

# *La vida es bella*. El *amor fati* de Nietzsche en el cine \*

Christoph Türcke

Hochschule für Grafik und Buchkunst  
Leipzig

and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

provided by Diigo

## Resumen

En este artículo, el autor expone su interpretación de la polémica película *La vida es bella*, y defiende su tesis de que esta película pone en práctica el *amor fati* de Nietzsche, que en este caso se convierte en el *amor fati* de un prisionero al campo de concentración. Gracias a tal amor, el prisionero dice «sí» al campo, y la película nos muestra la vida en el campo de concentración a través de su mirada llena de amor y de humor. De este modo, la película logra una crítica al campo mucho más fuerte que la que nacería de su negación y rechazo.

**Palabras clave:** Nietzsche, *amor fati*, *La vida es bella*, campo de concentración.

**Abstract.** Life is beautiful. *Nietzsche's amor fati in the cinema*

In this article, the author exposes his interpretation on the polemic film *Life is beautiful*, and defends the thesis that this film puts into practice the notion of *amor fati* defended by Nietzsche, which is in this case the *amor fati* of a prisoner for the concentration camp. Thanks this love, the prisoner says Yes to the camp, and the film shows us the life in the camp through his look full of love and humor. In this way, the film carries out a radical criticism of the concentration camp stronger than that which arises from his mere negation and refusal.

**Key words:** Nietzsche, *amor fati*, *Life is beautiful*, concentration camp.

Durante mucho tiempo, a Nietzsche le pasó con los filósofos lo mismo que a Schönberg con los músicos. Quien necesita tocar Schönberg, es evidente que no alcanza a tocar Beethoven y Schubert. Así quedó condenado a una década de sospecha. Traducido a Nietzsche: quien se deleita con ese ruinoso montón de aforismos, donde apenas hay afirmación de la que no se pueda encontrar su contraria, es evidente que no está preparado para la altura y el rigor del pensamiento de un Aristóteles, un Kant o un Hegel. Pero hoy en día estas

\* Traducción de Marta Tafalla.

imputaciones ya no se sostienen. Un siglo después de su muerte, Nietzsche se alza como un vencedor histórico. Aunque todavía no se han llegado a crear cátedras para su *Zarathustra*, tal como él alucinó en *Ecce Homo*, un texto ya firmado por su megalomanía, florecen las sociedades Nietzsche, y el centenario de su muerte se celebra por todo el mundo. Ha sido aceptado en el panteón de los grandes filósofos, tal como se reconoce en la existencia de un discurso académico internacional sobre Nietzsche

Naturalmente, esto tiene su precio. Incluso Nietzsche comienza a padecer lo que Max Frisch denominó «la eficaz ineficacia de un clásico». ¡Cuánto se llega a discutir sobre él en las refinadas aulas altamente subvencionadas de las universidades, fundaciones, institutos culturales, sin que tenga el menor interés para la vida cotidiana! ¿Y por qué al discurso sobre Nietzsche debería sucederle algo distinto que al discurso sobre Hegel o sobre Kant? La teoría de sistemas describe maravillosamente cómo ocurre. Nietzsche y... (aquí se puede añadir quien nos sugiera la fantasía: Kant, Schopenhauer, Wagner, el arte, el pensamiento oriental, la posmodernidad, etc.). Alrededor de tales temas se forman cárteles de citadores (*Zitierkartelle*) compuestos por intérpretes que se critican o se confirman unos a otros rivalizando por la correcta interpretación del texto, y que en cualquier caso se realzan y se dan importancia mutuamente. Estos cárteles de citadores ponen en juego discursos. Donde hay un discurso también suele haber una editorial, y a menudo financiación para congresos, reuniones, en los cuales el discurso se va haciendo cada vez más autónomo, hasta que finalmente se cuece en su propio caldo, de tal modo que ya no reconoce a sus parientes no académicos. Se trata de aquellos discursos que se forman espontáneamente en torno a cuestiones candentes de la vida social actual, y que son discursos en los que se trata de lo que sería su tema auténtico, discursos que podrían actuar como antídotos de su autonomización. Hace dos años comenzó un intenso debate sobre una película que sacó a la palestra el patrón de superación del pasado acreditado política y moralmente. Este debate es un discurso sobre Nietzsche —mucho más actual que el académico—, sólo que los interesados no se dan cuenta. Los que participan en la discusión apenas conocen a Nietzsche o bien no lo conocen en absoluto. Y los conocedores de Nietzsche no participan. Porque el nombre de Nietzsche no aparece en toda la película. Su filósofo de referencia es otro.

