

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/161620221279103>

LA PALABRA «TREGUA» EN PRIMO LEVI: UN NEOLOGISMO ARCAICO

The Word «Truce» in Primo Levi: An Archaic Neologism

Domenico SCARPA

Centro Internazionale di Studi Primo Levi (Turín)

docscarpa@gmail.com

Recibido: 04/03/2022¹; Aceptado: 25/05/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. DOMENICO SCARPA. LA PALABRA «TREGUA» EN PRIMO LEVI:

UN NEOLOGISMO ARCAICO. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 79-103

RESUMEN: En su segundo libro, *La tregua* (1963), Primo Levi relata las peripecias de su regreso desde Auschwitz a Turín: un largo peregrinaje que duró ocho meses obligándole a cruzar Europa, y sobre todo Rusia, en todas direcciones. El artículo aborda los significados histórico, político, etimológico y psicológico de la palabra «tregua», las simetrías y contrastes dentro de la obra (además de algunas simetrías con la primera obra de Levi, *Se questo è un uomo*), su naturaleza de narración oral y algunas afinidades e intertextualidades con Heinrich Heine y François Rabelais.

Palabras clave: Primo Levi; La tregua; posguerra europea; Heinrich Heine; François Rabelais.

ABSTRACT: In his second book, *The Truce* (1963), Primo Levi relates the adventure of his journey back from Auschwitz to Turin, a lengthy wandering that, during eight months, made him cross the whole of Europe, and Russia

1. Traducción del italiano al español de Marina Sanfilippo.

particularly, in all directions. The article is focused on the historical, political, etymological and psychological meanings of the title-word, and on the symmetries and contrasts inherent to the work (and also on some symmetries with Levi's debut work *If This Is a Man*), on its quality as an oral narration, and on a number of affinities and intertextualities with Heinrich Heine and François Rabelais.

Key words: Primo Levi; The Truce; Postwar Europe; Heinrich Heine; François Rabelais.

All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led all that way for
Birth or Death?
T. S. ELIOT, *Journey of the Magi*

1.

Al comienzo del capítulo «Hacia el Norte» de *La tregua*, Primo Levi se encuentra en Ucrania: en Žmerinka, un nudo ferroviario a trescientos cincuenta kilómetros de Odesa. Es la última semana de junio de 1945. Liberado el 27 de enero por el Ejército Rojo, junto con los otros escasos supervivientes del Lager de Auschwitz, Levi tendrá que peregrinar por Europa durante otros cuatro meses. Solo el 19 de octubre llega a su ciudad, Turín.

En la estación de Zmerinka la ruta de varios convoyes de supervivientes está bloqueada y todos buscan la forma de continuar. Levi se queda allí tres días, sin dinero para comer y sin nada que hacer, salvo pasear por ese gran pueblo agrícola con sus casas con tejados de paja.

Nella via principale, inchiodata su due paletti infissi nel suolo fangoso, era una tavola di legno su cui era dipinta l'Europa, ormai sbiadita per i soli e le piogge di molte estati. Doveva aver servito per seguirvi i bollettini di guerra, ma era stata dipinta a memoria, come vista da una lontananza estrema: la Francia era decisamente una caffettiera, la penisola iberica una testa di profilo, col naso che sporgeva dal Portogallo, e l'Italia un autentico stivale, appena appena un po' obliquo, con la suola e il tacco ben lisci e allineati. Nell'Italia erano indicate solo quattro città: Roma, Venezia, Napoli e Dronero. (Levi 1963, 396)

En la edición escolar de *La tregua*, en la que él mismo se ocupó de las notas, Levi aventura una explicación para este capricho toponímico; Dronero, explica,

È una cittadina non lontana da Cuneo. Forse era stata nominata al russo, autore della strana carta geografica, da qualche soldato italiano nativo del luogo, e descritta come rivale per bellezza e fama delle altre tre città indicate. (Levi 1965, 1395)

Esto es plausible, pero también se puede proponer una explicación diferente. Sobre todo, en *La tregua*, a Levi le gusta bromear, y podría ser que ese mapa le sirviera para colar disimuladamente un juego, basado en la misma historia con la que había jugado su vida hasta ese momento y con la que sigue jugando allí en Žmerinka.

Dronero es el lugar de nacimiento de Giovanni Giolitti (1842-1928), un primer ministro cuyo nombre es como la síntesis de la Italia unificada y liberal que precedió al fascismo y que este arrasó. No se puede excluir la posibilidad de que, a través de una cadena de acontecimientos imposibles de reconstruir, su nombre esté marcado por este motivo en el mapa colocado en Žmerinka, tanto más si es antiguo y deslavazado y aún más si se considera que, a menudo, en la escritura de Levi lo caprichoso es solo aparente, y permite que surja una intención –muchas veces una intención sutilmente irónica o una ocurrencia imprevista– si solo se amplía la visión del texto, quizás para observar el kit que lo acompaña.

Para *La tregua*, que es el segundo libro de Levi, hablar de «kit» no es una exageración. En 1963, cuando estaba a punto de publicarlo, el autor pidió a la editorial Einaudi que hiciera un mapa de su viaje. Fue un trabajo que volvió loco a los técnicos del departamento gráfico. Al final, el mapa se hizo en forma de plano que se desdoblaba incluido en el libro y en el que el lector podía seguir la ruta de Levi desde Auschwitz hasta Turín. Están las paradas que se mencionan en el libro, como Žmerinka, pero también aparecen lugares que ni se mencionan y entre ellos Braunau, en Austria, casi en la frontera con Baviera; la línea del itinerario de Levi también pasa por ese punto. Si Dronero forma realmente parte de un juego, casi una búsqueda del tesoro no declarada con los lectores, entonces el punto-Braunau en el mapa del viaje es la segunda parte de este juego.

En la actualidad, Braunau cuenta con unos diecisiete mil habitantes, mientras que Dronero tiene unos siete mil. Su presencia en el mapa de Levi parecería tan incongruente como la de Dronero en el panel de Žmerinka, si no fuera porque Braunau es la ciudad natal de Hitler. Primo Levi quiso mostrarnos (mostrar y no contar) que pasó por el lugar de nacimiento del primer ministro que, por el solo hecho de pertenecer a la «raza judía»,

decidió su viaje de ida Turín-Auschwitz. Sin gastar palabras, Levi supo jugar con el lector y también con su propia aventura personal, aunque esta fuera una aventura atroz la mayor parte del tiempo.

Dronero y Braunau son, en definitiva, dos lugares-indicios. En el juego oculto que aquí, a través de conjeturas, hemos intentado reconstruir, los dos nombres adquieren sentido –cada uno por sí mismo, y más aún uno al lado del otro– a partir de sus respectivas presencias en los mapas de Primo Levi. Sin embargo, dejando a un lado las bromas, estos dos mapas atestiguan que *La tregua* es un libro europeo, y no solo por la historia y la geografía que moviliza. Es un libro europeo gracias a la mirada de Levi que se convierte en un estilo. Es un libro que surge de una Europa de la que Rusia –aquí no «vista desde una distancia extrema», sino en contacto directo– es parte integrante. Una parte considerable de la fuerza lingüística y cognitiva que expresa el libro deriva del hecho de que Levi viaja por las regiones orientales del continente, entrando en contacto con sus poblaciones caóticamente revueltas y dejándose contagiar por su energía. El capítulo «Hacia el Norte» se encuentra en el meollo de esta aventura.

2.

