

LA TREGUA DE PRIMO LEVI: UN VIAJE ENTRE EL DECIR Y EL MOSTRAR

*Carlos Luciano Dawidiuk\**  
*Universidad Nacional de Luján*

**RESUMEN:**

En este trabajo exploramos el modo en que se ha realizado la adaptación/transposición de la obra *La Tregua* del escritor italiano Primo Levi al cine llevada a cabo por Francesco Rosi. Teniendo en cuenta la peculiaridad de esta obra, pues se trata del relato del regreso de un superviviente desde Auschwitz, nuestro objetivo principal es develar las diferencias en torno a la memoria del genocidio tal como se expresan en un medio y en otro.

**PALABRAS CLAVE:** Adaptación cinematográfica, Representación del Holocausto/Shoah, Memoria, Relato de viaje

**ABSTRACT:**

In this paper we explore how was made the adaptation/transposition of the book *La Tregua (The Truce)* of the Italian writer Primo Levi cinema performed by the Francesco Rosi. Considering the peculiarity of this work, since it is the story of the return of a survivor from Auschwitz, our main objective is to reveal differences around the memory of the genocide as expressed in medium and another.

**KEYWORDS:** Film Adaptation, Representation of the Holocaust/Shoah, Memory, Journey Story

\* Profesor en Historia Universidad Nacional de Luján. Actualmente se desempeña como becario de investigación la misma institución en torno a la representación del genocidio nazi en el cine.



En su libro *La tregua* Primo Levi no sólo narra el momento de la liberación de su larga estadía en Auschwitz sino también el progresivo renacimiento de los prisioneros que tuvo lugar en este dilatado viaje de regreso a sus hogares. Si en su primera obra se había empeñado en descubrir y relatar la barbarie de la naturaleza humana, en esta segunda su reflexión se centra en la libertad. Pero dichas cavilaciones, no exentas de referencias políticas, se tiñen de una omnipresente duda que impone la memoria de la infamia, la experiencia de las atrocidades, la humillación y el martirio, pero también la transformación del mundo conocido, que yacía ahora en ruinas, y cuyo futuro incierto hace peligrar su esencia misma de humanidad. Así, el viaje es al mismo tiempo una exploración de los límites de la condición humana sosteniendo constantemente el compromiso de no olvidar.

Dicho compromiso es resumido por el director italiano Francesco Rosi en la película homónima estrenada en 1997. El cineasta fue uno de los primeros en pensar en la posibilidad de la adaptación del escrito al cine, pero recién en 1987 pudo acercarse a Primo Levi para obtener efectivamente la cesión de los derechos de autor, poco antes de que este decidiera quitarse la vida. Pero cabe aclarar que, si la motivación de la escritura de Levi era bien personal, pues respondía evidentemente a la necesidad de brindar testimonio de su propia experiencia de la brutalidad nazi, la de Rosi es necesariamente diferente. El cineasta italiano se ha caracterizado siempre por centrar su mirada en los conflictos sociales y políticos de su país, utilizando la cámara como un instrumento para abordar la realidad e interpellarla. Y el caso de esta singular obra no significa para nada una excepción.

Dadas estas circunstancias, la propuesta de nuestro trabajo es reflexionar en torno a la adaptación de esta obra literaria al cine, buscando develar las diferencias entre el decir y el mostrar en este ejercicio de la memoria del genocidio y de sus posteriores marcas.

### ¿ADAPTACIÓN O TRANSPOSICIÓN?

A la hora de referirse al problema de la literatura que deviene en cine, es normal encontrarse con que a dicha operación transformadora se la denomine “adaptación”. Sin embargo, esta acepción, que remite en verdad a la jerga médica, según Sergio Wolf connota la condición inasible o inadaptable de la literatura y, al mismo tiempo, la consideración antitética de que el cine exige siempre que todo se subordine a él siguiendo un formato rígido que responda a lo establecido y no atente contra el *statu quo*.<sup>1</sup>

De este modo, la literatura sería un sistema más complejo que el cine, por lo que el pasaje del primer territorio al segundo involucraría necesariamente pérdidas y reducciones. Pero la “adaptación”, al tratarse de una adecuación de formatos, posee una implicancia también material. Es decir, que aquí la cuestión se plantea en términos de que el formato de origen (la literatura) adopta la forma del otro (el cine), lo cual significaría la pérdida de sus rasgos característicos y su especificidad, atentando contra su autonomía.

