fenómenos, no pasa nunca a asumirlos en una perspectiva religiosa, es decir, en una apertura a lo trascendente y a lo infinito. El puede explayar expresamente el dolor de la situación humana pero lo revoca con un acto “humorístico”, con un chiste. El humorista consciente de la enorme carga de problematicidad de la existencia humana (sin lo cual no podría ser de manera alguna un humorista) bordea el límite de lo religioso volviéndole, sin embargo, la espalda.

¹⁷ Esta referencia y las anteriores de Kierkegaard se encuentran en la edición de *Concluding Unscientific Postscript*, Princenton University Press, p.441 y ss.

Como se ha definido, Kierkegaard atribuye a la ironía y al humor una significación esencial en las capas profundas de la existencia. No piensa que estas actitudes sean simplemente zonas cercanas a lo cómico, ni considera a lo cómico mismo como una simple “curiosidad” de la vida. Para él son actitudes radicales que muestran todo su sentido sólo cuando se las comprende a partir de la totalidad de la existencia.

Con su actitud, el humorista se impide a sí mismo caer en el sentimentalismo y en la declamación. Con ello traza de antemano un estilo de existencia que hemos calificado de estoico. Su actitud implica que el dolor humano o su propio sufrimiento no pueden valer como una excusa, que el hombre sigue siendo responsable de su vida y de todo lo que hace, aunque se encuentre envuelto en una situación difícil. El humorista indica con su actitud el hecho de que no podemos cancelar nuestra responsabilidad, es decir, nuestra libertad, simplemente porque la vida sea dura; señala que el hombre está avocado, siempre en franquía para tareas que son una exigencia inaplazable, aunque la vida sea “un mar de dificultades”, como dice Hamlet, que no es un humorista sino un hombre patético, incapaz de una acción decisiva.

Tanto en la ironía como en el humor aparece, pues la libertad como una positividad. La libertad aparece aquí preñada de posibilidades de acción, envolviendo a existencias claramente lanzadas en una dirección. Es una libertad realmente efectuada en el mundo; en él abre perspectivas llenas de sentido, en las que cualquiera puede participar. Ironía y humor son una cierta apertura de caminos en la maraña de las pretensiones y de los sentimientos humanos.

2.3 La risa¹⁸

En la investigación, se considera necesario abordar de forma particular el tema de la risa, de lo cómico, ya grandes estudiosos han objetado en torno al tema y no puede encasillarse en una definición.

¿Qué significa la risa? ¿Qué habría de común entre un gesto de un payaso, un juego de palabras o una escena de comedia fina?. Los más grandes pensadores, desde Aristóteles han acometido en ese pequeño problema del buscar definir de una forma filosófica que es lo cómico.

Para comprender la risa hay que situarla en su medio natural, que es la sociedad, en donde tiene una función social y debe responder a determinadas exigencias de la vida en común

Podemos entender que no hay nada cómico fuera de lo que es propiamente humano. Un paisaje podría ser hermoso, agradable, sublime, quizá feo; pero jamás será risible, ridículo. Nos reímos de un animal pero porque en él observamos una actitud propia del hombre o una expresión humana. Muchas ocasiones nos reímos de un objeto, un abrigo, un sombrero, por la forma o el capricho humano en que se moldeó

Lo cómico para producir su efecto exige algo así como una momentánea anestesia del corazón y se dirige a la inteligencia pura. Pero esta inteligencia ha de estar en contacto con otras inteligencias. No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase entonces que la risa necesita de un eco. Nuestra risa es siempre, la risa de un grupo. Lo cómico es por lo tanto accidental; queda, por decirlo así en la superficie de la persona, en el externo.

¹⁸Bergson , Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*

El arte del poeta cómico consiste en hacernos conocer tan perfectamente ese vicio, en introducirnos a nosotros, espectadores, hasta tal punto en su intimidad, que acabemos de obtener de él algunos hilos de la marioneta con que juega, de modo que también nosotros juguemos con ella; una parte de nuestro gozo proviene de ello. Un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo, se hace invisible, haciéndose visible a todo el mundo. Lo cómico es inconsciente.

Como ya mencionamos lo cómico se implanta cada vez de un modo más profundo en la persona, aunque sin dejar de recordarnos, en su más sutil manifestación, algo de lo que ya percibíamos en sus formas más burdas: un efecto de automatismo y de rigidez.

Lo que la vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros es una atención constantemente despierta, cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos mantenga dispuestos adaptarnos a cierta situación. La tensión y la elasticidad, fuerzas complementarias puestas en juego por la vida, que a su carencia en el cuerpo, surgen los accidentes de toda clase, los achaques, la enfermedad; si es en el espíritu donde faltan, se originan todos los grados de la pobreza psicológica, todas las variedades de la locura. Y si por último es el carácter el que carece de ellas, surgen las inadaptaciones a la vida social, fuentes de miseria, y a veces ocasión de crímenes.

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social.

La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social.

3 Amor, vínculo familiar

¿Qué es el amor? Podría definirse como un sentimiento que atrae una persona hacia otra, o quizá como un afecto por el cual el ánimo busca el bien verdadero o imaginado, y hay gozo. Erich Fromm nos dice que: “ El amor no es esencialmente una relación con una persona específica; es una actitud, una orientación del carácter que determina el tipo de relación de una persona con el mundo como totalidad, no con un objeto amoroso. Si una persona ama sólo a otra y es indiferente al resto de sus semejantes, su amor, no es amor, sino una relación simbiótica, o un egotismo ampliado”.¹⁹

Y de esta conceptualización de Fromm, surge el interés por hablar sobre el amor presente en el personaje principal de *La Vida es Bella*, Guido Orefice que hasta el último momento de su vida lo manifiesta por su hijo y su esposa. Podríamos hablar indudablemente como lo define Fromm, de un amor centrado, de un amor que denomina maduro.

Según Erich Fromm el amor maduro significa unión a condición de preservar la propia integridad, la propia individualidad. El amor es un poder activo en el hombre; un poder que atraviesa las barreras que separan al hombre de sus semejantes y lo une a los demás; el amor lo capacita para superar su sentimiento de aislamiento y separatividad, y no obstante le permite ser él mismo, mantener su integridad. En el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos.

El amor es una actividad, no un afecto pasivo, es un estar continuado, no un súbito arranque. En el sentido más general, puede describirse el carácter activo del amor afirmando que amar es fundamentalmente dar, no recibir.

¹⁹ Erich Fromm, *El arte de amar*, Editorial Paidós, México 1992, 128 pp.

Para el carácter productivo del amor, dar posee un significado totalmente distinto: constituye la más alta expresión de potencia. En el acto mismo de dar experimento, mi fuerza, mi riqueza, mi poder. Dar produce más felicidad que recibir, no porque sea una privación, sino porque en el acto de dar está la expresión de mi vitalidad.²⁰

La esfera más importante del dar no es la de las cosas materiales, sino el dominio de lo específicamente humano. Una persona a otra da de sí misma, de lo más precioso que tiene, de su propia vida. Da lo que está vivo en él - da de su alegría, de su interés, de su comprensión, de su conocimiento, de su humor, de su tristeza -, de todas las expresiones y manifestaciones de lo que está vivo en él. Es por ello que Guido Orefice da a su hijo su amor, con su humorismo y juego que lo caracterizan, en un momento climático de su vida cuando es llevado a fusilar.

Al dar así de su vida, enriquece a la otra persona, realiza el sentimiento de vida de la otra al exaltar el suyo propio. No da con el fin de recibir, dar es de por sí una dicha exquisita. Pero, al dar, no puede dejar de llevar a la vida algo en la otra persona, y eso que nace a la vida se refleja a su vez sobre ella; cuando da verdaderamente, no puede dejar de recibir lo que se da en cambio. Dar implica hacer de la otra persona un dador, y ambas comparten la alegría de lo que han creado. Algo nace en el acto de dar, y las dos personas involucradas se sienten agradecidas a la vida que nace para ambas. En lo que toca específicamente al amor, eso significa: “el amor es un poder que produce amor, al contrario de la impotencia que es la incapacidad de producir amor”²¹.

La capacidad de amar como acto de dar depende del desarrollo del carácter de la persona. Presupone el logro de una orientación predominantemente

²⁰ Ibidem, pág. 32

²¹ Ibidem, pág. 33

productiva, en la que la persona ha superado la dependencia, la omnipotencia²² narcisista, el deseo de explotar a los demás, de acumular, y ha adquirido fe en sus propios poderes humanos y coraje para confiar en su capacidad para alcanzar el logro de sus fines.

Además del elemento de dar, el carácter activo del amor se vuelve evidente en el hecho de que implica ciertos elementos básicos, comunes a todas las formas del amor. Esos elementos son: cuidado, responsabilidad, respeto y conocimiento.

El cuidado en el amor es la preocupación activa por la vida y el crecimiento de lo que amamos. Si falta, no hay amor. El cuidado y la preocupación implican la responsabilidad, que en su verdadero sentido, es un acto voluntario. Ser responsable significa estar listo y dispuesto a responder. La persona que ama, responde.

La responsabilidad podría degenerar fácilmente en dominio y posesión, sino fuera por el respeto, esa capacidad de ver a una persona tal cual es, tener conciencia de su individualidad única. Respetar significa preocuparse por que la otra persona crezca y se desarrolle tal como es. Este elemento sólo existe sobre la base de la libertad, nunca de la dominación.

El cuarto elemento del amor, el conocimiento es el guía de los otros tres elementos. En relación con el problema del amor, el conocimiento tiene la necesidad básica de conocer “el secreto del hombre”.

El anhelo de conocernos a nosotros mismos y de conocer a nuestros semejantes fue expresado en el lema “Conócete a ti mismo”. Y aunque llegáramos a conocernos mucho más, nunca alcanzaríamos el fondo. Seguiríamos siendo un enigma para nosotros mismos y nuestros semejantes seguirían siéndolo para nosotros mismos. La única forma de alcanzar el

²² Adj. Que todo lo puede. (se considera atributo sólo de Dios).

conocimiento total consiste en el acto de amar: ese acto trasciende el pensamiento trasciende las palabras.

“Cuidado, responsabilidad, respeto y conocimiento son mutuamente interdependientes. Constituyen un síndrome de actitudes que se encuentran en la persona madura; esto es, en la persona que desarrolla productivamente sus propios poderes, que solo desea poseer los que ha ganado con su trabajo, que ha renunciado a los sueños narcisistas de omnisapiencia y omnipotencia, que ha adquirido humildad basada en esa fuerza interior que sólo la genuina actividad productiva puede proporcionar”²³.

En el amor hay varios tipos: el fraternal, el materno, el paternal, el erótico, el amor a Dios, ó el amor así mismo, pero el que ocupa el presente trabajo es ese amor que se da de padres a hijos, ese amor que reafirma el vínculo familiar. En la investigación el tipo de amor a analizar, es el amor paternal el que da Guido a su hijo, pero para entender esté no podemos dejar de lado el amor materno, ya que en la conjunción de ambos es claro que el individuo logra la madurez.

Aún después de nacer, el infante es apenas diferente de lo que era antes del nacimiento, no tiene aún conciencia de sí mismo, ni del mundo como algo exterior a él. Sólo siente la estimulación positiva del calor y el alimento, y todavía no lo distingue de su fuente: la madre. La madre es calor, es alimento, es el estado eúforico de satisfacción y seguridad. Cuando el niño crece y se desarrolla se vuelve capaz de percibir las cosas como son. Aprende a percibir las cosas como diferentes, empieza a darles nombre, al tiempo que aprende a manejarlas.

El amor de la madre significa dicha, paz es incondicional, y también es omniprotector y envolvente; como es incondicional, tampoco puede controlarse o adquirirse. Su presencia da a la persona amada una sensación de dicha; su ausencia produce un sentimiento de abandono y profunda desesperación. El

²³ Ibidem, pág.33-37

amor materno se basa en la igualdad. Todos los hombres son iguales, porque son todos hijos de una madre, porque todos son hijos de la Madre Tierra.²⁴

La relación de un niño con el padre es enteramente distinta. La madre es el hogar de donde venimos, la naturaleza, el suelo, el océano, el padre no representa un hogar natural de este tipo. El padre significa el otro polo de la existencia humana; el mundo del pensamiento, de las cosas hechas por el hombre, de la ley y el orden, de la disciplina, los viajes y la aventura. El padre es el que enseña al niño, el que le muestra el camino hacia el mundo.