Publicada en los primeros meses de 1963 (se acabó de imprimir el 23 de marzo), *La tregua* pertenece a la época de la llamada «distensión», a la era de Kennedy, Kruschev y el papa Juan XXIII, a un corto período de años que marcó –hay que decirlo– una tregua en la Guerra Fría entre las dos superpotencias, Estados Unidos y la Unión Soviética. Muchos años después, en 1986, Levi explicó a Philip Roth que el clima político había cambiado también en Italia, y que «por primera vez, era posible hablar de la URSS en términos objetivos sin ser tachado de procomunista por la derecha y de reaccionario derrotista por el poderoso Partido Comunista Italiano» (Roth 1986, 642). Después de volver a casa, Levi esperó más de quince años antes de entregar a la escritura las aventuras de su regreso, a pesar de que había querido (y planeado) hacerlo ya cuando estaba escribiendo *Se questo è un uomo*, y a pesar de que incluso el órgano oficial del Partido Comunista le había invitado a hacerlo:

Anche «l'Unità» mi sollecitò a scrivere della nostra liberazione da parte dei sovietici, ma eravamo negli anni Cinquanta, in piena guerra fredda, e io non volevo criticare chi mi aveva salvato, ma neppure mi sentivo di tessere elogi. Scrisi più tardi, in periodo di distensione, perché mi sentivo più libero, avevo la possibilità di ragionare con un distacco che prima non mi sarebbe stato consentito. (Segantini 1984, 449)

Sobre el proceso de escritura, en cambio, he aquí su testimonio: «Avevo, del viaggio di ritorno, un puro appunto, come dire, ferroviario. Una sorta di itinerario: il giorno tale al posto tale, al posto tal altro. L'ho ritrovato e mi è servito come traccia, quasi quindici anni dopo, per scrivere *La tregua*» (Caccamo De Luca y Olagnero 1984, 430). *La tregua* es, en definitiva, una obra preparada durante un largo período de tiempo y que tiene su origen en un núcleo documental concreto; para leerla en profundidad, es necesario primero ordenar algunos datos y cifras básicos.

Empecemos por los títulos que Levi baraja para el libro. El definitivo, *La tregua*, se lo sugirió Giorgio Lattes, ingeniero de profesión y amigo suyo desde la infancia (Thomson 2002, 301). Sin embargo, sabemos de otros dos, que fueron descartados pero que ayudan a entender la elección final. Mientras está escribiendo su libro, Levi piensa en titularlo *Vento alto*, y así aparece indicado en el contrato con Einaudi (Belpoliti 2016, 1493). La expresión se encuentra en el siguiente pasaje:

In quei giorni e in quei luoghi, poco dopo il passaggio del fronte, un vento alto spirava sulla faccia della terra: il mondo intorno a noi sembrava ritornato al Caos primigenio, e brulicava di esemplari umani scaleni, difettivi, abnormi; e ciascuno di essi si agitava, in moti ciechi o deliberati, in ricerca affannosa della propria sede, della propria sfera, come poeticamente si narra delle particelle dei quattro elementi nelle cosmogonie degli antichi. (Levi 1963, 327)

La fuente es el segundo versículo del Génesis, dedicado al primer día de la Creación: solo se han creado los cielos y la tierra, la oscuridad domina el abismo, el espíritu de Dios –que en el texto hebreo es «rùakh Elohim», el «viento de Dios», es decir, un viento muy fuerte– sopla sobre las aguas. Veremos en un momento lo que llevó a Levi a reformular como «viento alto» el original hebreo «viento de Dios», que la Vulgata latina traduce como «spiritus Dei». Por lo pronto, observemos que el «viento alto» de *La tregua* es portador de un renacimiento, la posguerra, que Levi presenta como un primer nacimiento –como un/a Génesis– recurriendo a un lenguaje solemne y arcaico, pero mostrando también su vena de parodista, sobre todo en los tres adjetivos verdaderamente extraordinarios que elige para los «especímenes humanos» que se mueven en agitada confusión: «escalenos, defectuosos, anormales». Este «viento alto» de Levi lo encontraremos varios años después en el otro libro épico que Levi sitúa en Europa del Este, la novela yiddish y partisana de 1982, *Se non ora, quando?*, donde aparece un cielo barrido por un «viento alto» («un cielo spazzato dal vento alto», Levi 1982, 652).

El título *Vento alto* no solo alude a la Creación o al renacimiento tras una catástrofe histórica. También es un título con doble sentido: una

expresión que encontramos escrita en italiano pero que procede de la interferencia entre el hebreo antiguo y el inglés. Levi sabe que, en inglés, *high wind* significa «ciclón» o, por utilizar la palabra del propio Montale, «bufera» (tormenta). El título es *La bufera e altro* (*La tormenta y lo demás*), el tercer libro de poemas de Montale, que se publicó en 1956, pero que vio la luz durante los años de la guerra mundial –la «bufera», de hecho– que afectó principalmente a Europa. En la mente multilingüe de Primo Levi, el «rùakh Elohim», el viento muy fuerte del texto hebreo original, debe haber interferido con la locución *high wind*, que no tiene equivalente en italiano y que Levi traduce con el calco «vento alto». Por otra parte, «viento alto» también significa «viento fuerte» en muchas variedades del español y en portugués.

La historia del título finalmente desestimado *Vento alto* no estaría completa si no se registra una aparición directa y literal del «rùakh Elohim» en la obra de Levi. También existe, y está en el punto donde era más fácil esperar encontrarla: en *Argon*, que es el primer relato de la autobiografía química *Il sistema periodico* (1975). En estas páginas, Levi dibuja retratos de sus antepasados judíos piemonteses, reconstruyendo también su jerga y explicando a los lectores el origen de muchas palabras. Levi habla de estos antepasados, de los que no todos son parientes suyos (también están los abuelos o tíos de algunos de sus amigos: Bocca 1985, 554), con gran cariño y gran sentido del humor:

Da «rùakh», plurale «rukhòd», che vale «alito», illustre vocabolo che si legge nel tenebroso e mirabile secondo versetto della Genesi («Il vento del Signore alitava sopra la faccia delle acque»), si era tratto «tiré 'n ruàkh», «tirare un vento», nei suoi diversi significati fisiologici: dove si ravvisa la biblica dimestichezza del Popolo Eletto col suo Creatore. Come esempio di applicazione pratica, si tramanda il detto della zia Regina, seduta con lo zio Davide al Caffè Fiorio in via Po: «Davidin, bat la cana, c'as sentô nèn le rôkhòd!»: che attesta un rapporto coniugale di intimità affettuosa. (Levi 1975, 867-868)

Primo Levi es capaz de bromear de muchas maneras –no solo con las mayúsculas de la lengua sagrada y con las lenguas y jergas profanas– sin dejar de hablar en serio, y este talento nos devuelve al libro del que partimos. Al igual que los dobles sentidos y al igual que las dos lenguas contenidas en la expresión pseudobíblica «vento alto» (aliento divino pero también humano, hebreo antiguo pero también inglés moderno), el título *La tregua* sugiere la imagen de un segundo Génesis que en cualquier momento podría zozobrar en un Apocalipsis, tal vez sin deflagración sino implosionando. Levi, que ama a T. S. Eliot, ha recordado de hecho los últimos versos de *The Hollow Men*: «*This is the way the world ends | This is the*

way the world ends | This is the way the world ends | Not with a bang but a whimper» (Eliot 1925, 86; la cursiva es de Eliot).