La utilización del término “transposición”, en cambio, conlleva una denominación más pertinente, puesto que designa la idea de traslado y, al mismo tiempo, la de trasplante.<sup>2</sup> Históricamente, el cine le ha conferido a la literatura un lugar de proveedora de argumentos, por lo que ha incorporado siempre textos de diferente espesor literario, valor académico y relevancia en el mercado. Asimismo, ha prevalecido también la idea de la definición del cine como un arte espurio “ocupado en popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escritor”.<sup>3</sup> Así, la supuesta existencia de un valor literario primigenio hizo que el problema de transposición fuese pensado a partir de la literatura. Por eso, la primera condición esencial para pensar la relación entre el cine y la literatura es despojarlos de toda atribución positiva y negativa y, al mismo tiempo,

1. Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (Buenos Aires: Paidós, 2001), 15

2. *Ibid*, p. 16

3. *Ibid*, p. 18

extirpar la discusión de cualquier tipo de jerarquización entre origen y decadencia, evitando la equiparación de la transpolación a la traducción (y, podría decirse también, a la traición).<sup>4</sup>

De otro modo, asimilar esta práctica a la traducción, no sólo solo implicaría asumir que entre los lenguajes hay equivalencia sino que también supondría trazar un vínculo de sumisión para con la obra escrita original. La operación de transponer necesita siempre algún grado de independencia respecto al texto. Las películas siempre crean la oportunidad de comprender la riqueza del cinematógrafo, de su capacidad creadora mediante modos de expresión que le son propios, a través de “una gama inagotable de significados y de emociones”.<sup>5</sup>

Pero el acto de transponer un texto al film, como sugiere Wolf, “debe interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puente entre códigos, así como se dice que todo puente une espacios o lugares distintos y autónomos”.<sup>6</sup> Pero no pueden entenderse dichos procedimientos como normativos en ningún caso, por lo cual es necesario sujetar siempre en análisis a un ejemplo concreto.

#### UNA ELECCIÓN SINGULAR

Indudablemente, la obra más conocida de Primo Levi es *Si esto es un hombre*, donde relata su propia experiencia cotidiana de cautiverio en Auschwitz, seguida por *Los Hundidos y los Salvados*, en la que el autor examina el universo concentracionario, marcado ya por la distancia temporal y por una mirada mucho más analítica. Pero el texto escogido por el director italiano es verdaderamente peculiar, porque comienza justamente donde otros relatos suelen terminar, es decir, en el momento de la liberación.

Este relato del retorno detalla la odisea que vivió un grupo de los supervivientes italianos para lograr finalmente regresar a sus hogares después de la aterradora experiencia del campo de concentración. Se trata de un viaje muy particular, absurdo y tortuoso, a través de media Europa, narrado de modo picaresco, pero asimismo teñido de angustia. Y es que, por motivos que nunca se explicaron, la repatriación de ese puñado de italianos que habían sobrevivido a Auschwitz tomó mucho tiempo, y fue la culminación de un serpentino y paradójico viaje a través de Polonia, la Rusia Blanca, Ucrania, Rumania y Hungría.

Ese escenario peculiar en el que conviven astutos y payasos, bandidos y nostálgicos del régimen recientemente sucumbido, sus devotos, sus exaltados, y también sus nuevas víctimas, es el marco para la reflexión en torno a los límites de la condición humana y la libertad, como así también para la elaboración y el despliegue de la memoria. A las desdichas, miserias y sufrimientos del campo de concentración, que forman parte de cualquier relato de quienes han sobrevivido, Levi opone el recuerdo de su travesía a través de los mercados clandestinos de Cracovia, su estancia en los cuarteles del Ejército Rojo, la extrañeza ante la vastedad de la tierra rusa perneada de gloria y de miseria, la descripción casi romántica de bosques vírgenes, menciones más terrenales de las borracheras de la soldadesca y, centralmente, las añoranzas de los italianos en ese largo camino de regreso a casa.

De este modo, la elección de *La tregua* por parte de Rosi resulta verdaderamente meritoria. No es un hecho menor la decisión de desarrollar una temática tan poco explorada en relación con el Holocausto/Shoah, como lo es el retorno de los sobrevivientes al final de la guerra. Además, en ningún momento se trata seriamente de resolver la política y la historia de Europa a finales de la Segunda Guerra Mundial, ni se coloca una historia de amor en el centro. Y más se destaca esta particularidad, si se tiene en cuenta, como se deja entrever según lo que exponíamos más arriba, la película es una obra autónoma, que todavía está abierta, incluso si su objeto es de una obra literaria.