El amor paterno es condicional, en él encontramos como en el amor incondicional de la madre, un aspecto negativo y uno positivo. El negativo consiste en el hecho mismo de que el amor paterno debe ganarse, de que puede perderse si uno no hace lo que de uno se espera. A la naturaleza del amor paterno débese el hecho de que la obediencia constituya la principal virtud, la desobediencia el principal pecado, cuyo castigo es la pérdida del amor del padre. El aspecto positivo es igualmente importante. Puesto que el amor de mi padre es condicional, es posible hacer algo por conseguirlo; su amor no está fuera de mi control, como ocurre con el de mi madre.

Las actitudes del padre y de la madre hacia el niño corresponden a las propias necesidades de éste. La función de la madre es darle seguridad en la vida; y la del padre, enseñarlo, guiarlo en la solución de los problemas que le plantea la sociedad en la que ha nacido. El padre le enseña la ley y el orden, la disciplina, los viajes y la aventura. El padre es el que enseña al niño, el que le muestra el camino hacia el mundo. Después de los siete años, el niño comienza a necesitar el amor del padre, su autoridad y su guía.

²⁴ Ibidem, pág.45-50

En esa evolución de la relación centrada en la madre a la centrada en el padre, y su eventual síntesis, se encuentra la base de la salud mental y el logro de la madurez.

Indudablemente toda esta conceptualización se basa en el planteamiento de *La vida es bella*, ya que en el mundo real no todos los niños tienen la suerte de recibir el amor de sus padres en forma conjunta.

Meister Eckhart ha sintetizado magníficamente estas ideas: Si te amas a ti mismo, amas a todos los demás como a ti no lograras realmente amarte, pero si amas a todos por igual, incluyéndote a ti, los amarás como una sola persona y esa persona es a la vez Dios y e hombre, Así, pues, es una persona grande y virtuosa la que amándose a sí misma, ama igualmente a todos los demás”.²⁵



²⁵ Mesiter Eckhart (versión inglesa de R:B. Blaknev). Nueva York, Harper an Brothers, 1941, pág. 204.

"La comedia, el humor, llámenlo como quieran, es a menudo la diferencia entre la sensatez y la locura, la supervivencia y el desastre, incluso la muerte. Es la válvula de escape emocional del hombre. Si no fuera por el humor, el hombre no sobreviviría emocionalmente".

Jerry Lewis "El oficio del cineasta".

Capítulo 2

Profundizando en *La vida es bella*

2.1 Así surgió la historia

El cine es una industria extraordinaria que emana de la modernidad. Como dijera Vincenzo Cerami, guionista de *La vida es bella*, “es el único arte que no ha sido inventado por los artistas, sino por los industriales y el cine existirá mientras consigan ganar dinero”.¹ Sin duda éste es el principal motivo de su creación, pero en una definición más romántica el cine es sólo arte, es un invento que se apoya en otras artes para surgir, que a través de imágenes en movimiento capta la vida cotidiana, atrapa un tiempo en un espacio y se vale de un triple lenguaje para llegar al espectador.

Pero para llegar a un fin debe de haber un comienzo de todo. Antes de, que existan actores y actrices, directores de fotografía, jefes de producción... Antes de que entren en acción ingenieros de sonido y de efectos especiales, diseñadores, montadores y por supuesto, un director, sólo existe el guión. Y sin guión o película soñada no existe película realizada.² Sin película de papel no existe película de celuloide.

Escribir para la gran pantalla exige adentrarse en el mundo de los sueños, allí donde se conciben las fantasías, el soñar nos lleva a inventar historias y personajes, a evocar, a crear un guión. No existe una fórmula mágica para idear. Construir fantasías y narrarlas, no es sólo una cuestión técnica. Ni siquiera de

¹ Guionista y escritor italiano, discípulo de Pier Paolo Pasolin. Ha trabajado con Roberto Benigni en más de seis producciones cinematográficas de las que destaca *La Vida es Bella*. Es crítico literario y escritor del libro. *Consejos a un joven escritor*, Barcelona, España.

² Carrière, Jean Claude, y Bonitzer, Pascal, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 21.

imaginación, facultad admirada y valorada en exceso, como si fuera la única necesaria para el arte. La imaginación de un escritor construye mecanos con las piezas que se encuentra por la vida. Todo va a depender de la sensibilidad y del ingenio con que se combinen para decir algo.

El guión es, por encima de todo, un instrumento de trabajo y debe someterse a una metodología profesional que condiciona la labor del escritor, que puede ser objeto de injusticias artísticas, quizá que su historia soñada dependa de las posibilidades económicas y de las modas del mercado, o del que no llegue jamás a realizarse y simplemente que se quede en un cajón.

Al hablar sobre la imaginación de un creador encontramos infinidad de posibilidades insospechadas, donde se encuentran los elementos más dispares: héroes, personajes rutinarios o extravagantes, sensaciones de todo tipo, recuerdos, tipos reales o soñados, imágenes, experiencias dulces o amargas... Y momentos dramáticos que tanto podrían ser un buen comienzo como un buen final. Piezas narrativas, en fin, algunas de ellas de primera calidad.³

¿Qué hace entonces un guionista cuando empieza a crear una historia? Evocar. Rebuscar en sus propios recuerdos y experiencias. Vincenzo Cerami, el guionista de *La vida es bella*, explica que evocar es “imprimir visos de verosimilitud a nuestra fantasía”.⁴ Desde que el hombre empezó a contar historias, ha experimentado con la lírica, la épica y el teatro, hasta llegar al cine. Todos los narradores de todos los tiempos se han sometido a las reglas de la evocación de cada arte y de cada género.

Cerami entiende que la pobreza de medios de un lenguaje hace más densa y rica su fuerza evocadora. El grado de esta fuerza es, sin embargo,

³ Sánchez Escalonilla, Antonio, *Estrategias del guión cinematográfico*, Ariel, España, 6ª. Edición, 2008, 337 pp.

⁴ Cerami Vincenzo, *Consejos a un joven escritor*, Barcelona, Península, 1997, p. 16.

mayor en la novela que en el cine, donde pueden verse, no ya mundos y personajes reales sino criaturas, paisajes y universos fantásticos.

El cine es el único arte donde la evocación equivale a nuestra manera de imaginar. Un director cuando trata de hacer verosímil su historia antes soñada, trae a la realidad su fantasía tal y como la imagina en términos visuales, sin estar sujeto a la palabra. El cine ha proporcionado a la narración la posibilidad de contar historias con acciones que se ven. Indudablemente escribir para el cine requiere un esfuerzo especial, la imagen en movimiento genera por razones culturales y de experiencia vivida, la percepción de la vida.

Una vez definido lo que entendemos del cine, cómo se crea el discurso cinematográfico, conoceremos como nació la idea de realizar la cinta de nuestra investigación *La vida es bella* de Roberto Benigni, cinta que ha sido galardonada en todo el mundo y fue merecedora en 1998 de tres Oscars, por mejor película extranjera, mejor banda sonora y mejor actor.

La vida es bella ha sido ganadora de más de 70 premios en el ámbito internacional. Es la segunda película desde 1969 que resulta nominada el mismo año como mejor película y mejor película extranjera, ya que la primera cinta que tuvo esa distinción fue "Z", thriller político de Costa Gravas.⁵

Y para adentrarse en el mundo de *La vida es bella*, qué mejor que su escritor, director y actor, Roberto Benigni, hable del cómo surgió el proyecto de hacer una película que tuviera como contexto el *Holocausto judío*; a lo cual en entrevista respondió: «Es como cuando un músico siente en su cabeza una cierta melodía, se pone a probar con su instrumento y termina sacando una pieza». «Sí, sí (como si reflexionara por primera vez sobre el tema) fue durante una cena con

⁵ Z, de Costa Gravas, 1969. La película es un grito contra la dictadura militar en Grecia. Con Jean Louis Trintignant, Yves Montand e Irene Papas. Obtuvo el Oscar como mejor película, mejor montaje y mejor película extranjera.

Vincenzo Cerami (con quien elaboró el guión), en un momento en el que me dije que tenía que hacerme un desafío, que tenía que probar mi cuerpo, mi condición de clown,⁶ ante una situación extrema, y claro, la extrema situación por excelencia, es un campo de exterminio».⁷

Roberto Benigni asegura que, después de haber llegado a esa idea, se sintió obsesionado por ella: «No podía pensar en otra cosa», reconoce.

El cineasta italiano tomó rápidamente conciencia de que una película de esas características, recreada en la Italia fascista, con los protagonistas deportados a campos de exterminio nazi, no era lo mismo que dirigir e interpretar *El pequeño diablo* (1988), *El monstruo* (1994), o cualquier otra de sus comedias de éxito asegurado.

Benigni, comentó que el realizar *La vida es bella*, fue algo muy distinto a cualquiera de las otras películas que había hecho antes. Decidió que no relataría ningún hecho real ni mostraría escenas violentas, ese era otro estilo, quería hacer una fábula amarga, donde se realzara el amor y el coraje, una película bella; por encima de todas las cosas, bella». Aseguró que en definitiva, con ésta película

⁶ www.clownplanet.com, El arte del clown existe desde hace miles de años. La mayoría de las culturas han tenido su propio personaje de clown y su propia forma de nombrarlos. En las tribus Nativas Americanas tenían un importante rol social y religioso en la vida de la tribu, y en algunos casos eran considerados capacitados para curar ciertas enfermedades. Los clowns que actuaban como bufones de corte tenían gran libertad de palabra y crítica. A menudo eran los únicos que podían expresarse contra las normas sociales o del gobierno, e incluso su humor podía llegar a afectar y cambiar la política de un gobierno. La Comedia del Arte empezó en Italia en el siglo XVI y rápidamente dominó el panorama teatral europeo. Era un tipo de teatro con grandes dosis de improvisación, basado en personajes y escenarios arquetípicos de la época. La historia del clown es una historia de creatividad, evolución y cambios. Quienes conocen el poder curativo de la risa conocen también su demoledora fuerza. Y saben, como afirman los indios Crow, que "el mal siempre se aleja de un lugar donde la gente está contenta". Porque el humor es una de las mejores armas para romper barreras de miedo y de censura, y es una poderosa lente para mirar el sol sin que su feroz luz nos enceguezca.

⁷ Entrevista para el periódico EL MUNDO, 25 de febrero de 1999, por Roberto Montoya. Celebrada en París con motivo de la presentación de la película.

recurrió a una cosa para él muy importante, a la ingenuidad, la pureza, y la simplicidad de la niñez.

En la película, Guido Orefice (Benigni) hace uso de toda su imaginación para hacer creer a su hijo que todo es parte de un juego, logrando así preservarlo, ponerlo a salvo del drama del campo y de la muerte que les acecha. « ¿Qué mejor que proteger esa pureza del niño de esa trágica realidad, esa realidad que no tendría que ser verdad?»,⁸ cuestiona Roberto Benigni.

«Pero cuidado», aclara, «siempre tuve claro que *La vida es bella* no podía ser una comedia, porque es imposible hacer reír sobre el Holocausto, nunca se me hubiera ocurrido intentar divertir con los esqueletos de las víctimas o los hornos. La gente me dijo: ¡Cuidado!, porque es un tema muy extremo... Es un riesgo. Temía ofender la sensibilidad de los sobrevivientes. Sé lo trágico que fue y me siento muy orgulloso, es mi aporte al Holocausto, a la memoria de este horrendo período de nuestra historia... No soy judío, pero creo que es parte de la historia de la humanidad».⁹

No podía quedar fuera la protesta pública, sobre el tema, el actor y cineasta reconoce que, a pesar de todo ello, la comunidad judía italiana protestó públicamente cuando supo que estaba haciendo una película ambientada en *Auschwitz*. Confirmó Benigni: «Sí, es cierto, y podían entenderse sus temores, yo odio los prejuicios y la censura, no hay nada más terrible para un cómico, para un actor, que los prejuicios y la censura, pero comprendí la preocupación de cierta gente, me reuní con varios de ellos para intentar transmitirles mi idea, mi mensaje».¹⁰

⁸ Ibid

⁹ Entrevista para *Miramax Televisión*, 1999.