Como en el caso de *high wind*, Levi también utiliza el inglés cuando *La tregua* se traduce a ese idioma. A la editorial estadounidense Little, Brown and Company no le gusta el equivalente *The Truce*, por lo que el autor propuso *Upon a painted Ocean*, sobre un océano pintado (Luzzatto 2011). Esta vez la fuente es el poema *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge; Levi lo leyó en su texto original y, con toda probabilidad, en la versión de Beppe Fenoglio, aparecida en una revista en 1955 y reeditada en un volumen por Einaudi en 1964. «Upon a painted Ocean» es el verso 118 de las Rimas: se refiere al barco del que forma parte el Viejo Marinero, varado por una calma chicha de origen sobrenatural. La culpa la tiene el Viejo Marinero: al dispararle una flecha, ha matado al albatros, un ave sagrada y de buen agüero que seguía al barco en su ruta por el Pacífico. Tampoco ese océano inmóvil pero de vivos colores convenció al editor estadounidense, que consideró que pecaba de intelectualismo, y es posible que por la misma razón tampoco convenciera del todo a Primo Levi. Era un título importante, solemne y alusivo, muy alejado de la concreción terrenal y socarrona de su historia.

En los años y décadas siguientes, el Viejo Marinero aparece varias veces en la obra de Levi, pero es una historia muy conocida que en esta ocasión puede dejarse de lado. Aquí será más útil discutir el tipo de títulos que Levi elige –o, a la inversa, rechaza– para sus dos primeros libros, *Se questo è un uomo* y *La tregua*. El primero es un título que tiene forma de pregunta, aunque carezca de signo de interrogación, y ambos son títulos ambiguos que conllevan varios significados diferentes. Pero, sobre todo, ambos son títulos dinámicos, títulos que, de diferentes maneras, presuponen una búsqueda y animan al lector a iniciarla o continuarla, dos títulos que plantean un reto al lector.

Es posible que el primer título del futuro *Se questo è un uomo* fuera *Storie degli uomini senza nome* (*Historias de los hombres sin nombre*. Mori y Scarpa 2017, 70-71): admitiendo que Levi lo tuviese realmente en cuenta, es probable que lo descartara por su entonación victimista. Quizás por la misma razón se cayó el primer título documentado en cambio con certeza: *Sul fondo* (*En el fondo*. Belpoliti 2016, 1456-1457). Levi pronto prefirió *I sommersi e i salvati* (*Los hundidos y los salvados*): un título dinámico en comparación con el otro, que sonaba estático e incluso derrotista. *I sommersi e i salvati* es el título con el que Levi envía su primer manuscrito a De Silva, en Turín, en la primavera de 1947, pero el fundador de la editorial, Franco Antonicelli, logra dar con un título aún más dinámico, plenamente acorde con el espíritu del libro, elemental y memorable: *Se questo è un*

uomo. Como sabemos, lo recorta en un verso del poema epígrafe –«Considerate se questo è un uomo»– omitiendo el verbo, cuya presencia y dirección de sentido el lector puede sin embargo vislumbrar. Es esta elipsis del verbo lo que hace que el título *Se questo è un uomo* sea interrogativo, tenso y suspensivo (precisamente en el sentido de suspense): un título de búsqueda, de atención, de llamada a la responsabilidad, y también de indeterminación; un título que dice, o más bien sugiere, que los juegos no están hechos desde el principio, e implica que el propio lector contribuirá a determinar el resultado. Un reto ético para el lector, de hecho.

La tregua es un título menos llamativo, en sí mismo y en comparación con los dos descartados. En términos de significado, *La tregua* parece ser un término medio entre *Vento alto* y *Upon a painted Ocean*. En el primero, el viento primordial que reaviva el mundo aún sumido en el caos; en el segundo, por el contrario, una calma chicha que, como consecuencia de un crimen indeleble, bloquea un trozo del mundo, transformándolo en un cuadrado pintado. El título *La tregua* presupone y contiene ambas situaciones, sobre todo por la forma en que Levi lo desarrolla en las primeras páginas del libro. Es un título-tema que, en el transcurso de la aventura, va a tener fluctuaciones notables (veremos algunas de ellas), pero que se articula a partir de lo marcado en esas primeras páginas. También *Vento alto* habría sido un título dinámico, pero *La tregua* es más inquietante porque indica una inmovilidad inestable, lista para la metamorfosis o la reversibilidad. *La tregua* es un título asertivo pero que provoca ansiedad y, al igual que *Se questo è un uomo*, es un título de suspense.

«Tregua» es una palabra que puede entenderse inmediatamente, pero indica un fenómeno complejo, al igual que el largo viaje que reconstruyen sus páginas. Levi elige una palabra de uso común, pero le añade nuevos significados: «significados» en plural, porque en este libro «tregua» tiene al menos dos: el primero es metafórico pero concreto, es decir, se refiere a la condición en la que se encuentra el protagonista durante su regreso del campo de exterminio; el segundo significado, metafórico y universal, se refiere a la condición de toda la humanidad, expuesta en todo momento a la amenaza de la guerra.

Existe un aspecto adicional de la palabra «tregua». Como acabamos de decir, es de uso común, es metafórico pero concreto, es metafórico y universal, pero en el contexto del libro de Levi debemos considerarlo también como un neologismo, aunque esté atestiguado desde hace siglos en las principales lenguas europeas. El italiano y el español *tregua* derivan del francés *treuva* (pacto, tratado), pasando por una forma que posteriormente fue sometida a metátesis. En francés, la voz *trêve* se registra desde principios del siglo XIII; en el siglo XII, fue precedida por las formas *true*,

trive, emparentadas con el alemán *Treue* (fidelidad) y con el equivalente inglés *true* (del que procede la citada *truçe*).

Tregua es en este caso un neologismo porque la frase más perentoria del libro de Levi es «Guerra è sempre» (Levi 1963, 340). El griego Mordo Nahum es el que dice «Guerra è sempre»: está reprochando al futuro autor, que acaba de atreverse a decir que la guerra ya ha terminado. La frase «Guerra es siempre» puede considerarse la partida de nacimiento no tanto de la obra como –por contraste– de su título. Las dos guerras mundiales que ocuparon más de diez años durante la primera mitad del siglo XX añadieron nuevos significados a la palabra «guerra» y, en consecuencia, también a la «tregua». Así, cuando se pone en relación con la Europa de 1945, la «tregua» se convierte en una metáfora preocupante en la perspectiva de un futuro incierto. Si la relacionamos con la frase «Guerra è sempre», debemos considerarla un neologismo, aunque sea una palabra existente y de uso común. El hecho nuevo es que la primera mitad del siglo XX ha cambiado el significado de «tregua», haciéndolo más amplio y precario. Una nueva guerra mundial, librada con armas nucleares, extinguiría la raza humana. La historia del siglo XX –y Primo Levi con su libro– nos recuerdan que a estas alturas, en un mundo tan configurado, la «tregua» es quizá la vida misma de cada individuo.

Pronunciada con el telón de fondo del año 1945, «tregua» vuelve a ser, por tanto, un neologismo, y como tal debe situarse junto a las palabras que se acuñaron para describir las novedades introducidas por la Segunda Guerra Mundial: «genocidio» para el exterminio de los judíos, «pikadon» para la bomba atómica sobre Hiroshima. Los dos últimos neologismos intentan, lo mejor que pueden, representar una situación inédita, pero se quedan cortos ante los hechos materiales; «genocidio» es una palabra abstracta: aspira a dar un nombre a un fenómeno compuesto por millones de historias individuales, reunidas en un proceso tan enorme y aterrador que la mente humana no puede contenerlo; «pikadon», que en japonés significa relámpago (*pika*) más rugido (*don*), es un compuesto rudimentario; es una definición concreta, porque mantiene unidos la vista y el oído, pero la percepción de los órganos de los sentidos será muy diferente dependiendo de dónde se encontrara la víctima-testigo en el momento de la explosión:

Chi s'era trovato in città, dava della *pika* una versione ben diversa da chi v'aveva assistito da lontano. I primi dicevano che il cielo pareva dipinto con del *sumi* [inchiostro di China nero] leggero; costoro non avevano visto altro che un lampo di luce accecante; per gli altri, invece, il cielo era apparso di un magnifico color giallo, e s'era inteso un rombo assordante. La distanza fra Hiroshima e Itsukaichi [dieci chilometri] era bastata perché le impressioni differissero completamente. (Hachiya 1960, 162)

3.