4. Ibid, p. 29

5. Frédéric Sobouraud, *La adaptación. El cine necesita historias* (Madrid: Paidós, 2010), 3

6. Wolf, *Cine/Literatura*, 34

Si se parte de esa autonomía puede reconocerse que el film se inserta en una historia mucho más amplia en torno de la representación cinematográfica del genocidio nazi. Esta ha pasado, según la periodización de Alejandro Baer, de una “invisibilización” de las víctimas judías y “pedagogía del horror”<sup>7</sup> que reproducía despiadadamente imágenes de pilas de cadáveres putrefactos en las primeras dos décadas posteriores al fin de la guerra, a una construcción de la “singularización del genocidio judío” durante las décadas de 1960 y 1970,<sup>8</sup> para concluir en la “americanización y globalización del Holocausto”.<sup>9</sup> Consecuentemente, como afirma el sociólogo español, “la actualización e instrumentación pedagógica de la memoria del Holocausto han encontrado en el cine y la televisión sus principales soportes de la memoria americana del Holocausto y los forjadores de su globalización”.<sup>10</sup>

Puede que al finalizar el film, se tenga la impresión de haber asistido a una especie de compilación de *topoi* sobre el Holocausto: el sentimiento de culpa del sobreviviente, el problema de los colaboradores del campamento judío, el papel y el lugar de Dios en el momento de la Shoah, la responsabilidad de los sobrevivientes para hacer que el mundo conozca lo que ocurrió o la angustia de sus familias por el destino de los deportados, todo esto, pero sin brindar el tiempo adecuado para meditar sobre ellos. Pero atendiendo al contexto que veníamos enunciando, podemos afirmar que la película de Rosi utiliza nuevas herramientas de representación del fenómeno del Holocausto/Shoah, al interpretarlo de acuerdo a una perspectiva que va más allá de los estereotipos agotados. Lo cual se refuerza a partir del papel protagónico y la valoración positiva del rol de los rusos durante y después de la guerra, que se corresponde con el texto, como así también la elección de un relato de un judío italiano como Levi, que sin dudas está lejos de cuadrar con los estereotipos dominantes en este tipo de films.

7. Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid: Losada, 2006), 153-160

8. *Ibid.*, pp. 69-76

9. *Ibid.*, pp. 76-87

10. *Ibid.*, p. 81

## DE LA ANALOGÍA A LA DIFERENCIA

Desde comienzo de la película, que se inicia con la liberación de Auschwitz, la adquisición gradual tonos de color en ese paisaje lúgubre, grisáceo, hasta el momento en que el protagonista inicia el largo viaje de regreso a su hogar, parece marcar una distancia ya desde el principio con el texto. El blanco de la nieve y los cuatro jinetes que vagamente se perciben en el horizonte, el gris del paisaje y el alambre de púas, el color opaco de los uniformes del Ejército Rojo y sus estrellas rojas, contrasta evidentemente con la intensidad de los colores de la naturaleza, a medida que se revela ante la cámara el camino a la libertad. La transición desde el cielo plomizo del campo hacia la luminosidad de los paisajes soleados a lo largo del sendero de regreso, da cuenta de la progresiva elaboración de Levi (del personaje) de la dimensión trágica de lo ocurrido.

De esta manera, el relato no solo cambia el punto de vista de los hechos, despojando al personaje de su función de testigo-autor-narrador del texto original, para observarlo ahora desde fuera solo como personaje, sino que también hace que la narración se desarrolle mucho más linealmente. En cierta medida, puede advertirse un exceso de diálogos explicativos y didácticos, en lugar de sugerir más con imágenes, sobre todo del propio Levi, que terminan por alejarlo de la reflexión primigenia, mucho más lenta, sinuosa, ambigua y profunda.

El texto de *La tregua* se asemeja en muchos sentidos a una clásica novela picaresca, en la cual tiene lugar una serie de sucesos vagamente conectados, en la que se relata las aventuras de un grupo de bribones. Aunque en este caso los tunantes y granujas, son reemplazados por los refugiados de los más vastos rincones de Europa, lanzados a la deriva a merced de los avatares del destino y la tan monstruosa como enigmática burocracia soviética. En este sentido, a diferencia de la película, Levi (el escritor) señala clara e irónicamente que su liberación de Auschwitz no lo condujo inmediatamente a la seguridad ni al resguardo, sino a más bien a una gran serie de pruebas,

a más hambre y temores. En el film, sin embargo, el espectador nunca se pierde, pues se embarca en un viaje que casi desde el comienzo se torna lineal.