¹⁰ Ibid.

Benigni explica que logró incluso que varios de los supervivientes de *Auschwitz* fueran al sitio donde rodaba y aportaran detalles y consejos para reconstruir con más fidelidad aquella realidad. «Creo que después de ver la película la mayoría se dio cuenta de que habían sido infundados sus temores».¹¹

El riesgo valió la pena, Benigni ha ganado gran cantidad de premios por *La vida es bella*. Después del Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes 1998, la película estuvo en el Festival de Cine de Jerusalén donde ganó el premio del Ayuntamiento a la mejor experiencia judía, La Medalla de Jerusalén y el Premio a la Hermandad del Festival.

Sobre el filme, comenta: «Creo que compagina la bondad, el sentido más entrañable de las cosas, porque necesitaba explicar todo lo positivo que he aprendido en mi vida. Creo que puede entresacarse una lectura fundamental: cuando se mezclan las culturas, se produce una chispa que señala el camino del arte».¹²

El realizador italiano no quiere olvidar la verdadera referencia narrativa del filme: «La película es el resultado de las enseñanzas de mi padre cuando me contaba su experiencia en un campo de concentración. Me refiero, sobre todo, a la capacidad de contar las cosas graves de un modo ligero, repleto de bromas y de situaciones cómicas. He descubierto gracias a mi padre un modo natural de ser antifascista».¹³

En cuanto al nombre de la película se le ocurrió a Vincenzo Cerami, coguionista. Es una frase que dijo León Trotsky y que dejó en su diario, durante su exilio en México, quien siguió combatiendo a Stalin y desvelando la realidad de su régimen dictatorial que a pesar de que tuvo una vida terrible, llena de relatos atroces, acaba su historia diciendo: “he vivido todo esto, pero, al final, sólo me

¹¹ Ibid.

¹² Entrevista para el periódico *El Mundo*, por Rúben Amon, Roma , febrero 1999.

¹³ Ibid, Rúben Amon.

queda decir una cosa: La vida es bella, dejemos que las futuras generaciones la limpien de todo mal, opresión y violencia y la disfruten plenamente".¹⁴ Poco después sería asesinado por el comunista español Ramón Mercader, a encargo de Stalin.

Afirma Roberto Benigni: "Todos nosotros tenemos el derecho y él deber de decir lo mismo. El título traspasa el filme, es la frase más simple y a la vez lo que encierra todo... Lo que narro es real, hubo supervivientes de campos de concentración que fueron capaces de salvar el romanticismo. El amor, la imaginación y la fantasía capaces de superar cualquier cosa. El protagonista ayuda a su hijo a superar una experiencia tan horrible, pienso que es el regalo más grande que un padre puede dar a su hijo." Continúa, "Para mí, si eres capaz de reír, eres el dueño del mundo. ¿Acaso hay algo más simple o más hermoso que proteger la inocencia, que tener el derecho de proclamar que la vida es hermosa hasta el último momento?. Desde un punto de vista histórico es posible que la película adolezca de alguna inexactitud. Pero hay que recordar que es una historia de amor, no es un documental. No hay violencia explícita porque ese no es mi estilo. Hay gente que ha dicho que no hay suficiente horror en las escenas en el campo de concentración. Sin embargo, si ya mostramos la posibilidad de que mueran los niños, ¿puede haber algo más horroroso? , sé cuestiona Benigni y comenta: "Cada noche, tenía sueños en los que me convertía en el padre de un niño al que no podía verle la cara bien. Incluso antes del rodaje, cuando escribimos la segunda parte de la película, nos detuvimos muchas veces, porque la idea de hacer esta película con un chico pequeño era casi insoportable. Antes de empezar el rodaje, mi mujer y yo intentamos contarle a Giorgio el argumento de la película como si fuese una fábula, con buenos y malos. Le gustó el argumento, pero le asustó. Quería saber si era verdad, porque se dio cuenta que aquello era la historia de Italia",¹⁵ concluyó.

¹⁴ Cinemanía, Emma Roig.

¹⁵ Entrevista de Graham Fuller.

En la entrega del Oscar, Roberto Benigni agradeció a su familia él haberle dado el mejor regalo que puede darse en esta vida: la pobreza. Sobre lo cual comentó: La pobreza, claro, no la miseria. Se trata casi de una constatación poética, me refiero a la pobreza vivida en sentido franciscano. En mis trabajos hay siempre un alma sub-proletaria, nunca pequeño burguesa. Se puede vivir con la pobreza en la riqueza, con la imaginación, mantener intacta esa luz de la pobreza, tan maravillosa, casi mística. Es el sentido de la vida”. Finalmente, Roberto Benigni concluyó diciendo: “La vida es bella, claro porque no se entiende nunca nada y estamos siempre sorprendiéndonos de algo”.¹⁶

Las siete candidaturas de *La vida es bella* en Hollywood no sólo representan una marca inédita para un filme de lengua extranjera, sino que además confronta las opciones de Benigni en la misma categoría que Spielberg, Peter Weir, Tom Hanks y Nick Nolte.

2.2. La mirada del director:

Hablemos de Roberto Benigni.

Roberto Benigni nació el 27 de octubre de 1952 en un pueblo de la Toscana llamado Misericordia, en Italia. En su niñez las cosas no fueron fáciles, su familia pasó por tiempos de mucha pobreza. Su encuentro con el mundo del cine fue durante esa etapa y parte de su juventud, cuando halagaba al manejador del cine local para que lo dejara entrar gratis. Así descubrió a Charles Chaplin que desde entonces se convirtió en su mayor influencia.

A sugerencia de su madre, Roberto Benigni ingresó a un Seminario en Florencia para seguir la carrera religiosa, la cual dejó al entender que le gustaban las

¹⁶ Entrevista para conexiones@claringlobal.com.ar, Valentina Valentín y Andrea Farri.

mujeres. Poco después estudio contaduría, y en sus ratos libres ingresó a un grupo de teatro.

Al terminó de sus estudios en la escuela de contaduría, se traslado a Roma e inició su carrera en los teatros de esa ciudad, hacia la mitad de los años 70, ahí se dedicó a hacer reír como cómico en una compañía de teatro de vanguardia, como expresara en entrevista Benigni, sobre sus raíces “con el bagaje cultural más epidérmico, más instintivo e intestinal: el del cuerpo”. Hacía una representación total, como los actores de la comedia del arte, que improvisaban, interpretando divertidos y audaces monólogos. En teatro su gran éxito lo obtuvo con *IL Cioni Mario du Gaspare di Giulia*, escrito con Giuseppe Bertolucci,

“Este era un especie de monólogo del subsuelo del subproletariado inspirado en Dostoievski. Lo prohibieron para menores de 18 años a causa del lenguaje, fue censurado. Pese a todo consiguió un gran éxito y constituyó el pistoletazo de salida de otros monólogos que para esa época resultaba una verdadera innovación. Era muy trágico, quizá lo más poético que haya escrito nunca”.¹⁷

De esta forma llega a ser uno de los cómicos más importantes de Italia. Al año siguiente Benigni tomó parte en el programa de televisión *L'altra domenica*, realizando el papel de un bizarro crítico de cine. Después de su triunfo en la televisión, incursiona en el cine con su primera película, *Berlinguer ti voglio bene*, que nació de ese monólogo, que aún hoy se caracteriza por su libertad expresiva. Intervino en cintas como *Il papíocchio* e *Il minestrone*. Entre los trabajos más distinguidos de Roberto Benigni en esa etapa se cuentan el de un pequeño pero carismático papel de camarero en *Una mujer singular (1979)*, dirigida por Constantino Costa-Gavras, con Yves Montand y Romy Schneider como protagonistas, una breve aparición en la edípica *La Luna (1979)* de Bernardo

¹⁷ Entrevista con Roberto Benigni para conexiones@claringlobal.com, por Valentina Valentin y Andrea Farri

Bertolucci y es actor principal en la película *Chiedo Asilo*(1980), de Marco Ferreri.

En el año 1983 trabajó por primera vez como director de la película en episodios hecha con escasos medios, *Tu mi turbi*, con Massimo Troisi (protagonista de *IL postino*), y en 1984 de *Non ci resta che piangere*, un filme que habla de la amistad, de la alegría de vivir y divertirse juntos.

En 1985 realizó el espectáculo *Tutto Benigni*, un resumen de sus intervenciones teatrales. Para 1986 viaja al extranjero y actúa en *Bajo el peso de la Ley*, de Jim Jarmusch. En esta cinta incursionó en el campo de la música pop con Tom Waits y en las extravagancias del jazz con John Lurie.

Sucesivamente, su carrera de actor continúa con títulos de notable nivel, entre los cuales sobresale *La voz de la luna* (1990), última película de Federico Fellini, quien lo comparó con Buster Keaton; *El hijo de la pantera rosa* (1993), del director estadounidense Blake Edwards.

Después llegó la trilogía cómica, *Soy el pequeño diablo* (1988) filme en el que actuó al lado de Walter Matthau, *Johnny Palillo* (1991) y *El monstruo* (1994), cintas que dirige Benigni, con la colaboración de Vincenzo Cerami y que son campeonas de recaudaciones de la correspondiente temporada. Benigni obtiene una gran popularidad, a pesar de que los resultados son artísticamente desiguales. Estas producciones tenían un punto vanguardista, pese a utilizar el dispositivo de la comedia clásica. Para Roberto Benigni “la comedia es la escultura del cine, es un arte físico, el arte más secreto y difícil, en el que se desarrolla la tragedia de forma moderna. Exige energía, cuanto más se avanza y más conceptuales se vuelven las obras, también se hacen menos físicas. *La vida es bella* marca un punto de inflexión entre comedia y tragedia, es interpretada por un reparto cómico que hasta ese momento sólo había hecho comedias. Pero es una tragedia pura”.¹⁸ Con *La vida es bella* (1997), consigue no sólo el habitual

¹⁸ Entrevista a Roberto Benigni para conexiones@claringlobal.com.ar.

y estrepitoso éxito del público sino también numerosos reconocimientos internacionales. Benigni presenta con *La vida es bella* su trabajo más ambicioso y emotivo, un cuento acerca del poder del amor y de la imaginación en el marco de la Segunda Guerra Mundial.

En 1999 es uno de los intérpretes de la producción francesa *Astérix y Obélix contra César* del director Claude Zidi, junto a Christian Clavier, Gerard Depardieu, Vittorio Gassman y Laetitia Casta, en donde da vida al mezquino pero genial Detritus.

En el año 2002, Roberto Benigni, en el doble papel de actor y director, representó a Italia, con su filme *Pinocho*, en la carrera por el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa, tres años después de lograr ese galardón con su anterior producción, *La Vida es Bella*.

A la fecha, la más reciente producción del cineasta italiano se rodó en 2004, y se titula *El tigre y la nieve*, es un filme sobre la poesía ambientado en la Guerra de Irak, donde relata una historia de amor que transcurre con el conflicto iraquí de fondo. "Siempre he amado la poesía por encima de las otras formas de arte. La poesía es feroz, transforma nuestra rabia en acción. En esta película, no soy poético porque haga de poeta, sino porque el protagonista mata moscas, va en ciclomotor en medio del desierto, se sube a un camello que quiere ir en dirección opuesta, hace de su vida un poema".¹⁹

Benigni posee un cierto aire bufonesco y ha sido comparado con los mejores actores cómicos de la historia, como Buster Keaton y Charles Chaplin. Esta casado con la actriz italiana Nicoletta Braschi, con la que ha trabajado en ocho películas. Precisamente en la cinta *El tigre y la nieve* son la pareja protagonista.

¹⁹ Ibidem.