En la estructura de *La tregua*, el diálogo de Primo Levi con el griego Mordo Nahum desempeña un papel similar al de su diálogo con el sargento Steinlauf en el capítulo «Iniciación» de *Se questo è un uomo* (Levi 1958, 165-166). Las dos situaciones son opuestas: con Steinlauf, solo llevamos unos días dentro del Lager, mientras que el episodio con el griego tiene lugar unas semanas después de la liberación. Sin embargo, el tono de reproche de sus frases es similar, y además ambos son personas de origen extranjero que hablan un italiano defectuoso pero eficaz. Pero lo que es idéntico –y esto es lo importante– es el núcleo de sus respectivos discursos: tanto Steinlauf como el griego proponen a Levi, que en este libro es el agente y el narrador, una forma de resistir y sobrevivir, y con dignidad. En ambos casos, la reacción de Primo Levi como auctor-agente es reticente y dubitativa, como lo es su carácter. En efecto, como lo es el carácter italiano, insinúa al final de su encuentro con Steinlauf: yo personalmente, dice Levi, y los italianos en general, no estamos hechos para seguir un sistema.

Llegados a este punto se pueden extraer dos conclusiones provisionales. En primer lugar, el encuentro con el griego en *La tregua* es también una iniciación. En segundo lugar, la noción de «tregua» como intervalo de relativa tranquilidad entre dos guerras es –entre otras muchas cosas– una respuesta que Levi opone a la tesis «Guerra è sempre» sostenida por el griego: una visión alternativa del mundo que, por ser asistemática, requiere mayor atención, discernimiento y responsabilidad. Sin decirlo, el propio título del libro es una especie de aclaración virtual: «Guerra è sempre», dice el griego, y Levi señala que hay treguas. Está de acuerdo con el griego, porque es cierto, existe la guerra, pero también hay treguas, de las que un individuo asistemático puede disfrutar permaneciendo vigilante y tratando de mantener la guerra y sus horrores lo más lejos posible: trabajando contra esa guerra, que, sin embargo, es una condición permanente.

A su vez, el «Guerra è sempre» del griego tiene al menos dos raíces y, por tanto, al menos dos significados. Tiene una raíz arcaica porque se parece a una de las máximas de los Siete Sabios presocráticos, por lo tanto, querría tener una validez perenne (basta con ver el tono en que se pronuncia). La segunda raíz es el contexto específico del siglo XX: dos guerras mundiales, que han traído horrores antes nunca vistos y un número de muertes incomparablemente mayor que cualquier conflicto de los siglos anteriores, hasta el punto de hacer temer que la guerra haya ocupado el horizonte de una vez por todas. De hecho, la primera sorpresa que ofrece el relato de *La tregua* a su autor-protagonista es negativa: a él y a sus compañeros de deportación la liberación del campo de exterminio no les trajo

alegría, alivio y ligereza, sino, por el contrario, desconsuelo, desolación y vergüenza (Levi 1963, 310).

Si «Guerra è sempre» se opone al título del libro y lo corrige en parte, hay otra frase en *La tregua* que revela su esencia. Esta frase se encuentra en la página en la que el autor describe a Hurbinek, el niño de tres años que seguramente había nacido en Auschwitz, que luchó mientras podía respirar para conquistar la capacidad de hablar, y que finalmente murió «libero ma non redento» (Levi 1963, 319). Al igual que para Hurbinek, «libre pero no redimido» es una definición que puede aplicarse a Levi en esa precisa coyuntura, y quizás al mundo occidental en 1945: una traducción de la palabra «tregua» en términos políticos y morales.

«Tregua» es también una palabra de dos caras. Tiene un significado y un color diferentes según el lado desde el que se mire; según se mire desde el lado de lo que acaba de terminar, la reclusión en Auschwitz, o desde el lado de lo que amenaza con empezar de nuevo: nuevas discriminaciones y violencias, nuevas guerras, nuevas esclavitudes, nuevos campos de exterminio. En concreto, todo lector de *La tregua* sabe que la palabra-título tiene dos colores opuestos según se lea la primera página del libro o la última: el momento de la liberación del Lager por los soldados del Ejército Rojo, con el que comienza el libro (Levi 1963, 309-310), o el sueño recurrente que Levi relata en el último párrafo del libro: soñar, después de regresar a casa, incluso muchos años después, que uno ha vuelto al Lager, mejor dicho, que nunca se ha ido, y que el Lager es la única realidad permanente y verdadera (Levi 1963, 470).

Si bien todo lector de *La tregua* está familiarizado con esta sombría trayectoria, en Levi hay otro episodio que, de forma menos evidente, muestra dos caras o, más bien, dos perspectivas diferentes: el relato del 27 de enero de 1945, el día de la liberación de Auschwitz. Primo Levi relató el 27 de enero de 1945 en dos ocasiones: en la última página de *Se questo è un uomo* (Levi 1958, 277) y en la mencionada página inicial de *La tregua*. Se trata de dos páginas muy conocidas que hasta ahora, salvo error, no se habían colocado una al lado de la otra como dos textos a comparar. Es probable que estas dos páginas se sitúen en los extremos cronológicos de un período de escritura que puede definirse como la «zona *Se questo è un uomo*» y que va desde las últimas semanas de 1945 hasta los primeros meses de 1948. Además del primer libro, incluye los poemas en verso escritos poco después del regreso a Turín; los dos episodios iniciales de *La tregua*, que Levi afirma haber escrito inmediatamente después de terminar *Se questo è un uomo* (Paladini 1987, 675); el relato de ficción fantabiológica *I mnemagoghi*, escrito en 1946 y publicado en 1948 (Scarpa 2015, 2838-2839), y también una primera versión de *Argon* (Zargani 2007, 913). La

última página de *Se questo è un uomo* se sitúa al principio de ese período, mientras que la primera página de *La tregua* toma forma al final (Scarpa 2015, 2817, 2833).

En «Storia di dieci giorni» («Historia de diez días»), capítulo final de *Se questo è un uomo*, y en «Il disgelo» («El deshielo»), capítulo inicial de *La tregua*, la escena decisiva del 27 de enero de 1945 se ofrece con dos enfoques distintos. «Storia di dieci giorni», que entre los capítulos de *Se questo è un uomo* fue el que se escribió en primer lugar, y se entregó a diversas personas y archivos en un documento mecanografiado fechado en «febrero de 1946» (Levi, Scarpa 2015, 151-155), lleva la impronta de un período, inmediatamente posterior a su repatriación, durante el cual Levi se ocupa de salvaguardar los nombres y las historias de sus antiguos camaradas del Lager: es el período en el que, en beneficio de la comunidad judía de Turín y de las organizaciones italianas de asistencia a los supervivientes, Levi elabora listas de los muertos y de los vivos, acompañándolas de los datos esenciales que conserva en su memoria o que consigue reunir gracias a sus investigaciones personales: nombres y apellidos, procedencia y ocupaciones, las últimas informaciones disponibles, las causas de la muerte, a veces incluso los números de registro en Auschwitz (Levi y De Benedetti 2015, 31-35, 137-143). En *Se questo è un uomo*, la página del diario fechada el 27 de enero, dedicada al último de los «diez días» después de la huida de los alemanes del campo, tiene esta misma estructura, y su último párrafo es una lista de supervivientes, de nombres que Levi considera correcto transmitir.