La travesía, tal como se la presenta en el texto, está salpicada de encuentros que Levi intentó destilar con precisión casi científica. Cada individuo con el que el autor se encuentra a lo largo del viaje revela un tipo de microcosmos moral. Pero el modo de describir con obsesiva precisión que lo caracteriza, esos estudios de carácter incisivo, tienen mucho en común con textos posteriores a 1975 como *La tabla periódica*. Incluso, podría decirse que *La tregua* constituiría una especie de tabla periódica de caracteres humanos.

De acuerdo con esto, entonces, podemos pensar que el desarrollo superfluo de las características de los personajes, que tanto esfuerzo le insume a Levi, responde más bien a una cuestión de estilo. Esto compondría un elemento más para la definición de la autonomía, y por tanto de la diferencia, del film fundada en lo estilístico más que en algún tipo de deficiencia innata del cine respecto a la literatura. Y, de esa manera, se abre la posibilidad de valorar independientemente aquellas supuestas “invenciones”, “añadiduras” o “errores” de la película.

La diferencia más evidente, de esta forma, se deja entrever en el poder curativo que Rosi le atribuye a la música. Esto es claro en la fuerza que se añade mediante la musicalización de las escenas que se atienen al texto, pero mucho más en aquellas que son creación pura del director. Así, por ejemplo, un grupo de deportados descubre un piano y se deleitan con el canto de canciones conocidas por todos ellos. Los comunistas, que por momentos se muestran como autómatas, despliegan su sensibilidad artística para mostrar a través de la música su grandilocuencia ideológica. Incluso, se puede ver a un grupo de supervivientes escuálidos bailando románticamente, sin dejar de expresar una tristeza desgarradora, al ritmo de “Cheek to Cheek” entre los rusos. Lo interesante es, entonces, el hecho de que al apelar a la música como lenguaje universal, el modo en

que el director condensa los vínculos comunicativos que en la escritura de Levi exigen un desarrollo más profundo, en el trazado de puentes comunicativos.

Otra escena, que no existe en el texto, también sirve para dar cuenta de la especificidad del lenguaje cinematográfico a la hora de efectuar la transposición. Se trata del momento en que los sobrevivientes italianos miran a través de una ventana de la familia bielorrusa que anteriormente les había provisto de comida. Casi inequívocamente, este podría ser calificado como un ejemplo de la poesía del cine pasoliniano. Es así como la incertidumbre que envuelve a su viaje y el destino ignorado de sus propias familias, se expresa aquí en la visión un tanto borrosa a través de los vidrios, algo deformados, de una ventana a través de la cual esta familia aparece como una especie de espejismo inalcanzable. Indudablemente, las imperfecciones y el color difuminado de estas imágenes nos hablan mucho más de los sentimientos y deseos de esos pobres italianos de lo que podrían explicar las palabras por sí solas.

La escena en el mercado de Katowice, por otra parte, también contiene añadiduras propias del director en relación al texto original, que revelen diferencias esenciales en la intención del film. Así, mientras Levi trata de vender una camisa con la ayuda de un abogado que le auspiciaba de traductor, el italiano logra comprender, aún sin hablar polaco, que el relato en su favor no era fiel: en vez de “judío” su intérprete lo presentaba como un prisionero “político” de Auschwitz. Pero mientras que el Levi del libro se hunde en una dolorosa reflexión introspectiva, en una especie de monólogo interior, en la película su personaje se ve impelido a hablar, a comunicarle a los polacos transitan indiferentes a su lado sobre los horrores del campo. Es como si Rosi asumiera la responsabilidad de traducir y brindar aquel mensaje que no fue traducido correctamente, que no fue escuchado, en última instancia negado. E, inclusive, con un movimiento de la cámara que termina en un plano picado que muestra a Levi intentando infructuosamente

proseguir con su misión entre la muchedumbre que circula por el mercado, prácticamente se delega en el espectador la misma responsabilidad ante insensibilidad, ahora más evidente.