Otro de los galardones que obtuvo Roberto Benigni, fue el premio BAFTA al mejor actor en 1998, por la Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión entregado anualmente a la mejor actuación como protagonista. Este premio ha sido otorgado a personalidades de la talla de Anthony Hopkins, Sean Connery, Al Pacino, William Hurt, Jack Nicholson, Hugh Grant, Forest Whitaker entre otros.

2.3 Marco Histórico

En el presente trabajo es importante destacar la ubicación espacial y social del evento predominante en *La vida es bella*, el Holocausto judío, que se vivió durante la Segunda Guerra Mundial, librada entre 1939 y 1945, y ha sido la clara muestra para el hombre de que las guerras no deben suceder nunca más.

Después de registrarse la Primera Guerra Mundial, muchos pensaron que no se repetiría que todo iba a continuar en forma pacífica, pero otros sabían que los conflictos entre las naciones, especialmente las más poderosas, se estaban intensificando, y que, algún día se iban a desatar en tal magnitud que cambiarían el panorama mundial para siempre. Debido a esto es que la II Guerra Mundial no fue más que la continuidad de la primera, a causa de los diferentes asuntos sin resolver por los países poderosos y el resurgimiento de ideas nacionalistas y fanatismos religiosos.

El conflicto armado dio inicio con la invasión de Alemania a Polonia, el 1° de septiembre de 1939, una semana después de haber firmado un Pacto de No Agresión entre Alemania y la Unión Soviética, naciones que en secreto acordaron repartirse Polonia. Por este motivo Francia y Gran Bretaña perdieron a la URSS como aliada. A causa de esto, y ante tal invasión, estos dos últimos países,

mediante pactos, le declararon la guerra a Alemania. Italia que por su parte se unió a la nación alemana.

En Italia regía un estado fascista que tenía como objetivo subordinar al individuo al régimen. Italia entonces adoptó la política nazi de perseguir a los judíos. No obstante, las fobias raciales no eran centrales en la mentalidad italiana. Antes de la firma del pacto que creó el Eje, los fascistas no habían dado importancia al problema judío. Pero en 1938 se publicaron algunas leyes antisemíticas. Los matrimonios mixtos fueron prohibidos y se privó a los judíos de los puestos profesionales. Para 1943 se tomaron medidas mucho más brutales, culminadas en noviembre con el encarcelamiento de judíos en campos de concentración. La política antisemítica se implantó bajo la presión alemana, también el racismo como una imitación deplorable del nazismo.

El hombre detrás de tal iniciativa de tomar toda Europa bajo su control y hacer de Alemania una nación única y superior, fue el político austríaco-germano, líder del Partido Nacional – Socialista, Adolfo Hitler (1889–1945), quien, entusiasmado por sus triunfos producto de la guerra relámpago (ataques sorpresa de acciones combinadas de los Panzer – tanques blindados –, a la aviación y la infantería), ataca Rusia por tierra y aire, todo el sur hasta Stalingrado, que resistió bajo el mando del general Zúkhov en el Norte. Leningrado también fue sitiado. Al terminar 1941, Italia y Alemania dominaban Europa y la guerra se hacía mundial con la incorporación de Estados Unidos y Japón al conflicto. El fin de la guerra se da con la rendición de Alemania el 7 de agosto de 1945. Alemania y Berlín fueron tomadas por los rusos, ingleses y norteamericanos. Hitler y sus colaboradores se suicidaron y no se encontraron sus cadáveres.

La Segunda Guerra Mundial dejó serios daños en la población mundial, pero el más grande y de mayor importancia fue el del holocausto judío. Holocausto es el nombre que se le da al sacrificio especial entre los israelitas, en que se quemaba toda la víctima, después de la guerra, el término se utiliza como

genocidio, que es el exterminio o eliminación sistemática de un grupo social por motivo raciales, de religión o de política. Actualmente al Holocausto se le nombra Shoá en hebreo.

En los primeros años del siglo XX una de las características de los gobiernos totalitarios como el comunismo, fascismo y especialmente del nazismo, fue la exaltación del nacionalismo, el sentimiento de apego de los individuos a su nación. Amparados en el nacionalismo estos gobiernos totalitarios lograron militarizarse y ser agresivos logrando su expansión y dominio.

El caso de Hitler y el exterminio de judíos es algo que sobrepasa los límites de la razón. Infundió a los alemanes la idea de ser una raza superior. Ellos, por ser arios o indoeuropeos, rama de la que se originaron griegos, romanos y germanos, constituían una raza única. Con el respaldo de los filósofos y científicos nazis, Hitler puso en práctica la depuración de la raza aria, eliminando a los semitas, especialmente judíos que, según él, la habían contaminado. Iniciaron los ataques verbales, después las acusaciones escritas, el señalarlos como gente no grata y hacer que portaran una estrella amarilla para señalarlos. Luego se produjo el boicot de los negocios y a los profesionales, vinieron las humillaciones, para continuar con los ataques y detenciones y el traslado a los campos de concentración. Por su parte, la Gestapo y la SS policías secretas, vigilaban a cada familia judía, la tiranía se cerró más y más hasta ahogar y matar la última voz de protesta.

Dependiendo de las órdenes superiores, los alemanes escogían niños o ancianos, mujeres u hombres para enviarlos en ferrocarriles, en vagones de carga, a lugares donde harían experimentos con ellos; las mujeres para ser ultrajadas, los hombres a trabajos forzados, a campos de concentración, donde casi morían de hambre o al destino final de las cámaras de gas. En este proceso los niños eran arrancados de los brazos de sus madres, algunos padres se vieron separados de sus hijos a punta de fusil, y en diversas ocasiones los alemanes tiraban a matar.

Una causa principal de que no se produjeran sublevaciones es que fuera del Ghetto no encontraron apoyo en toda Polonia. Sin embargo, países como Francia desestimaron la petición de los alemanes de que les entregasen todos los judíos franceses. En Holanda el sentimiento unánime de todos los ciudadanos fue el esconder a sus judíos. En Dinamarca el Rey no solamente despreció los edictos de los alemanes, sino que los daneses evacuaron a toda su población judía al refugio de Suecia. En cambio, los polacos en una minoría muy reducida escondieron algún judío fugitivo.

Durante la guerra, detrás de cada ejército que invadía un país, iban las escuadras de exterminio de la SS, encargadas por Hitler de eliminar a los judíos y las altas autoridades políticas. Primero encerraban a las comunidades judías de las ciudades en los ghettos de las capitales importantes para luego utilizar el tratamiento especial o la solución final. El exterminio de todas estas personas fue mediante los campos de concentración, cámaras de gas, crematorios e inimaginables formas de experimentación científica y de terminar con sus vidas.

Cuando la guerra culminó en 1945, Gran Bretaña, en el proceso de liberar a sus colonias, otorgó la independencia a Irak, Jordania y Palestina. En esta última población ya se habían instalado millares de judíos, que reclamaban su derecho a regresar a la Patria.

En 1948 la Organización de las Naciones Unidas acordó dividir el territorio palestino y crear allí el estado de Israel. Jerusalén, ciudad santa para judíos y musulmanes, quedó dividida entre Jordania e Israel. Los países árabes no aceptaron el nuevo estado y desde entonces es zona de conflictos.

Durante la persecución nazi, emigrar para salvar la vida fue el lema de los 200.000 judíos que lograron escapar al régimen de Hitler huyendo a 90 países del mundo. Los primeros exiliados judíos comenzaron a irse desde 1933 hacia Gran

Bretaña y los Estados Unidos; los que eran sionistas a Palestina. Ya en 1938, desde la llamada "Noche de los Cristales Rotos", donde los nazis incendiaron comercios y sinagogas, comenzó la verdadera huida de Alemania. Ese mismo año, Estados Unidos fue por mucho el país que más exiliados judíos aceptó: 140.000 habían llegado hasta que el gobierno estadounidense decidió crear la llamada *Conferencia de Evian*, para redirigir la emigración a toda América, anunciado además que restringiría el reingreso de los exiliados judíos. Esta decisión hizo que a su vez todos los países americanos intentaran frenar el flujo de inmigrantes judíos, en una mezcla de temor por la posible inmigración masiva, por desconfianza, por la competencia y por mero antisemitismo. Pero para los exiliados judíos no quedó otra opción; para ellos tampoco era ideal. Argentina fue el país más recurrido por los inmigrantes judíos; 40.000 lograron llegar y quedarse.

Actualmente en México hay entre 40,000 y 50,000 judíos. Existen varios sectores de la comunidad judía en México, las más grandes son la comunidad Askenazí (de Europa oriental), las comunidades Maguén David y Monte Sinai (descendientes de inmigrantes sirios), y la comunidad sefardita (que consiste principalmente en inmigrantes turcos). El conjunto de comunidades judías de América Latina está compuesto de más de 400.000 individuos. Hay varias organizaciones que operan entre las comunidades en la región, y la *Jewish Culture Fund for Latin America* está entre las más visibles de todas.

2.4 Narrativa: Dos historias en un mismo relato

La vida es bella es un claro ejemplo de una auténtica historia de amor en la que Roberto Benigni al inicio de la cinta nos dice: *Esta es una historia simple y sin embargo no es fácil contarla... Como en un cuento hay dolor... y como en una fábula esta llena de maravilla y felicidad.* En un breve prólogo visual, todo se

plantea como una fábula, como un cuento en donde hay buenos y malos y donde tiene un lugar importante la moraleja.

Con este trabajo, Benigni buscó dar su aporte al tema del Holocausto de una forma sencilla. Aprovechar todo lo aprendido en la vida y ofrecer una historia de amor, una historia romántica en un contexto por demás dramático, un campo de concentración, que como expresará: “Ante una tragedia real, a veces, sólo el payaso puede representarla”.

La vida es bella esta dividida en dos capítulos narrativos disímiles en su totalidad. El primero, narra los intentos de un hombre por conquistar el amor de su dama. En el segundo, fructificado el amor y establecida la familia, sufren la persecución nazi y terminan en un campo de concentración. Aquí Guido, el personaje principal, establece toda una fantasía para buscar desesperadamente salvar la vida de su pequeño hijo y mantener la esperanza en su esposa. Su arma de resistencia es el humor, la mentira blanca o piadosa y la fantasía. Este punto fue causa de polémica en muchas partes por presentar el tema del Holocausto mezclado con ciertos rasgos de humorismo, que en ningún momento se presentan ofensivos para el pueblo judío pero que podían interpretarse como una trivialización de dicha tragedia.

La primera parte del guión relata el nacimiento de una auténtica comedia romántica a la italiana. Guido es un joven judío, pobre pero lleno de amor a la vida, que se vale de su constante humor para conquistar el amor de su amada. Con cierto ingenio derivado de Chaplin – el vagabundo que conquista a su dama – y un diálogo construido para apoyar las situaciones, Benigni crea un personaje simpático y cordial, un poco “il buffone”. En este trabajo no niega su admiración y la influencia de Charles Chaplin, así como de los comediantes italianos Alberto Sordi, Toto y de Filippo. A partir de estos personajes cimienta las situaciones de una comedia ligera, como los clásicos tres encuentros en donde la maestra

termina en sus brazos, la mentira-fantasa de que es un príncipe, y escenas cómicas que también pueden rastrearse al cine italiano de los años treinta.



En esta primera parte de la historia el protagonista Guido Orefice, se encuentra casualmente con Dora (Nicoletta Braschi), una maestra de Arezzo en la Italia de 1939, a quién desde un principio llama Princesa. Emplea su imaginación para superar los diversos obstáculos que le separan de ella, quien en contra de su voluntad, ha sido comprometida con un funcionario público fascista a quien conocía desde su infancia.



Guido comienza a sorprender a Dora de diferentes maneras hasta enamorarla, y como en un cuento de hadas la rescata de un compromiso matrimonial, en plena ceremonia social de petición de mano y ambos salen cabalgando en un corcel pintado de verde ante el asombro de los asistentes, hacia un futuro feliz que incluirá un pequeño hijo, Giosué.