Degli undici della Infektionsabteilung, fu Sómogyi il solo che morì nei dieci giorni. Sertelet, Cagnolati, Towarowski, Lakmaker e Dorget (di quest'ultimo non ho finora parlato; era un industriale francese che, dopo operato di peritonite, si era ammalato di difterite nasale), sono morti qualche settimana più tardi, nell'infermeria russa provvisoria di Auschwitz. Ho incontrato a Katowice, in aprile, Schenck e Alcalai in buona salute. Arthur ha raggiunto felicemente la sua famiglia, e Charles ha ripreso la sua professione di maestro; ci siamo scambiati lunghe lettere e spero di poterlo ritrovare un giorno. (Levi 1958, 277)

Así termina *Se questo è un uomo*, con Levi enumerando uno a uno los nombres de los compañeros con los que convivió durante esos diez días en la enfermería de Auschwitz; eran once, los nombres escritos aquí son diez, más el suyo: están todos.

Si este es el sentido del último día de *Se questo è un uomo*, es en lo que se refiere a la escena de la llegada de los rusos que los dos textos del 27 de enero de 1945 deben cotejarse. En *Se questo è un uomo*, la última página cuenta con cinco párrafos. Los soldados rusos abren el tercero, de algo

más de dos líneas, pero solo ocupan las tres primeras palabras de la frase inicial: «I russi arrivarono mentre Charles ed io portavamo Sómogyi poco lontano». Sómogyi ha muerto durante la noche: Levi y el francés Charles están intentando enterrarlo. Los rusos, que llegan en ese momento, quedan inmediatamente fuera de escena porque la cámara se desplaza hacia Sómogyi y se detiene en él durante todo este párrafo y el siguiente, el cuarto, que tiene poco más de una línea (en textos tan cortos, incluso las distancias cortas son largas, si son proporcionales al conjunto):

Era molto leggero. Rovesciammo la barella sulla neve grigia.
Charles si tolse il berretto. A me dispiacque di non avere berretto.
(Levi 1958, 277)

Estas dos líneas (la segunda, hay que repetirlo, representa un párrafo) merecen ser aisladas tipográficamente porque describen lo último que ocurre en *Se questo è un uomo*. Le sigue el último párrafo citado –el de los once nombres menos uno–, con mucho el más largo del día 27 de enero, ya que en la edición de Einaudi de 1958 de *Se questo è un uomo* supera las nueve líneas. Pero en ese último párrafo los soldados rusos ya no están: los encontraremos de nuevo en *La tregua*.

En *La tregua*, tras una primera página de resumen (dos párrafos; el segundo se refiere a la enfermería de Auschwitz y a sus ocupantes, al igual que el párrafo final de «Storia di dieci giorni»: y esto es una simetría estructural si se tienen en cuenta las dos páginas, un quiasmo estructural si se considera el conjunto de las dos obras), los rusos son los protagonistas de la escena inicial. Los protagonistas son los rusos liberadores, la mirada de los prisioneros que los observan mientras se acercan al campo y la mirada de los propios rusos, que el prisionero-narrador Levi nos ofrece poniéndose en el lugar de ellos. Levi, de hecho, mira precisamente a través de sus ojos: los cuatro soldados rusos se acercan montados en sus caballos «volgendo sguardi legati da uno strano imbarazzo sui cadaveri scomposti, sulle baracche sconquassate, e su noi pochi vivi» (Levi 1963, 309-310).

Los «cadaveri scomposti» son los cuerpos tiesos y desarticulados de los prisioneros que murieron tras la huida de los alemanes, además de las pilas de cadáveres que los alemanes no tuvieron tiempo de quemar. Los primeros se quedaron donde la muerte los sorprendió; en el diario del 23 de enero en *Se questo è un uomo*, Levi describe a un anciano húngaro que murió mientras intentaba sacar unas patatas de un montón abandonado en el frío invernal y cubierto por una costra de hielo (Levi 1958, 273): es una breve y rara imagen fija del horror en la página de un testigo que no suele detenerse en los horrores. La alusión a los «cadaveri scomposti» es aún más rápida: el resto de esa escena inicial con los cuatro soldados rusos es una

larga consideración moral sobre el trasfondo del primer contacto de estos últimos con el Lager. El único otro detalle de realidad es fuerte y escueto: el «escenario funereo» ante sus ojos.

Pero es precisamente aquí donde las dos páginas –la última del primer libro, la primera del nuevo– deben yuxtaponerse; el tránsito de un libro a otro constituye de hecho, para usar el léxico de la retórica, una *reduPLICATIO*, de naturaleza tanto textual como estructural. No se trata de una duplicación perfecta, por lo que hay que observar los detalles con mucha atención. Solo así nos damos cuenta de que en *Se questo è un uomo*, donde se limita a dejar que los rusos aparezcan para luego desentenderse de ellos, Levi nos cuenta realmente *lo que vieron los rusos* al acercarse al punto en el que se encontraban él y Charles, más allá de la valla del campo: vieron como se transportaba el cadáver de Sómogyi, que unas líneas antes, en el párrafo inicial de la página fechada el 27 de enero, había sido descrito así: «L'alba. Sul pavimento, l'infame tumulto di membra stecchite, la cosa Sómogyi» (Levi 1958, 277). Muchos años después, en 1960, en una carta a su traductor al alemán, Heinz Riedt, Levi declaró que tomó ese crudo adjetivo, «infame», de las *Fleurs du mal* de Baudelaire: «au détour d'un sentier une charogne infâme», en *Une charogne* (Baudelaire 1975, 31; Tesio 1997, 183; Cavaglión 2012, 237).

Esto es lo que vieron los rusos al acercarse al campo, el «infame tumulto di membra stecchite» de la última página de *Se questo è un uomo*, que en la página inicial de *La tregua* se multiplica en un escenario de «cadaveri scomposti» no identificados sobre los que la escritura no se detiene. Levi oculta o, mejor dicho, condensa el horror material porque cree que es más apropiado analizar el horror moral que embargó a los rusos liberadores y el vacío moral que les sobrevino a los prisioneros liberados. Surge así una importante simetría entre *Se questo è un uomo* y *La tregua*; para que sea completa y para que sea descifrable, eran necesarias dos miradas sobre el Lager, no solo una. Campo y contracampo, por decirlo en términos cinematográficos: era necesario que el lector, incluso sin darse cuenta, viera la mirada de los liberadores y la mirada de los liberados. La restitución del evento-Auschwitz tiene lugar realmente cuando existen otros –terceros, es decir, testigos– que lo observan y lo registran. En la escena inicial de *La tregua*, gracias al montaje que sitúa las dos miradas en rápida secuencia –los rusos mirando al Lager, los prisioneros mirando a los rusos, uno de los prisioneros intuyendo los pensamientos de los rusos en función de lo que están viendo–, el lector puede observar simultáneamente las dos caras de la palabra «tregua»: la guerra que acaba de terminar y la guerra destinada a continuar por que solo se ha interrumpido.

4.