Finalmente, la llegada a la estación de Múnich, ya cuando el contingente de italianos se halla rumbo efectivamente hacia su hogar, es, sin duda, la escena más polémica de la película. Si bien en el libro relata brevemente el paso por tierra alemana, en el film nuevamente se presenta un hecho añadido por el director, que no tiene relación con el texto. Poco después de que la locomotora se detuviera, todos los pasajeros permanecieron atónitos observando a un grupo de oficiales alemanes sometidos ahora por los aliados a trabajar contra su voluntad. Pero justamente Primo se acerca y ante la mirada de uno de ellos, aparta su abrigo revelando su uniforme de prisionero y la estrella de David. Ante tal panorama, casi inmediatamente, el militar alemán se pone de rodillas como pidiendo perdón.

Resulta bastante obvio que la imagen es demasiado concluyente para ser creíble, mucho menos si se tiene en cuenta el contexto social e histórico de 1946. Sin embargo, no hay por qué creer que el director haya caído en un error tan evidente, sobre todo después de atenerse tan fielmente al relato de Levi y a la recreación de las condiciones históricas que lo rodean. Más bien, habría que pensar esta representación como un juicio histórico ya decantado, donde culpas y responsabilidades, por lo menos a un nivel general, ya han quedado claras y no se admite el beneficio de la duda que permita algún tipo de identificación (como podría ocurrir con *Heimat* de Edgar Reitz).

El modo en que se disponen las diferencias y las analogías, entonces, terminan por marcar la distancia entre la película y el libro. En este sentido, más que empujar a los espectadores a pensar en el viaje, como ocurre con el texto, el film constituye una especie de acto de homenaje, aunque no exento de una mira histórica y política.

## REPRESENTACIÓN DEL GENOCIDIO, TESTIMONIO E HISTORIA

Se puede afirmar, casi sin lugar a dudas, que la condición del testigo se define por haber presenciado un suceso, por haber visto lo sucedido con sus propios ojos y por estar en condiciones de ofrecernos un relato de ello. En este sentido, Primo Levi, en tanto superviviente del horror, se correspondería indiscutidamente con esta figura. Sin embargo, él mismo afirma no ser un verdadero testigo, y propone buscar entre “aquellos que han visto a la Gorgona”. Es decir, aquellos que en la jerga del campo eran conocidos como musulmanes, cuya “presencia sin rostro” se encuentra desfigurada por la mirada de la cabeza de la muerte.<sup>11</sup>

Esos *Muselmänner*, débiles, ineptos, destinados a la selección, estaban en el campo “de paso”, pues poco tiempo de su ingreso no quedaba de ellos “más que un puñado de cenizas”. “Aunque englobados y arrastrados sin descanso por la muchedumbre innumerable de sus semejantes, sufren y se arrastran en una opaca soledad íntima, y en soledad mueren o desaparecen, sin dejar rastros en la memoria de nadie”.<sup>12</sup> Los “musulmanes”, como señala Levi, “no tienen historia”. Ellos, de vida breve pero desmesurados en cantidad, son “los hundidos, los cimientos del campo, ellos, la masa anónima continuamente renovada y siempre idéntica, de no hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente”.<sup>13</sup> Por ese motivo, “se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla”.<sup>14</sup>

De un modo tan crudo como paradójico, entonces, Levi define al testigo como aquel que ha visto, pero aquello que efectivamente ha visto no se revela a los sentidos. De ahí que, después de haberse enfrentado a

11. Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 61

12. Primo Levi, *Si esto es un hombre en Trilogía de Auschwitz* (Barcelona: Océano, 2011a) 119

13. *Ibid.*, pp. 120-121)

14. *Ibid.*, pp. 121

los ojos mortales de la Gorgona, a su no-mirada, participa de una visión de sí mismo que se torna hermética, inaccesible, al anunciar su extinción. El testigo auténtico sería, así, aquel no tiene posibilidad de enunciar su testimonio, y este termina emanándose contrariamente por quien afirma no ser el testigo verdadero, es decir, el mismo Levi. Pero es justamente esta escisión la que le permite a Giorgio Agamben señalar, casi socráticamente, a Primo Levi como el testigo perfecto, en la medida que se constituye como el que da testimonio sobre la imposibilidad de testimoniar. De esta manera, “el sujeto del testimonio es aquel que testimonia de ‘una desubjetivación, pero a condición de no olvidar que ‘testimoniar de una desubjetivación’ solo puede significar que no hay, en sentido propio, un sujeto del testimonio (‘lo repito, no somos nosotros... los testigos verdaderos’ [Levi]), Que todo testimonio es un proceso o un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de subjetivación y de desubjetivación”.<sup>15</sup>