La primera parte de *La vida es bella* podría parecer una historia de seducción romántica: Guido tan sólo es un personaje atractivo y audaz, que realiza todas las promesas de felicidad que se hacen todos los enamorados. Tras un lapso de cinco años, el relato se reanuda durante la ocupación alemana de Arezzo y todo cambiara drásticamente. Este acontecimiento da inicio a la segunda parte del film en donde se pone a prueba el amor. Guido que es judío es enviado a un campo de concentración junto a su hijo Giosuè. Dora ofrece la primera muestra de compromiso amoroso cuando, ante el desconcierto de un oficial de la SS, exige la detención del tren de deportados para compartir el destino de su esposo y de su pequeño.

En esta segunda parte ambientada en Auschwitz, Guido usa su humor para transformar la terrible realidad en un juego, con el objeto de proteger la inocencia de su hijo de los horrores de la guerra y del campo de exterminio. El protagonista se mantiene fiel a las promesas que realizó a su esposa, y lo refrenda con los dos mensajes que le envía: un saludo a través de la megafonía del campo (¡Buenos días princesa ¡ ¡ Anoche soñé contigo!), y la música de ópera que se extiende desde un gramófono hasta el sitio donde esta Dora, que le recuerda su primera cita romántica, pero sobre todo le da esa esperanza de seguir con vida. Así en esta segunda parte, los momentos de comicidad se entremezclan con momentos estremecedores que llegan al dramatismo.

La vida es bella en su clímax y desenlace, nos muestra a un hombre haciendo la marcha del payaso frente a su hijo Giosuè que esta escondido y a quien guiña un ojo en son de triunfo; y todo, para garantizar su sobrevivencia. El guión de Benigni demuestra que la felicidad de una pareja no se limita a la breve etapa del enamoramiento. Si no al proyecto de vida que es su familia. A ellos se ha entregado y por ellos se mantiene en pie. Por eso puede afrontar la muerte sin rendirse.

La vida es bella marca también dentro de la comedia el carácter fársico, e involuntariamente cómico del régimen de Mussolini, tal ejemplo se da desde el inicio del film –con la llegada del Rey a una población-, en la que Guido es confundido por el magnate y a su paso es recibido como tal. Dentro del cine italiano se han realizado diversas películas que intentan mostrar las contradicciones del régimen fascista que aunque rebasado por el nazismo, no se borran ni se disculpan sus acciones. Una gran zona de Italia tuvo la oportunidad de comparar la persecución fascista con la fría y sistemática ocupación nazi desde 1943.



Dentro de este contexto, el film de Benigni se inscribe en una tradición de burla al fascismo mientras remarca la importancia del amor a la pareja por encima de las cuestiones ideológicas, en una actitud vital y burlona cuya moraleja es que el sentimiento amoroso trata de sobrevivir bajo cualquier circunstancia política o social adversa a su manifestación.

En ese sentido, hay dos secuencias clave dentro de la primera parte de la cinta. La primera es el discurso sobre la "supremacía de la raza italiana" que Guido actúa en la escuela frente a los alumnos usando su cuerpo raquítico; la segunda ocurre durante el anuncio de la boda de su amada con el funcionario, cuando Guido hace pedazos la celebración con su humor y humanidad,

burlándose del aparato fascista para finalmente partir en el caballo "judío" de color verde, frente a la mirada de todos los asistentes.²⁰

En la segunda parte del guión Roberto Benigni, se embarca en la fábula y el humor que se extiende a escenas como la "traducción al italiano" de las órdenes nazis en alemán, a su llegada al campo. Allí Guido cimienta la fantasía de un juego extraordinario para su hijo Giosué, en el cual el premio es un tanque, mientras que apela indirectamente a la solidaridad de los otros deportados para que mantengan y refuercen el cuento que ha inventado en el momento. Ninguno de los deportados traiciona jamás a Guido y a Giosué. Ese silencio solidario de los personajes anónimos que siguen el juego también es de un gran valor humano.



Para apoyar su historia - fábula, Benigni entreteje elementos históricos reales que ocurrieron en Italia, con creatividad y humorismo. Para manejar estos elementos el director contó con la colaboración del Centro de Documentación Contemporánea Judío de Milán y el testimonio de deportados italianos a los campos de concentración.

²⁰ Lo absurdo y contradictorio de las leyes raciales nazi y fascistas se ha expuesto en cintas como "Europa, Europa / Hitlerjunge Salomon", de Agnieszka Holland, "Comedian Harmonists", de Joseph Vilsmaier,

2.5 Análisis de lenguaje cinematográfico

El cine como medio de expresión copia la realidad y la reproduce a través de imágenes en movimiento. Imágenes que en cada espectador a partir de su experiencia personal, tienen expectativas particulares ante cada nueva película. Las diferentes propuestas fílmicas, hacen surgir el gusto por estudiar las características del lenguaje cinematográfico.

Con la finalidad de conocer a fondo el discurso fílmico de *La vida es bella*, se utiliza la guía de análisis de Lauro Zavala, aplicable a cualquier clase de película. Esta guía es sólo un mapa para llegar a donde se desee en el análisis y se compone por 120 elementos, que pueden ser o no aplicados todos, con una mayor diversidad posible, y que en cada espectador los resultados que de ella surjan serán diferentes. Pero, ¿qué es lo que lleva al deseo de ver una película? Puede ser una recomendación, quizá una crítica o reseña ofrecida en algún medio o simplemente el título de la misma.

En el caso de *La vida es bella*, cinta extranjera, el título es el original traducido conforme al país de exhibición. En su dimensión retórica, principalmente en su sintaxis como primer discurso nos sugiere un film rosa, romántico, esa es la primera impresión que da. Al adentrarse en la cinta nos muestra que no es así, que es una historia inmersa en la segunda guerra mundial, en específico en el tema del holocausto y para el personaje principal lo bello de la vida se traduce en estar junto a sus seres amados, aun recluido en un campo de concentración.

La primera secuencia se enmarca por un prólogo visual y narrativo, que nos muestra al personaje principal Guido Orefice de espaldas llevando en brazos a su hijo Giosué, y se aleja entre la penumbra de la noche, una *voz en off* nos

y en una parte de "The Sorrow and the Pity", de Marcel Ophüls. Benigni usa el humor y la risa para demostrar ese absurdo por otras vías.

anticipa que ésta es una historia simple, no fácil de contar, pero que como en un cuento ó fábula hay dolor y está llena de maravilla y felicidad.²¹

En transición directa, la secuencia cambia y da inicio a la parte romántica de la película en una toma en panorámica en la que el protagonista viaja junto con un amigo en su auto, aquí podemos observar diversos movimientos de cámara físicos, como *traveling*, *dolly in*, *dolly out*, *dolly paralelo*. *Panning* de los sitios que recorren en el auto o el encuentro con el grupo de gente que esperan el paso de un monarca cuando el auto en el que viajan se queda sin frenos.²²

Close up de Guido, o *Medium close up*, así como plano americano en las tomas cuando se encuentra por primera ocasión con Dora.²³

El inicio también tiene como función la presentación de los créditos. Hay que destacar que en la cinta la cámara siempre está en movimiento y en un total seguimiento del personaje principal y de los personajes de apoyo. Esto es de suma importancia ya que le da dinamismo a la historia. Para Madeleine Di Maggio: La estructura es lo que mantiene la historia en su lugar, pero son los personajes quienes, escena a escena, línea a línea, nos conducen a través del guión.²⁴

Como ya se mencionó, la película está dividida en dos tiempos, dos etapas narrativas una llena de romanticismo y la otra gris que retrata una realidad cruda y desgarradora, señaladas indudablemente con el uso del color y la iluminación.

En la primera parte, las imágenes se presentan en toda una gama de colores que manifiestan un entorno de felicidad, de armonía, de paz, del disfrute

²¹ La vida es bella, Benigni Roberto y Cerami, Vincenzo, 1998 T:00:13-00:52

²² T:00:53- 02:18

²³ T:02:35-04:12

de la vida. Todo esto en el colorido de la naturaleza que muestra el director en el traslado de Guido y su amigo hacia la casa del Tío Eliseo. La gran presencia de tonalidades en verde en el sitio donde por primera vez cae Dora en los brazos de Guido. En las calles de Arezzo, en la fiesta en honor de Dora, en el vestuario de los personajes femeninos o en las plantas del invernadero, que además es un punto clave para el cambio de la trama.

En cuanto a la iluminación, ésta permite una mayor profundidad de campo con la cual se destacan los elementos antes mencionados, creando así una atmósfera perfecta.

En la segunda etapa en que se divide la película el escenario es frío, desolador, es un campo de concentración. Ya no hay carga de colorido, hay tonos sepia, la iluminación es menor y se reduce la profundidad de campo. La atmósfera se torna incierta, triste hay un gran silencio y se mantiene en constante suspenso.

En lo que respecta al sonido, podemos clasificarlo como fónico o verbal con diálogos siempre presentes en toda la trama; así como sonidos ambientales, del agua, de la lluvia, del descorche de una botella o el sonar de una sirena en el campo de concentración.

También podemos mencionar dentro del sonido las voces de Guido y Giosué, que se escuchan a través de la megafonía del campo, saludando a Dora, quien se alegra al saber que siguen vivos.

²⁴ Di Maggio, Madeleine, *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionales en las cadenas públicas y privadas*. Editorial Paídos, Comunicación 1992, 344 pp.



En lo que respecta a la música, siempre presente, la abordaremos con mayor detenimiento en un inciso posterior. Un elemento importante que hay que destacar son los silencios, en la cinta tienen un papel de predestinación, de aviso de lo que está por venir. El primero marca una elipsis de cinco años entre las dos historias de la trama, cuando al fugarse Dora con Guido llegan a la casa del tío Eliseo. Ella entra al invernadero y Guido la sigue.²⁵ El segundo silencio se da cuando Dora regresa con su madre a casa y encuentra todo destruido y. Guido y Giosué, ya han sido deportados.²⁶

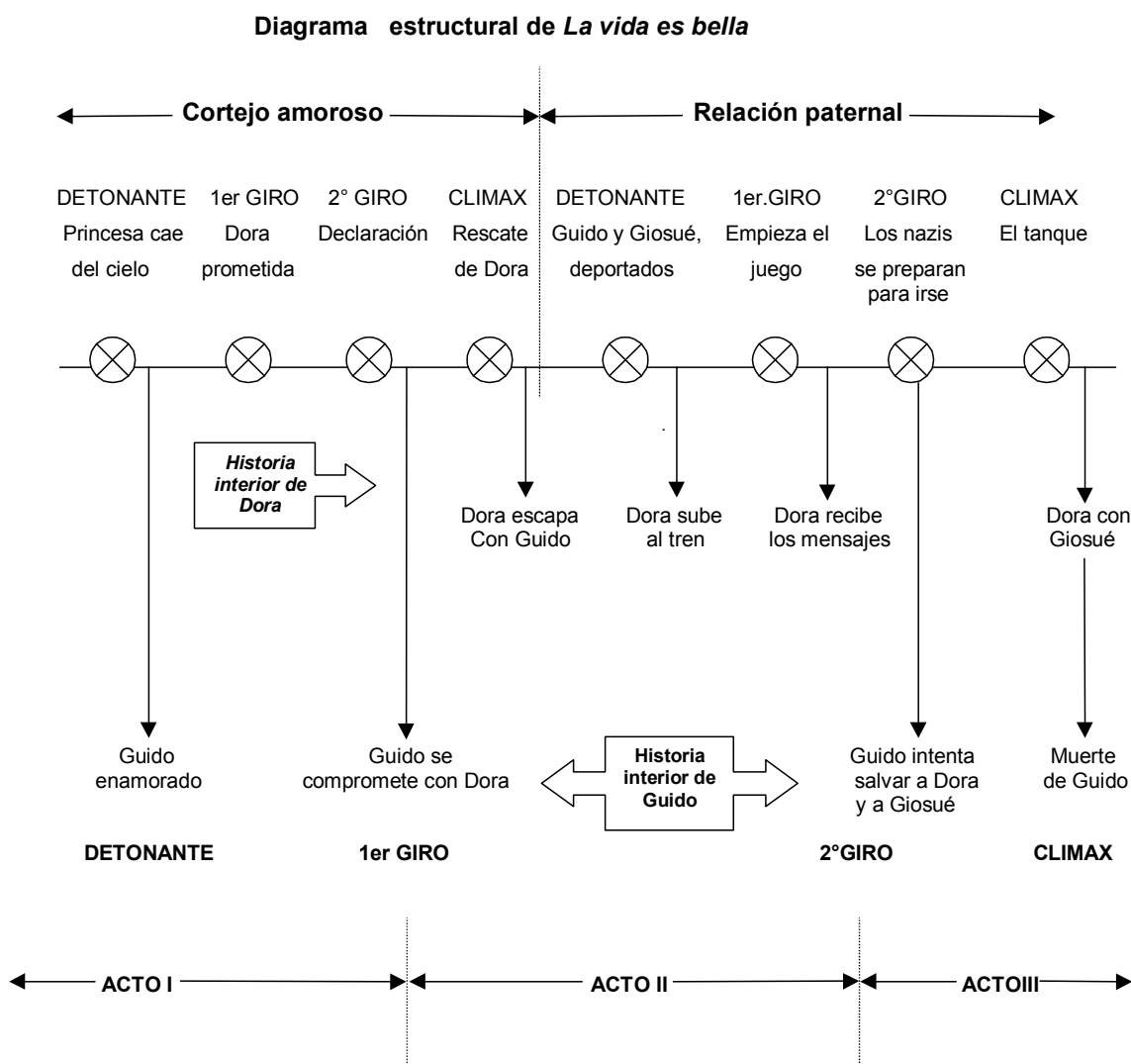
El guionista español Antonio Sanchez Escalonilla,²⁷ elaboró un diagrama estructural de *La vida es bella*, en el que nos permite observar de forma compleja las dos subtramas e historias interiores de la cinta. Así como la narración que transcurre en un orden cronológico, y su división en tres actos. Dentro de la