No solo la escena inicial de *La tregua* tiene dos caras, sino también el título del capítulo del que forma parte: «El disgelo» («El deshielo») un título engañoso o, mejor dicho, ambiguo. Quien piense instintivamente en el calor vital que empieza a fluir de nuevo tras el largo invierno en el campo de exterminio, se encontrará casi inmediatamente con estas líneas:

Era intanto sopravvenuto il disgelo, che da tanti giorni temevamo, ed a misura che la neve andava scomparendo, il campo si mutava in uno squalido acquitrino. I cadaveri e le immondizie rendevano irrespirabile l'aria nebbiosa e molle. Né la morte aveva cessato di mietere. (Levi 1963, 313)

El editor estadounidense, que había descartado los títulos *The Truce y Upon a painted Ocean*, optó por dar al libro el título del último capítulo: *The Reawakening*, «El despertar». Aunque lo adoptó con la clara intención de aludir a un final feliz de la historia del exdeportado, se trata también de un título ambiguo, porque el superviviente despierta, sí, en su casa, pero como si fuera algo provisional, mientras que en el sueño que le visita a intervalos irregulares se despierta en un Lager que tiene la dimensión del para siempre:

Sono a tavola con la famiglia, o con amici, o al lavoro, o in una campagna verde: in un ambiente insomma placido e disteso, apparentemente privo di tensione e di pena; eppure provo un'angoscia sottile e profonda, la sensazione definita di una minaccia che incombe. E infatti, al procedere del sogno, a poco a poco o brutalmente, ogni volta in modo diverso, tutto cade e si disfa intorno a me, lo scenario, le pareti, le persone, e l'angoscia si fa più intensa e più precisa. Tutto è ora volto in caos: sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche so di averlo sempre saputo: sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager. (Levi 1963, 470)

La pesadilla final descrita por Primo Levi no solo está relacionada con las consideraciones que siguen inmediatamente a la llegada de los rusos, y de estas también es útil reproducir la parte esencial:

Per noi anche l'ora della libertà suonò grave e chiusa, e ci riempì gli animi, ad un tempo, di gioia e di un doloroso senso di pudore, per cui avremmo voluto lavare le nostre coscienze e le nostre memorie della bruttura che vi giaceva: e di pena, perché sentivamo che questo non poteva avvenire, che nulla mai più sarebbe potuto avvenire di così buono e puro da cancellare il nostro passato, e che i segni dell'offesa sarebbero rimasti in noi per sempre, e nei ricordi di chi vi ha assistito, e nei luoghi ove avvenne, e nei racconti che ne avremmo fatti. (Levi 1963, 310)

Son estos, en todos los sentidos, los dos *extremos* de *La tregua*, mientras que el sueño final en el que «nulla era vero all'infuori del Lager» corresponde –una simetría opositora más entre la primera y la segunda obra de Levi– al antepenúltimo verso del epígrafe-poema que abre *Se questo è un uomo*: donde Primo Levi desea para quienes se nieguen a escuchar y meditar su historia que «vi si sfaccia la casa» (Levi 1958, 139). Esto es exactamente lo que ocurre en el sueño de *La tregua*, donde «tutto cade e si disfa intorno a me [...] sono solo al centro di un nulla grigio e torbido». La maldición del poema se hace realidad, pero para la misma persona que la había lanzado contra oyentes recalcitrantes: un detalle notable, al igual que es notable que se evoque el «gris». En *La tregua*, de hecho, hay una clara presencia de dos temas del futuro *I sommersi e i salvati* (1986), «La zona grigia» y «La vergogna», hasta el punto de que, cuando Levi comenza su investigación sobre «La vergogna» en el tercer capítulo de *I sommersi*, transcribe directamente la página inicial de *La tregua* en el nuevo libro. Pero también la «zona grigia» –el más famoso y discutido de los temas de *I sommersi*– está presente en *La tregua*, y no solo por el color que tiñe la pesadilla final.

Desde las primeras páginas de *La tregua*, comienza un desfile de personajes que Levi asocia con el adjetivo «ambiguo»: lo es el viejo Thylle, antiguo preso político, «pietrificato da dieci anni di vita feroce ed ambigua in Lager» (Levi 1963, 312); lo es el adolescente húngaro Henek por el que dos chicas polacas, «benché più anziane di lui di dieci anni almeno, provavano [...] una simpatia ambigua che presto divenne desiderio aperto» (Levi 1963, 319); y lo es Kleine Kiepura, de doce años, ya «protetto del Lager-Kapo, il Kapo di tutti i Kapos [che] aveva condotto fino all'ultimo giorno un'esistenza ambigua e frivola di favorito, intessuta di pettegolezzi, di delazioni e di affetti distorti» (Levi 1963, 321); por último, es ambigua, incluso en ausencia del adjetivo, la polaca Hanka, una kapo que consiguió colarse como enfermera tras la huida de los alemanes (Levi 1963, 322). A excepción de Thylle, un alemán de ascendencia aria, los demás son judíos, y todos ellos, sin excepción, colaboraron con los verdugos nazis, incluido ese Henek, que, como cuenta Levi, «passava accanto alla cuccia di Hurbinek metà delle sue giornate» y que con este último sabía ser «materno più che paterno» (Levi 1963, 318). Inmediatamente después de la conclusión del episodio de Hurbinek, el lector se enterará de que Henek fue, durante los meses que pasó en Auschwitz, el kapo del campo de niños: «Quando c'erano selezioni al Block dei bambini, era lui che sceglieva. Non provava rimorso? No: perché avrebbe dovuto? esisteva forse un altro modo per sopravvivere?» (Levi 1963, 319-320). Henek, la única persona de todo el Gran Campo que tuvo el valor, la habilidad y la piedad de permanecer junto a Hurbinek hasta el final intentando enseñarle a hablar, es un ejemplo humano perfecto de esa «zona grigia» cuyo nombre en 1963 todavía no se había descubierto.

5.

Durante muchos años, las aventuras de Primo Levi a través de la Europa devastada por la guerra circularon solo a través de su voz: historias contadas a amigos, familiares e incluso –tan pronto como Levi se convirtió en una figura pública– a los estudiantes de colegios e institutos. Fue precisamente en estas performances orales donde tomaron forma la estructura de los episodios individuales, sus variaciones de ritmo, su deje irónico y su poder cómico. Levi confesó a Philip Roth que había retocado cada una de sus aventuras «para provocar las reacciones más favorables» (Roth 1986, 642). El testimonio siguiente es de 1961. Giorgio Agosti (1910-1992) fue uno de los fundadores de la sección turinesa del Partito d'azione, a la que Levi se unió durante su breve y desafortunada experiencia como partisano, justo antes de su captura y deportación.

21 settembre

Dopo cena da Sandro [Alessandro Galante Garrone] e Mitù [Maria Teresa Peretti Griva, moglie di Galante Garrone] con Nini [Maria Luisa Castellani, moglie di Giorgio Agosti]. [...] viene Primo Levi e comincia a raccontare in modo così avvincente la sua storia del soggiorno in Russia subito dopo la liberazione del campo, che rimaniamo ad ascoltarlo sin dopo mezzanotte. Ha una straordinaria capacità di interessarsi di qualsiasi fenomeno umano, anche il più strano e repellente, e di stabilire con chiunque un contatto che va in profondità. La storia dei ladri italiani trasferiti da San Vittore a lavorare in Germania e subito ritornati alla loro professione e poi finiti in Russia. Quella delle immense mandrie di cavalli avviati attraverso la pianura russa e decimati strada facendo dai prigionieri affamati. E dovunque la capacità dell'uomo di adattarsi, di risalire continuamente a galla per sopravvivere. (Agosti 2005, 230-231)

Alessandro Galante Garrone, magistrado que fue también uno de los fundadores del Partito d'azione en Turín, había enviado a la editorial De Silva el texto mecanografiado de *Se questo è un uomo*, acompañándolo de una carta de grandes elogios (Galante Garrone 1947, 89-90). Aquella velada, Levi debió contar a sus amigos y a sus esposas episodios de los capítulos «Katowice», «I sognatori» y «Il bosco e la via» del futuro libro. Ese «risalire continuamente a galla» que Agosti consigue captar es precisamente lo que da a su narración el sentido de una tregua, de la energía indispensable para la supervivencia, de una guerra que siempre puede volver a empezar y de la lucha que nunca puede terminar (sin olvidar la insólita imagen de ese Primo Levi trasnochador).