Ahora bien, llegados a este punto, cabe preguntarnos: ¿en qué medida la película de Rosi reproduce o se hace eco del testimonio de Levi? Para responder a esta pregunta habría que empezar reflexionando sobre el lugar de la mirada. En este sentido, a diferencia de otros medios de representación, en el cine el punto de vista es coincidente con el lugar desde donde se posiciona la cámara. De este modo, tanto el ojo del emisor como el del receptor convergen en un mismo punto de vista desde el que se aprecia ciertamente la realidad representada. Por eso, más allá de las diferentes significaciones que pueda asumir el punto de vista (literal u óptico, figurado o metafórico), estas nos “indican perspectivas diferentes, cada una de las cuales no se resuelve simplemente en el ángulo visual escogido, sino también en el modo concreto de captar y de comportarse, de pensar y de juzgar”.<sup>16</sup>

El testimonio, a través del cual se elabora y fluye la memoria de quien se presta a escribirlo, es puesto así frente a un espejo que lo refleja interpelando ahora a la mirada. Por eso, aunque en ambos medios (es decir, el escrito y el audiovisual), existe un personaje, el mismo Primo Levi, que es capaz de decir “yo”, la relación entre el narrador y el personaje es evidentemente diferente en ambas obras. Mientras que en la narración escrita el autor y su protagonista se funden, en la película el personaje de Levi se presenta de acuerdo a los cánones del realismo crítico, desde una narrativa más objetiva, en el sentido de que se desarrolla desde fuera de ese personaje (que ya no es autor-narrador). Así, la simplicidad del abordaje de Rosi que pretende concentrarse en el actor, propiciando una mirada introspectiva, en busca de reflejar más fielmente la centralidad del testigo que es en el texto quien relata la historia, termina contrariamente por alejarlo del libro. Porque justamente una de las características más notables de la obra escrita, es que no se trata de un viaje introspectivo de alguien que ha vivido en carne propia el horror, sino que se trata más bien de una descripción extrovertida del redescubrimiento de la comunidad con esas experiencias como bagaje.

El comienzo de la película, tal vez, ya brinda indicios de la propuesta de un enfoque más “objetivo”. Inmediatamente después del título, se brindan coordenadas espacio-temporales concretas: “Polonia, Auschwitz, enero de 1945”. Y a esto le sigue unas leyendas que rápidamente tratan de dar cuenta lo más escuetamente posible del contexto de la liberación del campo como del proceder de los alemanes poco antes de este suceso. Pero esas explicaciones se yuxtaponen a imágenes dramáticas de explosiones de diferentes edificios del campo, soldados alemanes ejecutando a los cautivos y otros retirándose con premura, prisioneros marchando obligados a arrojar al fuego documentos y un primer plano del fuego consumiéndolos lentamente. Todo eso entre gritos desesperados de alemanes, ladridos de perros, sonidos de bombas y balas. De este modo, aquello que se presenta por escrito se asocia a un tipo de representación nodal en las escenas ya “familiares” del Holocausto.

15. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Pre-textos, 2005), 127

16. Pilar Amador Carretero, “El cine como documento social: una propuesta de análisis”. *Ayer* N° 24 (1996):122

Otras escenas se conjugan reafirmando este sentido. Así, pocos minutos después del comienzo de la película, cuando Levi levanta su mano para saludar a las tropas rusas que vienen haciendo una entrada triunfal en el campo, un plano detalle muestra el número tatuado en su antebrazo, haciendo que el espectador centre su atención en el protagonista y el poder simbólico del tatuaje, mientras la masa prisioneros se aleja de los soldados del Ejército Rojo. Y la misma toma se repite al final del film, cuando Primo se encuentra ya en su casa y está a punto de comenzar a escribir *Si esto es un hombre*. Esa repetición, que une el principio con el final de la narración fílmica, es la marca indeleble de la responsabilidad que le ha deparado el destino de ser el mensajero.

Pero si Levi efectivamente evoca a Auschwitz en diversos momentos de su escritura, casi siempre para ejercer algún tipo de juicio o reflexión, Rosi propone un puñado de escenas cortas donde se refiere a varias cuestiones relacionadas con el Holocausto, aunque en general son tratadas en su apariencia y agotados de una manera un tanto simplista. En varias de esas ocasiones apela, incluso, a la representación del campo.