El protagonista y su amigo han ido a parar a una situación en la que han de compartir una cama. Se echan para el descanso nocturno. El amigo ha planteado una pregunta y, segundos después, se duerme profundamente sin esperar la respuesta. ¿Y quién le ha proporcionado esa desconcertante capacidad? ¡Schopenhauer! «Él dice que con la voluntad puedes lograrlo todo: “Yo soy lo que quiero ser...”, y ahora quiero ser uno que duerme. Interiormente me he dicho: “¡Yo duermo, yo duermo, yo duermo!” Y ya estaba dormido».<sup>1</sup> Por

1. R. BENIGNI; V. CERAMI, *Das Leben ist schön*, Frankfurt am Main, 1998, p. 35. Versión castellana: *La vida es bella*, Mondadori/Grijalbo, 1999.

supuesto, éste es un Schopenhauer caricaturizado. El auténtico se hubiese negado en redondo a que la voluntad, que él entendió como motor de todo el proceso del mundo, fuese reducida a un medio para la autohipnosis. Pero hay un schopenhaueriano a quien esa reducción le parecería el logro más alto: Nietzsche. ¿Autohipnosis? Sí, ésta es justamente la broma de la voluntad. Se puede explicar la relación entre Schopenhauer y Nietzsche desde ese punto: la transvaloración de la voluntad (*Umwertung des Willens*). Lo que uno hubiese juzgado como una caricatura, es para el otro su momento más elevado. El joven Nietzsche se había dejado fascinar por la concepción de la voluntad de Schopenhauer. Pero a medida que se convertía en alguien más experimentado, le iba pareciendo más vacía. Una voluntad del mundo que en todo alienta y mueve todo lo que se mueve, ¿no es un principio metafísico vacío y abstracto? Prescindiendo de que «querer algo» siempre significa «querer imponer algo», y así: «querer imponerse»: querer ser señor sobre los que se resisten, aunque sean tan pequeños y banales como la pereza por las mañanas cuando suena el despertador.

Voluntad de poder: según Nietzsche no sólo la poseen el César y Napoleón, sino cada trabajador que se levanta por las mañanas, se bebe su café, se lleva la taza a la boca; sólo que la posee de un modo tan banal que ni él mismo se da cuenta, y tampoco merece la pena hablar de ello. Pero es en lo más pequeño, en lo más insignificante, en lo más delicado, donde debe estudiarse lo que es la voluntad de poder, si se quieren comprender sus casos más burdos en la historia mundial. Y entonces se constata que la voluntad nunca es otra cosa que voluntad de poder: el intento de imponer algo —de imponerse—. Es completamente falso imaginársela como un principio de movimiento que está detrás del mundo sensible como un motor detrás del escenario, entre bastidores, o como una especie de órgano anímico, que nos capacita para querer como el ojo nos capacita para ver. La voluntad no es una instancia (*Instanz*) que hace algo, sino un hacer, que se compone a sí mismo, aunque sin saber de qué; que se da él mismo una dirección y una consistencia, sin saber cómo. Su impulso es «una compleja pluralidad» que *nosotros* «experimentamos como unidad», porque «estamos faltos de órganos delicados»<sup>2</sup> para ella. Pero esa unidad no *existe*; es nuestra sugestión. Los seres humanos sólo poseen un yo (*Selbst*) unitario en la medida en que sus instintos y afectos, difusos y divergentes, generan una especie de paralelogramo de fuerzas, que posteriormente les parece como si fuese una capacidad de su alma. Esto es lo que denominan «su voluntad». La incorporan como si fuese una tercera facultad de su alma, junto a los impulsos (*Triebe*) y el intelecto; y se convencen a sí mismos de que si la voluntad y el intelecto se sentaran juntos en el pescante del alma, y llevaran las riendas de los impulsos, entonces el pensamiento sería racional y la acción, moral.

2. F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente*, Kritische Studienausgabe (KSA), vol. 13, Munich, 1988, p. 329.

Todo es ficción, dice Nietzsche. Ese pescante no existe. No se puede hablar de tres facultades fundamentales del alma. Lo que llamamos «querer» y «conocer» es «sólo un cierto comportamiento de unos impulsos para con otros»;<sup>3</sup> la supuesta alma no es más que el campo de batalla de los impulsos; lo que en filosofía se denomina «autodeterminación», sólo un caso ideal de autohipnosis. Dicho de otra forma: nuestra supuesta voluntad es sólo el más constante de los productos de nuestra autosugestión. ¿Serían entonces nuestros actos voluntarios cotidianos sólo actos de sugestión, y nuestra relación con el mundo una relación hipnótica? En efecto, dice Nietzsche. Sin un poco de hipnosis no somos capaces de comprender nada, de digerir nada, de cambiar nada. ¿Y cómo podríamos hacernos una representación, un concepto de las cosas vivientes, sin fijarlas y a la vez sumergirlas en aquel estado mental de adormecimiento que llamamos «abstracción»? Pero en la vida cotidiana no acostumbramos a notar que lo hacemos. Sólo en casos extremos nos damos cuenta de repente. Y la película de la que aquí se trata, no hace sino presentar un caso extremo de hipnosis.