Además, fue a otra amiga de Turín, Bianca Guidetti Serra, a quien Levi contó el primer relato de las aventuras que luego se convertirían en *La tregua*. Lo hizo en la única carta que consiguió enviar a Italia. La escribió el 6 de junio de 1945 desde Katowice y la cerró con una posdata que es un autorretrato.

Io sono intero e sano, più grasso ormai di quando ero a casa, ma ancora un po" debole. Sono vestito come uno straccione, arriverò forse a casa senza scarpe, ma in cambio ho imparato il tedesco, un po" di russo e di polacco, e inoltre a cavarmela in molte circostanze, a non perdere il coraggio e a resistere alle sofferenze morali e corporali. Porto di nuovo la barba per economia di barbiere. So fare la zuppa di cavoli e di rape, e cucinare le patate in moltissimi modi, tutti senza condimenti. So montare, accendere e pulire le stufe. Ho fatto un numero incredibile di mestieri: l'aiuto-muratore, lo sterratore, lo spazzino, il facchino, il beccamorti, l'interprete, il ciclista, il sarto, il ladro, l'infermiere, il ricettatore, lo spaccapietre: perfino il chimico! (Levi 1945, 98)

En estas pocas líneas escritas en 1945, en pleno viaje de vuelta, está ya todo lo que habrá en *La tregua*: la libertad de un ritmo arrollador; el talento de condensar una cantidad de detalles concretos en un espacio breve, haciendo que el receptor pueda distinguirlos y saborearlos uno a uno, y luego la mirada clara de un hombre consciente, apasionado, ágil, su fuerza generosa y su autoironía, su capacidad de reproducir, con una alegría preservada no se sabe cómo, incluso lo trágico y lo grotesco de la situación. Esta carta de Katowice parece dicha de viva voz, y Levi debió repetirla a menudo tras su regreso a Turín. Uno puede estar seguro de que cada vez la historia le habrá salido como si fuera la primera vez, aunque –y aquí también se va sobre seguro– en cada ocasión posterior la habrá retocado en algún punto: está claro que el efecto de novedad nació justo de estas pruebas experimentales, al igual que está claro que, a la larga, los textos escritos aprovecharon el conjunto de ensayos orales.

Después de una lectura como esta, se podría decir que tal vez habría que reconsiderar toda la obra de Primo Levi de una manera diferente. Hasta ahora, *La tregua* no ha sido aceptada como una de las piedras angulares de una línea narrativa centrada en la picaresca y la oralidad; una de las pocas excepciones es Giorgio Manganelli, que en 1977, en un artículo que Levi no pudo leer íntegramente (y por lo tanto no gozó de los elogios que siguen), la calificó de «furba, zingaresca, tragica e losca», astuta, juglaresca²,

2. Después de consultarlo con el autor, se traduce el *zingaresco* (literalmente gitanesco) utilizado por Manganelli con *juglaresco*, teniendo en cuenta las distintas connotaciones

trágica y turbia (Manganelli 1994, 37; Levi 1977, 1401-1402; Scarpa 2010, 339-342, 460). Estos cuatro adjetivos, que también son perfectos para la carta de Katowice, son como una nueva brújula para orientarse en la geografía del libro.

Con demasiada frecuencia tendemos a pasar por alto el hecho de que Levi, cuando empieza a dar conferencias y charlas en colegios e institutos, es decir, cuando empieza a ejercer su tercer oficio de testigo público –un oficio que se acompaña a los de químico y escritor–, se presenta no solo como el guardián de la memoria y como un superviviente de Auschwitz, sino también como el personaje de una novela de aventuras. Quien conoce a Primo Levi en esos años se encuentra no solo con el autor, sino también con el protagonista de *Se questo è un uomo* y de *La tregua*; se encuentra no solo con el cronista de una aventura atroz, sino también con el héroe de una epopeya continental descrita con el talento del antropólogo, del satírico y del lingüista. Y del escritor, que es lo más importante.

Primo Levi declaró en varias ocasiones que escribió *Se questo è un uomo* de la nada, como si una voz interior se lo fuera dictando una frase tras otra. Hoy sabemos, en cambio, que detrás de ese libro hay una vasta biblioteca de alusiones literarias, conocimientos científicos y recuerdos figurativos, y que el autor supervisó meticulosamente su propio estilo. Y, sin embargo, esta sensación de estar bajo la dirección de un apuntador estaba en cierto modo bien fundada: la naturalidad de la expresión y la urgencia de la narración coincidían con la construcción de un lenguaje literario. Cuando Levi se decidió por fin a poner por escrito los relatos de *La tregua*, se produjo un fenómeno opuesto y simétrico: «quel viaggio di ritorno l'avevo raccontato mille volte: è come se l'avessi dettato» (Silori, 1963). Esta vez, por tanto, era él quien dictaba, él quien dirigía los acontecimientos con la conciencia del escritor profesional, y fue de nuevo él quien decidió cuándo empezar: «Finché è venuto il momento in cui l'equazione fra tempo libero, voglia e pressione degli altri è stata perfetta» (Paoletti 1963, 10). Al final del texto de *La tregua* aparecen las fechas «Torino, dicembre 1961-novembre 1962» (Levi 1963, 470). Levi quiso entregar otra valiosa confidencia a su colega Philip Roth:

Un mio amico, ottimo medico (era fratello di Natalia Ginzburg: conosci i suoi libri? È una Levi anche lei, ma non mia parente), mi ha detto molti

que se atribuyen a los dos adjetivos según una y otra lengua y pensando que, en el imaginario colectivo, la figura del juglar confluye con la del gitano por la marginalidad, libertad itinerante, independencia y cierta ligereza (debida al desarraigo) que le atribuye una visión más romántica que realista (NdT).

anni fa: «I tuoi ricordi di prima e di dopo sono in bianco e nero; quelli di Auschwitz e del viaggio di ritorno sono in Technicolor». Aveva ragione. La famiglia, la casa e la fabbrica sono cose buone in sé, ma mi hanno privado di qualcosa de cui ancora oggi sento la mancanza, cioè dell'avventura. Il mio destino ha voluto che io trovassi l'avventura proprio in mezzo al disordine dell'Europa devastata dalla guerra. (Levi 1986, 1082)

Un detalle importante: Alberto Levi murió en 1969 (solo era homónimo de Primo, y su hermana Natalia se llamaba Levi de nacimiento) y no tuvo tiempo de leer ninguno de los escritos autobiográficos de Levi, es decir, ninguno de los relatos que hoy aparecen en *Il sistema periodico*. En la mayoría de estos veintidós relatos, Primo Levi se presenta como si estuviera en el escenario de un teatro, recordando episodios de su vida fuera de Auschwitz (solo el relato *Cerio* tiene lugar en el Lager). El juicio de Alberto Levi se refiere a todos los relatos orales que escuchó de la propia voz de Primo, y sus confidencias a Roth nos dicen que pudo escuchar «quelli di Auschwitz», así como los «di prima e di dopo». Esto significa que *Se questo è un uomo* y *La tregua* son dos libros que para Alberto Levi (y para quién sabe cuántos otros amigos de Primo Levi) tuvieron una doble existencia, primero oral y luego escrita. Sin embargo, Alberto Levi solo pudo conocer sus «ricordi di prima e di dopo» de forma oral, por lo que no es posible saber si *Il sistema periodico* le habría parecido una obra «in bianco e nero». Cabe preguntarse qué opinaba Primo Levi al respecto, es decir, si compartía el juicio de su amigo solo para sus performances orales o también para los relatos que puso por escrito solo después del fallecimiento de Alberto. Es probable que sí lo compartiera, que las aventuras del Lager y del viaje de vuelta –y solo esas– le parecieran de colores tan fuertes que subyugaran la vista.