La primera de estas tiene lugar poco después de haberse alejado de Auschwitz. El blanco y negro, sumado a la vertiginosidad de los movimientos, indica la vuelta a ese pasado tortuoso. De pronto, Levi se encuentra nuevamente marchando en fila bajo los gritos e insultos del *kapo* en el barracón, al lado de las literas. Pero rápidamente se evidencia que solo se trata de un sueño, de una pesadilla. La representación del campo es, así, indirecta pues al plantearla dentro del universo onírico del personaje, la circunscribe a las vivencias del testigo, a su mirada y su recuerdo. Evita tanto la estetización, al presentarla en blanco y negro, como la centralidad de la representación, dada su brevedad. Algo similar ocurre, cuando en el bosque observa un grupo de niños jugueteando desnudos en el pasto al costado de una cabaña, a lo lejos, y se intercalan imágenes fugaces en blanco y negro de niños en Auschwitz con la de una chimenea emanando humo, indicando mediante la elipsis su destino inmediato e inevitable.

Pero las referencias más extensas (que no dejan de ser en sí mismas breves) del universo concentracionario, tienen lugar en torno a la figura de Flora, una prostituta del *Lager* que según Levi había sido objeto de sus ensueños mientras permaneció allí. Aquí, de nuevo, el film se aparta totalmente del libro. En este último Primo termina por reconocerla, no sin esfuerzo, y al no recibir ninguna respuesta recíproca (pues la muchacha se encuentra absorta en sus pensamientos después de enterarse que está embarazada de su pareja, a la que se haya ligada por la violencia y la necesidad), prefiere no darse a conocer y todo queda en un monólogo interior al recordar su relación con ella en Auschwitz. Pero la película plantea la situación de manera diametralmente opuesta. Después de cruzar miradas y reconocerse inmediatamente ambos, ella baja la mirada para dar lugar a un nuevo *flashback* que remite, siempre en blanco y negro, al campo: esta vez, se proyecta el momento en que Levi es testigo, sorpresiva y dolorosamente, de cómo es arrojada al fango por unos oficiales después de prostituirse.

Más tarde, cuando Cesare está distribuyendo la carne de un becerro, Danielle (ninguno de estos dos personajes es desarrollado con la profundidad con la que se lo hace en el libro) se impone ante Flora prohibiéndole servirse de una porción argumentando que ella había partido el pan con oficiales de las SS. Inmediatamente Primo interviene para llamar a la reflexión y defenderla, aduciendo que eso sería asumir en carne propia el mismo papel que jugaban los nazis en el campo al negarles el pan. Sin embargo, la escena transcurre fugazmente y el problema de la colaboración de los judíos con los nazis queda reducido a una dicotomía de aceptación/rechazo y a una solución maniquea de elección entre el bien y el mal, cuando ameritaría en verdad un análisis mucho más profundo.

Por último, podemos señalar que, aunque puede que no sea totalmente intencional, la película culmina con un final feliz, al estilo que comúnmente se suele exigir en Hollywood. A diferencia de la mayoría de los sobrevivientes del Holocausto, Primo Levi tenía motivos para volver. Su casa estaba intacta y, en el film, su madre y su hermana se encuentran allí, listas para brindarle



un abrazo a su regreso. La mayoría de los supervivientes, sin embargo, permanecieron en campamentos de desplazados, sin tener un lugar a donde ir, sin nadie que los espere de regreso a sus moradas. Ciertamente, sus hogares, si aún existían, estaban signados por el terror y la muerte. La mayoría de los alemanes, por su parte, no mostró signos de arrepentimiento, ni siquiera un interés sincero en develar los mecanismos del horror. Incluso, el mismo Levi terminó por suicidarse años después, con lo que queda abierto el interrogante acerca de si había logrado reconciliar su condición de superviviente con el horror de lo que había visto y vivido en carne propia.