²⁵ T:48:25-48:48

²⁶ T:55:52-56:06

²⁷ Sánchez-Escalonilla, Antonio, *Estrategias del guión cinematográfico*, Ariel Cine, 6ª.edición, España 2008, 336pp.

investigación es importante considerar este esquema, que a continuación se presenta.



Una escena muy relevante y que sin duda alguna nos conduce al clímax y desenlace de la historia es cuando Guido en la noche al escuchar que los alemanes están trasladando a la gente. Piensa en salvar tanto al niño como a su esposa y le dice Giosué que debe de esconderse que están a punto de ser los vencedores y no deben perder el juego. Aquí al meter al niño en un mueble creado por los alemanes para proteger a sus niños, hay un *close up* de los ojos

de Giosué, que muestran la inocencia de un pequeño que cree que está jugando y por el interés de ese juego se queda quieto para no perder. A través de una ranura mira todo lo que acontece en el lugar.



Guido va en busca de su esposa, la cámara primero aparece fija, el personaje entra a cuadro corre y desaparece. En la siguiente toma Guido se acerca hacia un grupo de mujeres, buscando a Dora, la cámara es subjetiva mostrando un encuadre desde el punto de vista del personaje. La toma cambia y aparece un camión que transporta a las mujeres y se aleja, se abre la toma, se observa al personaje viendo al camión partir y no encuentra a Dora. Los alemanes lo descubren, huye de regreso hacia donde esta Giosué. La toma pasa a una cámara fija se ve que entra el personaje trepa por una ventana tratando de ocultarse, hay un movimiento en *tilt up* y *tilt down* de una lampara que lo descubre. Se desprende de ésta ventana, la cámara lo sigue y nos da un *medium close up* de Guido. Entran a cuadro dos alemanes, uno da órdenes al

otro, se cierra la toma en un plano americano. Esta escena es observada por el niño desde su escondite y se hace un *close up* de su mirada, que refleja curiosidad y a la vez satisfacción porque no saben que está ahí y que va a ganar los mil puntos. La toma pasa a un *medium shot* de Guido, quien le guiña un ojo haciendo entender que el juego sigue.



Desde su escondrijo Giosué observa, se presenta una toma en *full shot* de Guido haciendo la marcha del payaso seguido por el soldado quien sostiene un arma. Salen del campo de visión del niño y ambas figuras aparecen en un encuadre fijo de la cámara en un plano americano caminan y se alejan, saliendo de cuadro, la cámara esta fija y se escuchan las balas de una metralleta. Hay un silencio, el soldado entra a cuadro Guido ya no aparece. La toma cambia y en un *big long shot* se observan soldados corriendo y un auto con otros personajes alejarse. Se hace un silencio y la toma cambia a una panorámica del campo de concentración desértico, abandonado. Se escucha el rechinar de una puerta y sale el niño de su escondite, observando todo. Aquí hay una cámara subjetiva que muestra todo el entorno, un encuadre desde el punto de vista del personaje.



A lo lejos se escucha el ruido de una máquina que se acerca, en un *medium close up* el niño ve aparecer un tanque de guerra, que se dirige hacia él, la cámara está fija, el tanque se detiene frente al niño. Hay un *close up* del rostro del niño quien se sorprende y se alegra porque ganaron el juego. El juego que su padre recreó para él y que desde su mirada él era el triunfador.



Giosué sube al tanque y es llevado fuera del campo, en brazos por un militar norteamericano. De fondo se escucha el tema de Guido, con cierta melancolía. Giosué se siente feliz porque obtuvo el triunfo y a lo lejos ve a Dora, su madre a quien le grita emocionado..



2.5.1. Banda sonora

La música en *La vida es bella* es fundamental y cumple diversas funciones: De atmósfera, siempre está presente cuando aparece Guido Orefice enamorado de Dora, y sin duda alguna marca el romance. Aquí se presenta el tema “Beautiful that way” interpretado por Noa.

Un tema incidental es la obertura “*Belle Nuit (Barcarolle)*”²⁸ de los *Cuentos de Hoffman*, de Jacques Offenbach que se escucha en el teatro al que asiste Dora y amigos y es tema de la primera cita de Guido y Dora. Otra función importante de la música en la cinta es la de enlace que va a unir acciones de diferentes escenas. Por segunda ocasión se escucha la obertura en un disco que coloca Guido en un gramófono en el campo de concentración, y es la señal que da a Dora de que siguen vivos. Sin duda alguna la música imprime un toque dramático y siempre está presente en toda la película.

Cabe recordar que la banda sonora creada por Nicola Piovani,²⁹ fue merecedora del Oscar. Sin duda alguna, la música tiene un papel importante y mucho que ver con la coherencia de las películas y lo que se cuenta en ellas. Como dice Ennio Morricone, uno de los grandes compositores de cine, La música puede expresar sentimientos y palabras que si se hubieran dicho en voz alta no hubieran sido creíbles. Pero no sólo se pueden expresar sentimientos y palabras sino que gracias a la música se puede dar sentido y cohesión a un filme.

La vida es bella representó un reto para Nicola Piovani, compositor experimentado que había trabajado con los grandes directores de cine italianos, no sólo por la cantidad de sentimientos encontrados que llegan a reflejarse sino por la ardua tarea de mantener la línea de una fábula sin caer en la frivolidad del tratamiento en el tema del holocausto.

²⁸ Interpretan Monserrat Caballé e S.Venet.

²⁹ Pianista, compositor y director de orquesta italiano. Ha trabajado para el mundo del cine con Bellochio, Monicelli, Bertolucci, Tornatore, Benigni y Federico Fellini. En 1999 ganó el Oscar por *La vida es bella*, y en el 2000 una nominación a los Grammys por esta misma obra.

El tema principal, que lleva el título de la película, se presenta como un personaje invisible que se identifica con Guido, el protagonista, con su personalidad: alegre, divertido, soñador, fantasioso, idealista, con un sentido del humor casi excesivo, que vive la vida y disfruta al máximo cada momento, superando con su carácter las dificultades. El personaje recuerda mucho al clown italiano, un payaso de múltiples expresiones, como un mimo. El tema es el que abre el filme, sólo se interrumpe por una música diegética procedente de una orquesta que va a dar la bienvenida a un dirigente italiano que se acerca con el coche y al que Guido y Ferruccio adelantan. Una vez pasada la situación cómica, que nos avisaba la melodía, se retorna a ésta. Esa música, aunque acompaña al protagonista, aparece cuando va a producirse o se produce una situación cómica inducida por éste. Es, por tanto, una música empática, que ayuda a dar más comicidad a las situaciones. Pero este tema principal no suena siempre igual, sino que sufre variaciones que se identifican con el estado de ánimo de Guido.

Aparte de los tres grados propuestos, existen otras variantes, que contienen el tema principal original mezclado con otra instrumentación para darle más comicidad a la escena (cuando Guido exhibe su cuerpo en la escuela delante de los críos) o el tema militarizado (la última vez que suena, cuando los americanos llegan al campo de concentración y Giosué monta en el tanque que cree que ha ganado). Un tema más apagado, acercándolo más a las circunstancias en que lo escuchamos. Por lo tanto, *La vida es bella* es un tema usado de forma recurrente por la simple razón de que varía según los cambios del protagonista, pero el tema es también la esencia de la película.

Otro tema central es el que corresponde al personaje femenino que acompañara a la “princesa” y que pasará a ser el tema de amor de la pareja, para luego ser el de la familia. Es un tema romántico, es muy melancólico, acorde con el periodo histórico en que tiene lugar.

**Una vida es una obra de teatro que no
permite ensayos...**

**Por eso: canta, ríe, baila, ama...
¡ Y vive intensamente cada momento de tu
vida antes que el telón baje... y la obra
termine sin aplausos!**

Charles Chaplin

Capítulo 3

Los Personajes

Como objetivo de la investigación se busca analizar y comprender el carácter humorístico y lúdico frente a la guerra en los personajes protagónicos de *La vida es bella*. Personajes que surgen de la creación de un guionista, del matiz de un actor que le da vida y a su vez desarrolla las cualidades o defectos con que es dotado por su creador y sin duda alguna del trabajo exhaustivo de un director.

Es muy común que después de ver una película el espectador quede sorprendido al ver la transformación de un personaje que, sólo en dos horas, ha sufrido un cambio decisivo en su personalidad. Como comentara en entrevista el escritor y guionista Vincenzo Cerami:

En *La vida es bella*, por primera vez se consiguió que el actor se sacara la máscara y se hiciera un personaje más psicológico; por primera vez hay una historia bien precisa, una historia verdadera, años precisos, la Shoa. En la primera parte él es cómico y comediante, después aunque siga siendo el mismo personaje, paso a paso se vuelve dramático.¹

En el guión ningún elemento dramático se trabaja de modo aislado, y mucho menos las historias interiores. Mientras avanza un relato, la evolución de un personaje se ve influenciada por las peripecias del argumento y por las relaciones que mantiene. Bajo la superficie dramática del guión, lo que sucede ante él espectador, va a hacer vibrar siempre el mundo de las personas.² En este capítulo abordaremos la construcción del personaje, su historia, su creación, la

¹ Entrevista a Vincenzo Cerami, por Ida Rosiello para revista *Intramuros* no.21, invierno-primavera 2005.

² Sanchez-Escalonilla, Antonio, *Estrategias del guión cinematográfico*, España, Ariel Cine 6ª. Edición, 2008.

psicología de su personalidad y su relación con el medio, para analizar y entender su carácter lúdico y humorístico.

Analizar al personaje significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una “unidad psicológica”, ya se le desea tratar como una unidad de acción, lo que caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida.³

3.1 Investigación y construcción de los personajes

El primer paso en el proceso de creación de un personaje es la investigación. Para Linda Seger: Todo personaje se crea a partir de una combinación de conocimientos e imaginación. Los personajes no existen en el vacío. Son producto de su entorno, para entender a un personaje hay que entender el contexto que le rodea, su cultura, su época histórica, situación geográfica y profesión.

En lo referente a lo cultural, posee un origen étnico, social, religioso, y educativo. Estos aspectos influirán en su totalidad en el carácter de los personajes y determinarán su manera de pensar y de hablar, así como sus valores, sus inquietudes y su vida emocional. En resumen, toda esta información prepara el terreno para que la imaginación dé vida al personaje.