No sé por qué nombra a Schopenhauer su filósofo de referencia, puesto que ya el título es sugestivo-hipnótico en un exacto sentido nietzscheano: *La vida es bella*. Título para la historia de una pequeña familia judía de Italia que es deportada a un campo de concentración alemán: ¿podría la provocación ser mayor? Y, sin embargo, se toma en serio lo que Nietzsche entendía por *amor fati*: «que uno no quiere tener otra cosa, ni en el futuro, ni en el pasado, ni en toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y aún menos disimularlo [...], sino *amarlo* [...]».<sup>4</sup> Esto ya le revolvía el estómago a más de uno hace un siglo. No era sólo esto lo que sostenía la crítica socialista de Nietzsche. Ya es suficientemente malo que podamos hacer tan poco contra las situaciones tal como son como para que encima pesen sobre nosotros como un destino. ¿Y encima amar este destino? Eso es perverso. Es en esa herida donde hurgan los críticos de Benigni. El *New York Times* denominó la película una «versión benigna de la negación del Holocausto». «El público sale de la proyección aliviado y feliz, y agradece a Benigni que finalmente le haya abierto una vía de escape.»

Apenas puede haber confusión respecto a lo que el *amor fati* significa: no precisamente aceptar con valentía cuanto sucede, sino transformar esa aceptación en una ceremonia propia. El truco artístico del *amor fati* es un truco emocional y mental del judo, que absorbe la fuerza del contrario, refuerza su impulso, y lo invierte para convertirlo en fuerza sobre el contrario. Donde hay *amor fati*, hay arte de la inversión (*Umwendungskunst*). Para Nietzsche es idéntico al arte en general, porque el arte, según él, es «la realidad *otra vez*, sólo que en una selección, refuerzo, corrección [...] El artista trágico no es *ningún* pesimista —dice *Sí* incluso a lo dudoso y lo terrible—».<sup>5</sup> El artista verdadero es un artista de la vida —justamente por como desarma con su decir-Sí y hacer-Sí—.

3. F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, p. 559.

4. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, KSA 6, p. 297.

5. F. NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, p. 79.

Es como si se hiciera una elección fundamental por el *amor fati* de Nietzsche, cuando el librero Guido y su hijo Giosuè, poco antes de su deportación al campo de concentración, pasean por la ciudad y descubren, en el escaparate de una pastelería, un letrero que dice «Prohibida la entrada a judíos y perros», y entablan la siguiente conversación:

—¿Por qué no pueden entrar los judíos y los perros, papá?

—Bueno, pues porque no quieren judíos ni perros. Cada uno tiene sus gustos. Allí detrás hay una tienda, una ferretería, donde no dejan entrar españoles ni caballos. Y Dingbums, el farmacéutico..., ayer estuve en su tienda con un amigo..., con un chino, que tiene un canguro: «¡No, los chinos y los canguros no pueden entrar!» No le gustan.

—¿Pero nosotros dejamos entrar a todo el mundo!

—No, a partir de mañana nosotros también escribiremos un letrero. ¿A ti quién no te gusta?

—¡Las arañas! ¿Y a ti?

—¿A mí? Los visigodos. Mañana escribiremos: prohibida la entrada a arañas y visigodos... ¡Ya estoy harto! ¡Estoy hasta las narices de esos visigodos!»<sup>6</sup>

Decir «Sí» a la prohibición nazi, exagerarla mediante «selección, refuerzo, corrección», hasta que al final se quede como un perro de lanas sucio y mojado, esto es más destructivo que cualquier ataque de indignación. Y tal como en este pequeño detalle, así transcurre toda la película. El carácter absurdo del campo de concentración es llevado *ad absurdum* mediante el decir «Sí». Son deportados el día del aniversario del pequeño Giosuè, y el padre Guido sugiere al niño que para celebrar su cumpleaños ha organizado una excursión al campo y un gran juego, donde se tratará de conseguir mil puntos. Durante todo el tiempo que permanecen en el campo de concentración, mantiene a su hijo en la creencia de que sólo se trata de la continuación del ominoso juego, y están ya cerca de ganar el primer premio: un tanque. Sólo gracias a esa sugestión, por la cual el padre se acaba sacrificando, sobrevive su hijo. En cuanto el campo es evacuado y el niño sale de su escondite, ve entrar el primer tanque de los aliados. El primer premio va directo hacia él, y el conductor del tanque toma en sus brazos al niño rebosante de felicidad.