Todas estas cuestiones, sumadas a la linealidad a la que hacíamos alusión anteriormente, probablemente contribuyan a que la película genere en los espectadores una impresión engañosa, casi romántica, de lo que significó el retorno desde Auschwitz, aún cuando esto resulte completamente opuesto al objetivo esencial del film de transmitir el mandato de no olvidar.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Si la comparamos con el libro, podemos notar que la película termina por desplazar la atención sobre el viaje en sí mismo, hacia el trazado de relaciones con la experiencia del *Lager* y hacia la elaboración de conclusiones, casi siempre simples y fugaces, sobre las marcas del genocidio. En la escritura de Levi, en cambio, la memoria fluye libremente haciendo hincapié en la vivencia del viaje, en las relaciones humanas, transmitiendo lo emotivo, lo sensible, de modo compacto en la experiencia. El viaje, sinuoso y teñido de incertidumbres, se constituye asimismo como un proceso de concienciación de la nueva libertad, de la nueva relación con el mundo, que lo separa del campo, pero que ya no permite ver la realidad del mismo modo que antes de Auschwitz.

Pero esas diferencias que inevitablemente pone de relieve el pasaje del testimonio escrito a la representación audiovisual en el cine, ilustran en cierta medida la relación entre la historia y la memoria. Como señalaba

Maurice Halbwachs,<sup>17</sup> la historia implica la muerte de la memoria. Es decir, que mientras esta última habla de la experiencia, la posibilidad de hacer historia comienza recién con la desaparición de una relación “orgánica” con el pasado. La conservación que se torna posible de este modo, con su carácter crítico, conceptual y problemático, desplaza a todo aquello inestable y fluctuante, reducido a lo concreto, a lo vivido, al afecto, a lo múltiple, a lo sagrado y mágico.

Así, es sintomático el hecho de que la película le niega emblemáticamente la mirada al pequeño Hurbinek, personaje tan emblemático en el escrito de Levi, “un caso extremo de comunicación necesaria y fallida”.<sup>18</sup> Este niño de tres años, que probablemente haya nacido clandestinamente en el campo, con las piernas atrofiadas, no conocía el uso de la palabra, “no era nadie”, ni siquiera tenía un nombre. A través de su mirada exiliada de la vida transmitía todo el horror de lo innombrable, el compendio de un daño humanamente inadmisibles. Ese niño, que “nunca había visto un árbol”, “había luchado como un hombre, hasta el último suspiro, por conquistar su entrada en el mundo de los hombres, del cual un poder bestial lo había exiliado”.<sup>19</sup> Pese a su incapacidad para el habla, sus “ojos, perdidos en la cara triangular y hundida, asaeteaban atrozmente a los vivos, llenos de preguntas, de afirmaciones, del deseo de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo”.<sup>20</sup>

La muerte de ese cuerpo tatuado por la maldad de los hombres, “libre pero no redimido”, revela un dolor cuya sublimación se torna literalmente una aberración. Pone en evidencia la imposibilidad de enfrentarse a esos ojos penetrantes que hacen depositarios del silencio a quien interpelan. Levi percibe la fragilidad del testimonio, que se agudiza ante la fractura de la memoria, en la sublimación de su persistencia. Y, al mismo tiempo, también

17. Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria* (Barcelona: Anthropos, 2004)

18. Primo Levi, *Los hundidos y los salvados en Trilogía de Auschwitz* (Barcelona: Océano, 2011c), 552

19. Primo Levi, *La tregua en Trilogía de Auschwitz* (Barcelona: Océano, 2011b), 264

20. *Ibid.*, p. 263)

intuye que esa palabra truncada de Hurbinek retorna sobre el lenguaje para evidenciar la pérdida de sentido, el vacío intolerable de un habla envilecida por la degradación y el olvido. El esfuerzo por tratar de entender a Hurbinek, implicaba ganarle no sólo una partida a la muerte rescatando el nombre de esa diminuta vida, restituyendo su condición humana, sino que también significaba salvar al lenguaje de su irremisible declive hacia el mal.

Pero, como metáfora de esa ausencia, de la incapacidad de lidiar con la memoria en el film, podemos citar la desoladora sentencia de Levi, pronunciada luego de relatar la extinción de aquella vida tan frágil: “nada quedaba de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías”.<sup>21</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA:

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2005.

Amador Carretero, Pilar. “El cine como documento social: una propuesta de análisis”. *Ayer* N° 24 (1996):113-146.

Baer, Alejandro. *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada, 2006

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004

Levi, Primo. *Si esto es un hombre* en *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Océano, 2011a.

Levi, Primo. *La tregua* en *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Océano, 2011b.

Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados* en *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Océano, 2011c.

Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Sobouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid: Paidós, 2010.

Wolf, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

#### FILMOGRAFÍA:

*La Tregua*, DVD, dirigida por Francesco Rosi (1996; Sony Pictures, 2011)

21. Levi, *La Tregua*, 263