Al hablar de éste no se puede dejar de hablar de la personalidad que es la esencia de un individuo, sin ella sencillamente no existe. Aunque todos

³ Cassetti , Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, Colección Instrumentos 7, 1998, p. 178.

pertenezcamos a la misma especie humana, no todos somos iguales habrán algunas coincidencias pero cada uno de nosotros vive la vida de forma diferente y, por lo tanto, nuestro concepto de la vida es muy variado.

A través del tiempo, los escritores se han basado en una serie de conocimientos sobre los diferentes tipos de caracteres para dibujar los primeros bocetos de sus personajes. Afirmaban que el cuerpo físico podía dividirse en cuatro elementos o humores, al igual que el mundo físico se dividía en tierra, aire, fuego y agua. Este pensamiento hipocrático nos dice que los cuatro humores son: sangre, flema, bilis y atrabilis. El predominio de uno de estos cuatro humores determina el temperamento de una persona (o el tipo de carácter).

Cuando la atrabilis controla la personalidad, ésta es melancólica, es decir, meditabunda, sentimental, afectada y poco dinámica. Toda personalidad dominada por la sangre es optimista, o lo que es lo mismo, benéfica, alegre y cariñosa. La personalidad colérica, dominada por la bilis, es irascible, impaciente, obstinada y vengativa. Finalmente la personalidad flemática es reservada, serena y una buena muestra de entereza fría y sosegada. El temperamento ideal es aquél en el que los cuatro humores están perfectamente equilibrados. A la inversa un grave desequilibrio podría ser causa de una inadaptación, e incluso de la locura.⁴

Por otro lado, la psicología humana distingue dos principios integradores de la personalidad, temperamento y carácter, que en ocasiones se confunden en el habla coloquial. El temperamento es la dimensión innata y espontánea de la personalidad; y pertenece al ámbito de lo somático y de lo inmediato. No se escoge, lo prestan la naturaleza y sus misteriosos motivos biológicos y genéticos. En cuanto al carácter, en griego la palabra significa huella: el carácter es la marca que dejan en la personalidad los actos libres de un individuo y la educación

⁴ Seger, Linda, *Cómo crear personajes inolvidables*, España, Paidós, 2000 p. 74.

recibida. El carácter construye y moldea la personalidad sobre la base temperamental.

3.2 Análisis de los personajes principales

El temperamento dominante presente en el personaje en investigación Guido Orefice se puede definir como sanguíneo. Es un personaje sin fisuras: optimista, alegre, extrovertido en sus relaciones. A primera vista es equilibrado y simpático, sociable, emprendedor. No oculta sus emociones, ni las reprime. Inician con facilidad relaciones. Seguros de sí mismos. Contagian sus estados de ánimo. Afrontan las dificultades de la vida con calma y se adaptan a las situaciones con la mejor disposición.

A diferencia de Guido, el personaje femenino que interpreta Nicoletta Braschi Dora es de temperamento flemático: reflexivo, silencioso, imperturbable y en ocasiones, irritable. Piensa lo que dice. Su inexpresividad desconcierta. Manifiesta una estabilidad admirable ante las pruebas que sufre. Dora se presenta tranquila pero inflexible cuando exige al oficial del S.S. que detenga el tren de deportados para seguir la suerte de su esposo e hijo.

Al crear un personaje, el guionista cuenta con una base temperamental y un carácter determinados. Con el desarrollo del argumento el personaje se ve influido por las peripecias de la historia y el influjo de las relaciones que mantiene. La oposición entre las tendencias de carácter las ofrece el guionista en la mayoría de las historias de amor.

Las cuatro categorías temperamentales antes mencionadas no suelen darse de modo absoluto en la ficción, ni mucho menos en la vida real. Un personaje puede ir de una categoría a otra.

En el análisis en torno a Guido Orefice, se distingue la tendencia a lo Intuitivo-extravertido, una de las definiciones que marcó Carl Jung,⁵ psicólogo suizo, y que afirma que la personalidad también se ve influida por una de las cuatro tendencias o disposiciones basadas en estudios sobre la mente. Guido se interesa en el mundo exterior como fuente de proyectos futuros. Es visionario y confía demasiado en sus instintos. Esta característica es latente en varias de las escenas que ofrece el personaje en la historia fílmica: el deseo de abrir una librería y buscar el apoyo legal del ministerio; cuando conoce en el restaurante del hotel al ministro de educación que va a hacer una visita en la escuela donde trabaja Dora y, Guido busca encontrarse con la maestra; o en la presentación de la opera, en la sala del teatro y buscar coincidir con ella. Otra característica de esta tendencia es que no saben explicar sus juicios, pero aciertan gracias a los datos que guardan en la memoria, procedentes de sus experiencias, aquí claramente nos ofrece el personaje la escena en la que al pasear con Dora después de la Opera, la impresiona con la llave que cae del cielo mandada por María, y se atribuye a algo divino. Son aparentemente irracionales, su razón se manifiesta a veces desde el inconsciente. Y su aspecto es de tipo heroico y genial.

Las tipologías de Hipócrates y de Jung antes mencionadas son fácilmente compatibles gracias al componente extroversión–introversión que guardan en común, y ofrecen al creador de historias los criterios mínimos para forjar personalidades y a la investigación, herramientas para comprender el interno del personaje en análisis.

⁵ Sanchez-Escalonilla, *Ibidem* pp. 282-284.

3.3 Personalidad de Guido y Giosué

En Guido Orefice está presente la voluntad, definida como una inclinación racional al bien, la capacidad de determinarse a hacer algo o no y está asociada a la vida intelectual. Guido ofrece un personaje que no solamente se deja llevar por el sentimentalismo de lo que pueda suceder a su alrededor, sino también encontramos en él una inclinación racional al bien de su hijo y esposa, desencadenado de su profundo amor por ambos.

Y es este sentimiento que nutre su voluntad el que lleva a decirle a su hijo que la situación de guerra a la cual se enfrentaban se trataba de un juego en el que había que hacer mil puntos para ganarse un tanque, esta conducta y acción son totalmente producto de su voluntad férrea.

También hay sentido de responsabilidad en Guido ya que nunca hace culpable a otro por sus acciones, sino que está consciente de cada cosa que sucede y siempre dispuesto a enfrentar hasta con su propia vida.

Guido es una persona llena de afectos, emociones y pasiones, las cuales manifiesta a través del uso constante del humor con una determinación profunda. Sus grandes prioridades son el bienestar de su familia: la primera es el amor por su esposa y en segundo el amor a su hijo, que lo manifiesta con protección para evitar que sufran las consecuencias de la guerra.

Guido nos refleja claramente que los sentimientos siempre parten del amor, son profundos e intensos pero a la vez los equilibraba muy bien con la razón o el intelecto, de no haber sido así, habría desfallecido. En Guido, además del control de las emociones, hay un autodomínio digno de admiración, donde guardaba el humor y la calma aun en condiciones y momentos de vida o muerte.

Los principios éticos en Guido le hicieron presentar su madurez, de modo que era él quien controlaba y educaba a sus sentimientos y no al revés. Es por eso que encontramos en este personaje un carácter armónico y equilibrado, que le llevó a la plenitud en sus valores y a amar aun cuando eso significara perder su propia vida. Estos principios los inculcó a su hijo, le enseñó a mantener la mirada positiva aún cuando todo estuviera perdido. El equilibrio que muestra en la adversidad es realmente admirable.

La actitud de Guido Orefice nos enseña una autoestima elevada, sin llegar a la sobrestimación, pero sí manifiesta la importancia de ese equilibrio ideal que el individuo debiera poseer. Y que le permite enfrentar circunstancias de vida infrahumana que pueden llevarlo a la frustración. Tal es el caso del daño que el racismo ocasionó a la gente deportada a los campos de concentración, esa destrucción anímica y moral de la que fueron objeto, durante la Segunda Guerra Mundial.⁶

Giosué es el hijo de Guido y Dora, en su primera aparición se detecta que es un niño de escasos cinco años de edad, que ha crecido rodeado de amor, y vive una vida tranquila y en armonía que le han proporcionado sus padres

Inmerso en el contexto social de la guerra que hasta ese momento no le afectaba, juega con un pequeño tanque. Pese a su corta edad e inocencia, Giosué muestra también claros rasgos de voluntad propia y definida, es decir que tenía una inclinación racional al bien, indudablemente reflejo de lo enseñado por su padre. Giosué aparece como un niño normal, lleno de sentimientos, que como todo niño de esa edad se niega a bañarse y va en contra de los mandatos de su mamá. En el pequeño también se observa la curiosidad de saber él porqué suceden tal o cual cosas, como la pregunta que realiza a su padre sobre los letreros racistas que se observan en establecimientos comerciales de no permitir

⁶ Frankl Víctor E. *Psicoanálisis y Existencialismo*. (Artículo sobre la Psicología en el campo de concentración) Breviario del Fondo de Cultura Económica, 1978, 359 p.p.

la entrada a judíos. O el enfrentarse al campo de concentración, y que determina que es un lugar feo y sus sentidos le hacían percibir algo desagradable, pero el ánimo de su padre le ayudó a formar una voluntad fuerte al tomar la resolución de participar en el juego propuesto por su papá y seguir luchando por obtener los mil puntos y ganarse el tanque de premio si resistían y salían victoriosos en todas las pruebas.

Giosué poseía las características de cualquier otro niño, la inocencia, la riqueza de sentimientos, afectos y emociones. Mostró obediencia en las promesas que hizo a su padre, por ejemplo, si le prometía que no lloraría, no lloraba; si le prometía que lo esperaría, lo esperaba, si le prometía que no comería en determinado momento, no lo hacía. Así como el permanecer oculto para no ser descubierto.

Giosué estaba ilusionado, como cualquier niño de su edad, con la idea de ganar en aquel "juego". A pesar de que aquello parecía tornarse inalcanzable. Mantuvo una conducta de inocencia y confianza en cada cosa que su padre le decía, las cuales le dieron firmeza a su voluntad y a mantenerse en la lucha por el juego.

Giosué siempre tuvo a su lado la presencia paterna que le guió; sin Guido, el niño no se hubiera sostenido en ese juego. Él muestra autodominio al permanecer haciendo lo que su padre le decía y no dejarse llevar por lo que otros dijeran o por lo que se enterara en el campo de concentración.

Giosué aprendió a ver gracias a la instrucción de su padre, que siempre había un lado positivo por el cual podían ser vistas todas las cosas. La ética se puso de manifiesto siempre en Giosué, de modo que alcanzó el punto medio de equilibrio respecto de los sentimientos, teniendo los afectos y sentimientos adecuados, respecto de los objetos adecuados, con la intensidad y el modo adecuados, evitando el defecto y el exceso.

Al igual que en su padre, Giosué mostró una preciosa actitud de valentía y armonía psíquica y esto se confirma al concluir la película y escucharse la voz de un Giosué adulto diciendo que ésta es la historia que su padre había construido para él.

En cuanto a Dora madre de Giosué, es una mujer con determinación y coraje, llena de voluntad y firmeza. Dora no estaba obligada a acompañar a su esposo Guido ni a su hijo Giosué en el tren, pero ella tenía una voluntad sincera de amor hacia su esposo e hijo, lo cual la lleva a permanecer y querer estar con ellos independiente de la situación que se presentara.

Tomó sus propias decisiones y se responsabilizó de lo que sucediera. Decide ir con su familia a algo peor que la esclavitud en manos de los alemanes, y siempre guarda la esperanza de poder estar nuevamente junto a su familia, esperanza que nace de su profundo amor.

Aunque no podía hacer mucho, el hecho de acompañar a su esposo e hijo fue el gesto más grande que pudo tener y un apoyo moral que no tenía precio humano. Ella estuvo en los momentos difíciles y esa fue la mejor forma con la cual pudo expresar el verdadero amor y la pureza y grandeza de sus sentimientos. Eso significa que ella estaba consciente de su propio valor como persona y del valor de los demás. Pese a que tuvieron que vivir en una sociedad extremadamente racista en la cual ser judío significaba tener un trato peor que el que se le daría a los animales.