Naturalmente, un final así sólo existe en el cine. En un verdadero campo de concentración, la sugestión no hubiese durado ni medio día. Pero la película tampoco lo pretende. No aspira a ofrecer una representación realista de un campo de concentración. Más bien toma el campo de concentración como aquello en que se ha convertido para la conciencia y el discurso públicos: algo reducido y solidificado como concepto esencial de la crueldad moderna al que referirse en todo momento. La película escenifica ese concepto esencial —con todos sus clichés—. Y el cliché sería insoportable, si no fuera por la prueba del *amor fati*. Mirarse el día a día de un campo de concentración como si fuese el

6. R. Benigni; V. Cerami, *op. cit.*, p. 107 y s.

excitante juego de los mil puntos, significa mirarlo con ojos llenos de amor, en un cierto sentido significa verlo de un modo más penetrante que cualquier mirada analítica a los hechos —plenamente en el sentido de la sentencia de Paul Klee: «El arte no devuelve lo visible, sino que hace visible.»

La mirada llena de amor al día a día del campo es una mirada artística y por tanto irreal. Quien estuvo preso no podía mirar de un modo tan artístico, tan artificial. Para ello se necesita el privilegio de la distancia, la concesión de la gracia de haber nacido después. Pero esa gracia debe ser utilizada para que el concepto esencial de la crueldad moderna no se petrifique en monumento, en cliché, en moralina o en retórica. Y ciertamente está en camino de serlo. Para evitarlo, Benigni ha realizado algo para lo que no sólo se necesita valor (*Mut*), sino también exceso de valor, alegría desbordante (*Übermut*): una película que gracias a su mirada llena de amor insufla nueva vida al cliché del campo de concentración. «No sucede nada sin que el exceso de alegría participe en ello», leemos en Nietzsche. En *La vida es bella*, el exceso de alegría se convierte en abogado de todas las emociones humanas que el campo de concentración amenaza con matar incluso más allá de sí mismo. ¿De qué pueden alegrarse los que han sobrevivido? Son muchos los que después no soportaron la vida y se suicidaron; Primo Levi y Jean Amery sólo son los más conocidos. Incluso las generaciones siguientes: cuando piensan seriamente y sin concesiones en lo que les sucedió a sus antepasados, ¿qué alegría les queda? Brecht no estaba del todo equivocado, cuando escribió *A los nacidos después* (*An die Nachgeborenen*): «¡Qué tiempos son estos, en los que charlar sobre los árboles es casi un delito, porque implica callar sobre tantos crímenes!»<sup>7</sup> Sólo a la luz del campo, donde una conversación ingenua sobre árboles, la alegría por los primeros crocos o los últimos rayos del sol, el disfrutar de la música o abandonarse en el baile parecen casi un delito, se descubre completamente la monstruosa tarea de transvaloración (*Umwertungsaufgabe*) del *amor fati*. No se trata de nada menos que invertir (*umwenden*) ese casi-delito y convertirlo en impulso para enfrentarse al delito, para que los crímenes no venzan póstumamente y arrasen para siempre la alegría de vivir. Contra ello sólo ayuda una alegría de vivir que vence los crímenes al menos póstumamente, ya que en su momento y lugar hubiese sido imposible. Disputarles la vida posterior significa disputarles la última palabra. Esta transvaloración es lo contrario de la eliminación (*Entsorgung*) de la historia. No se ahorra la memoria; profundiza en ella. No sólo recuerda, sino que da cuenta de aquello que constituye la fuerza y el sentido de todos los recuerdos: que uno se libera de la pesadilla del pasado, en vez de quedar aplastado bajo su peso.

Así es como la película inaugura un nuevo discurso sobre la crítica. Hace perceptible que la actitud siempre idéntica de denunciar, desenmascarar y contradecir acaba en nada. Tiende al cliché, a la retórica y la moralina no menos que el siempre idéntico concepto de la crueldad moderna. A la crítica

7. B. BRECHT, *Die Gedichte in einem Band*, Frankfurt am Main, 1981, p. 723.

tal vez sólo le quede una oportunidad si adopta una forma artística. El *amor fati* de Nietzsche podría ser su truco artístico (*Kunstgriff*) —el punto de partida de un procedimiento que todavía ha de desarrollarse mucho más para alcanzar su forma más elevada—. Tal vez su nombre será: «autosuperación de la crítica».