Dora no tenía resentimientos ni orgullo, solamente buscaba la felicidad junto a su familia. Comprendía la realidad pero nunca pretende tomar venganza ni hacer ningún tipo de daño, pues su autoestima y valores eran éticos y adecuados.

Al igual que Guido, Dora mantuvo una buena autoestima en medio de las adversidades y eso le permitió mantenerse firme y paciente, con la esperanza de estar nuevamente con su familia. Ella supo valorar a las demás personas y a sí misma, lo cual es muestra clara de su ejemplar nivel de autoestima.

CONCLUSIONES

A partir del análisis, se puede concluir que el carácter lúdico y humorístico de los personajes principales de la Vida es Bella, tiene influencia directa en las emociones, crea un estado anímico que manifiesta una gran actividad orgánica, reflejada en los comportamientos externos e internos.

Estas emociones son una combinación compleja de aspectos fisiológicos, sociales y psicológicos dentro de una misma situación, como respuesta orgánica a la consecución de un objetivo, de una necesidad, de una motivación.

En apoyo a estas emociones, un factor importante es el juego para el buen desarrollo del individuo que va a proporcionarle alegría y diversión como una actividad libre, en cualquier etapa de su vida, aunque fundamental es en el desarrollo del infante. Por su naturaleza, el juego está unido al ser humano desde su infancia hasta su vejez. Cabe aquí citar a Pablo Neruda, quien en *Confieso que he vivido*, dice “El niño que no juega no es niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre al niño que vivía en él y que le hará mucha falta...”

Por su parte, el buen humor beneficia y hace más factible la capacidad de pensar con flexibilidad y con mayor profundidad, mientras éste dure. De esta manera se hace más fácil encontrar soluciones a situaciones dadas, tanto interpersonales como intelectuales. Esto sugiere que la risa puede ayudar a las personas a pensar más ampliamente y a asociar con mayor independencia.

El humor es una aptitud trascendente no sólo para la creatividad, sino para anticipar las consecuencias que puede tener una decisión. El sentido del humor es propio de la madurez de la personalidad, y a través de su autenticidad y de un equilibrio de la personalidad se experimentara una vida llena de vitalidad, y con

posibilidades infinitas de crear y amar, objetivos y escalas de valores que definen la madurez.

Después de entender la importancia del juego y el humor, en nuestra investigación encontramos que otro factor vital para el buen desenvolvimiento del individuo es el amor. Amor que en el caso del niño, al ser proporcionado por sus padres en su justa medida, le va a dotar de un equilibrio emocional que sin duda alguna es el ideal para todo niño, aunque en muchas ocasiones esto no sea la regla de vida de los niños en la actualidad. Lamentablemente muchos deben de adaptarse a situaciones contrarias.

Es por ello que el comportamiento de Guido Orefice en *La Vida es Bella*, al recrear un juego para su hijo Giosué, es el mejor regalo de vida que como padre podría proporcionarle, ya que con ese juego en que ganarían mil puntos, dotaba a su hijo de la posibilidad de salvarse ante la crueldad de los nazis, y de una muerte segura.

Y es a través de este sentido del humor que el personaje de Guido, va a conseguir lo que deseaba, así fuese el conquistar el amor de su Princesa y quitarla de los brazos de un funcionario fascista; o a defender la vida de su hijo y lograr su subsistencia en el campo de concentración, aun a costa de su propia vida, sin desfallecer.

De sumo interés fue el realizar esta investigación, buscando entender los aspectos lúdicos y humorísticos presentes, sin olvidar que el cine es entretenimiento, que es una representación ficticia de conductas y comportamientos humanos utilizados para crear conciencia sobre diversos temas inmersos en la vida cotidiana, o sencillamente como recreación de los espectadores. Pero para que se cree, siempre debe de haber una historia detrás, sin esta no hay cine. Aunque el espectador común pueda establecer la

distinción entre ficción y realidad, y por mucho que se empeñe, su imaginación continuará controlando sus reacciones.

Como medio de comunicación por excelencia, el cine transmite mensajes que van a un receptor, sin regreso. Podremos asistir en grupo a presenciar una película, pero en el momento en que se apaga la luz, el mensaje es personal.

En cuanto a *La vida es bella* es una película atemporal que cuando pasados once años se sigue viendo con la misma frescura y ganas que al principio; pese a conocer la historia y el desenlace.

Sin duda alguna *La Vida es Bella* tiene un mensaje positivo que nos hace ver la vida de una mejor manera independientemente de las circunstancias que puedan suceder a nuestro alrededor. De tener nuevos ojos, de ver que nuestra vida siempre tiene algo positivo aún en medio de problemas y que necesitamos una nueva y mejor forma de ver las cosas para darnos cuenta que, en verdad, la vida es bella.

De igual forma la película mostró la importancia de una familia unida y que se ama, lo cual no tiene precio. El amor es el vínculo perfecto que permite luchar y permanecer constantes y además proporcionar una buena educación, pues Guido le enseñó a su hijo siempre el lado positivo de las cosas que parecían tener solamente cosas negativas, lo cual fue el regalo más hermoso que recordara durante toda la vida.

Bibliografía

- Anes, Philippe, *Historia social del niño y de la familia*. México, UTEA, 1965, 319 pp.
- Aranguren Echeverría, Javier, *Lo que pesa el humor...* Artículo: "Lo que nos cuenta Benigni", Ediciones Rialp, 2001, 328 pp.
- Baena Paz, Guillermina. *Instrumentos de investigación. Manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1981.
- Bally, Gustav, *El juego como expresión de libertad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 2ª. Reimpresión 1973.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Espasa Calpe, S.A. 1973.
- Boyne John, *El niño con el pijama de rayas*. Barcelona. Publicaciones y Ediciones Salamandra, S.A., 2007, 224 pp.
- Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres. La Máscara y el vértigo*. México, Fondo de Cultura Económica. Colección popular, 1986, 331 pp.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, Colección Instrumentos 7, 1998, 278p.
- Di Maggio, Madeleine, *Escribir para televisión. Como elaborar guiones y promocionales en las cadenas públicas y privadas*. Barcelona, Paidós, 1992, 352 pp.
- Frankl, Víctor E., *Psicoanálisis y Existencialismo. De la terapia a la logoterapia*. Breviario de Fondo de Cultura Económica, 1978, 359 pp.
- Fromm, Erich, *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. México, Paidós, 1992, 128 pp.
- Garanto Alós, Jesús, *Psicología del humor*. Barcelona, Editorial Herder, 1983, 205 pp.

- Gili-O'Donnell, Gili Edgardo y O'Donnell Pacho, *El juego. Técnicas lúdicas en psicoterapia grupal de adultos*. México, 1989, Editorial Gedisa, S.A. 158 pp.
- Hearder, H y D.P. Waley, *Breve historia de Italia*. Madrid, Espasa Calpe S.A., 1966, 232 pp.
- Henri, Michel, *La Segunda Guerra Mundial*. Barcelona, Oikos-tau, 1972, 124 pp.
- Huizinga, Johan, *Homoludens. El juego y la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 244 pp.
- Huizinga, Johan, *Homoludens. La importancia del juego infantil*. Madrid, Alianza, 1997.
- Levíne, Karen, *La maleta de Hana. Un relato verídico*. ;traducción de Mariana Kosmal, New York, Lectorum Publications Inc., 2005, 113 pp.
- Lieberman Radosh, Marina, *Entre la angustia y la risa*. México, UAM, Xochimilco, 2005, 165 pp.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002, 220 pp.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Martínez-Zalce, Graciela *Manual para investigaciones literarias*, UNAM- Acatlán, 2000, 106p.
- Mandel, Ernest, *El significado de La Segunda Guerra Mundial*. Puebla, Premia, 1991.
- Moraleda, Mariano, *Psicología del desarrollo: Infancia, Adolescencia, Madurez y Senectud*. Editorial Alfa-omega-marcombo, 1999, 375 pp.
- Piaget, Jean, *Seis estudios de psicología*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., México, 1975, 230 pp.
- Portilla, Jorge, *La fenomenología del relajo y otros ensayos*. México, 1997, Fondo de Cultura Económica, pp. 213.
- Salguero Velásquez, Alejandra y Garrido, Adriana, *Efectos de la actividad del juego y juguete en contextos diferentes*. México, Campus Iztacala, 1998.
- Sanchez-Escalonilla, Antonio, *Estrategias del guión cinematográfico*. España, Ariel Cine, 6ª.edición febrero 2008, pp. 335
- Segar, Linda *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós Comunicación, 2000, 199 pp.

Truffaut, Francois. *El placer de la mirada*. Barcelona, Piados, 1999. pp. 13-54.

Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM-Xochimilco, 2005, 159 pp.

Zavala, Lauro, *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM, Xochimilco, 1993, 216 pp.

Fuentes electrónicas

Campoamor. **La Vida es Bella**. www.Galiciacity.com

Cristini, Gustavo. **La Vida es Bella**. www.arrakis.es.

Fuller, Graham. **Entrevista a Benigni**. www.cinemaniam.com.

La Vida es Bella. www.lapaginadefinitiva.com/cine/criticas/vidabella.htm.

La Vida es Bella. www.todocine.com/mov/0021243.htm.

La Vida es Bella. www.zinema.com.

Ravaschino, Guillermo. **La Vita é Bella** (La Vida es Bella). www.cineismo.com.

Roig, Emma. **Entrevista con Roberto Benigni**. www.cinemaniam.com

Salgán, Miguel A. **Una fábula inolvidable que demuestra que el amor, la familia y la imaginación pueden conquistarlo todo**
www.filasiete.com/lavitaebella.htm.

Smink, Verónica. **La Vida es Bella y Gris**.
www.almargen.com.ar/sitio/seccion/cine/vidabella.

Sotomayor, Eduardo. **La Vida es Bella**. www.galiciacity.com
www.clownplanet.com

Fuentes filmográficas

La Vida es Bella. Dirección: Roberto Benigni. Producción: Gianluigi Braschi y Elda Ferri. Guión: Roberto Benigni, sobre la obra “Un testimonio del Holocausto” de Vincenzo Cerami. Música Nicola Piovani. Reparto: Roberto Benigni (*Guido*), Nicoletta Braschi (*Dora*), Giorgio Cantarini (*Giosue*), Giustino Durano, Marisa Paredes, Sergio Bustric y Horst Buchholz. 1998 Melampo Cinematográfica. 117min.

Campos de Esperanza (Sorstalanság). Director Lajos Koltai. Productores Ejecutivos: Robert Buckler, Bernd Helthaler y Lazlo Vincze. Productores: Lajos Koltai, Andras Hamori, Ildiko Kemeny y Jonathan Olsberg. Guión Imre Kertesz. Música Enio Morricone. Reparto Marcell Nagy, Aron Dimeny, Andras M. Kecskes, Jozef Gyabronka y Endre Harkanyi. 2005. EuroArts Entertainment. 136min. Alemania-Hungría-Reino Unido. Drama.

El imperio del sol. (Empire of the Sun). Director Steven Spielberg. Reparto James Greene, Sybil Maas, Guts Ishimatsu, Emma Piper, Burt Kwouk, Hiro Arai, Jack Dearlove, Lu Ye, Rupert Frazer, Konh-Guo-Jun. 1987. 146 min. Drama.

El niño con el pijama de rayas (The Boy in the Striped Pyjamas). Director y Guionista Mark Herman, Música James Horner, Fotografía Benoît Delhomme, Reparto Asa Butterfield, David Thewlis, Vera Farmiga, y Rupert Friend, 2008 Coproducción Gran Bretaña/Estados Unidos, Heyday Films, Duración 94 min. Web Site <http://www.boyinthestripedpyjamas.com/>

El tren de la vida (Train De Vie) Dirigida por Radu Mihaileanu, con Lionel Abelanski, Rufus, Clément Harari, Agathe de la Fontaine, Marie-José Nat, Co-producción Francia-Bélgica, 1998