6.

En 1965, la editorial Little, Brown and Company de Boston publicó *The Reawakening* con estas palabras en la sobrecubierta: «A liberated prisoner's long march home through East Europe». Se trata de un resumen que hace hincapié en la liberación (pero sin especificar inmediatamente de qué tipo de encarcelamiento), en la duración y la fatiga de la aventura (una «larga marcha», como la de los judíos en el desierto hacia la Tierra Prometida o como la de los chinos para llevar a cabo su revolución) y en un escenario inusual: Europa del Este. El objetivo es el *home*, el hogar familiar, y Levi insiste repetidamente en su destino sedentario y en las formas en que la historia desvió el curso de este. Un breve ensayo de 1982, *La mia casa*,

comienza con una frase irónica y autodespectiva: «Abito da sempre (con involontarie interruzioni) nella casa in cui sono nato» (Levi 1985, 803).

El tecnicolor de la aventura y la brújula que apunta hacia el *home* son elementos inseparables en *La tregua*. El viaje Auschwitz-Turín está sujeto a los caprichos del azar y de la burocracia, pero es un regreso, y el lector nunca podrá olvidarlo, como el autor nunca lo olvida. Esta aparente contradicción se encuentra en un escritor judío de habla alemana que Levi amaba desde su juventud: Heine, quien, en sus viajes y pensamientos nómadas, siempre lleva consigo el sentido del hogar, de la intimidad, de un lugar apartado donde tiene sus raíces –el sentido del hogar y de la Heimat–, pero es un escritor aventurero que tiene el talento de *abitare* en cualquier lugar. Esta es también la naturaleza de Primo Levi, que fue sedentario toda su vida, que nació y murió en la misma casa de Turín y que recibía a amigos y entrevistadores en la misma habitación en la que su madre le había dado a luz. La huella de Heine es reconocible en *La tregua*, pero no solo ahí. Al igual que Heine, Levi pudo vivir en todas partes, incluso en Auschwitz, como podemos ver en este pasaje del capítulo «Le nostre notti» de *Se questo è un uomo*:

La facoltà umana di scavarsi una nicchia, di discernere un guscio, di erigersi intorno una tenue barriera di difesa, anche in circostanze apparentemente disperate, è stupefacente, e meriterebbe uno studio approfondito. Si tratta di un prezioso lavoro di adattamento, in parte passivo e inconscio, e in parte attivo: di piantare un chiodo sopra la cuccetta per appendervi le scarpe di notte; di stipulare taciti patti di non aggressione coi vicini; di intuire e accettare le consuetudini e le leggi del singolo Kommando e del singolo Block. In virtù di questo lavoro, dopo qualche settimana si riesce a raggiungere un certo equilibrio, un certo grado di sicurezza di fronte agli imprevisti; ci si è fatto un nido, il trauma del travasamento è superato. (Levi 1958, 179)

En 1964, un año después de *La tregua*, Levi escribió un poema, titulado *Approdo (Desembarco)*, que es en parte una traducción y en parte una imitación de Heine. Comienza así:

Felice l'uomo che ha raggiunto il porto,
Che lascia dietro sé mari e tempeste,
I cui sogni sono morti o mai nati;
E siede e beve all'osteria di Brema,
Presso al camino, ed ha buona pace.
(Levi 1984, 702)

Approdo está fechado el 10 de septiembre de 1964 y es el primer poema que Levi escribe después de *La tregua*. De estos versos iniciales, los dos

primeros y los dos últimos traducen casi literalmente la primera cuarteta de *Im Hafen* (*En el puerto*) de Heine, el undécimo poema del Segundo Ciclo de la sección *Die Nordsee* (1826) en su *Buch der Lieder* (Heine 1993, 295). El verso central, «I cui sogni sono morti o mai nati» («Cuyos sueños han muerto o nunca han nacido»), es en cambio de Levi, que en 1975 titula *L'osteria di Brema* su primera colección corta de poemas publicada para la venta (ya había impreso una cinco años antes, sin título y de forma privada).

Lo que llama la atención de este cuadro estático y sin sueños, de este desembarco que no tiene lugar en Turín, sino en el *Ratskeller* de Bremen (una vieja taberna famosa en Alemania también gracias a los versos de Heine), es que se trata de un lugar de desembarco alemán: un ensueño con los ojos abiertos y sin sueños, no importa si felices o amenazantes: una paz real, y también una calma chicha sobre la que no pesa el malvado hechizo del Viejo Marinero. Las siguientes líneas de *Approdo* abandonan a Heine y su *Hafen*; son de Levi y continúan en la misma línea:

Felice l'uomo come una fiamma spenta,
Felice l'uomo come sabbia d'estuario,
Che ha deposto il carico e si è tersa la fronte
E riposa al margine del cammino.
Non teme né spera né aspetta,
Ma guarda fisso il sole che tramonta.

El poema *Approdo* es en sí mismo una tregua, pero sin guerra, ni antes ni después. Es una suspensión fuera del tiempo y de la historia, y puede leerse como un final alternativo para el libro publicado un año antes: como un final feliz, como un no-sueño que borra el sueño persecutorio de la última página de *La tregua*. Bremen, una ciudad alemana, ya no da miedo; es un lugar cálido que acoge al hombre pacificado.

Si en este punto uno vuelve, y es necesario, al texto de *La tregua*, se da cuenta enseguida de que hay algo más que Heine en el espíritu de sus vagabundeos y personajes. Cuando el libro se publica en Inglaterra (donde la editorial londinense Bodley Head lo titula correctamente *The Truce*), una de las primeras reseñas la firma un gran historiador del siglo xx, Philip Toynbee, que también había leído *Se questo è un uomo*, traducido en 1959, y que ahora descubre en Levi a un escritor «very funny», muy divertido con sus «simple and rascally heroes», héroes sencillo y pícaros (Toynbee 1965). Vale la pena recordar los cuatro adjetivos de Manganelli —«astuta, juglaresca, trágica y turbia»— porque Levi ha injertado en Heine otro de los escritores que ama y que ha leído en el texto original desde que era un niño. Se trata de François Rabelais, de su *Gargantua et Pantagruel*, que ya está presente en *Se questo è un uomo*, aunque de forma discreta; de ahí derivan

las listas multilingües de los nombres del pan, de los ladrillos y de la sopa de coles y nabos (Levi 1958, 164, 193, 229; Cavaglioni 2012, 183, 198, 222), listas que conservan el recuerdo de Panurgo cuando hace su primera entrada en escena pidiendo pan en todas las lenguas del mundo (Rabelais 1994, 246-250). Ahora, tras su liberación o, mejor dicho, tras la salida del Lager, durante su travesía europea, Levi parece haber hecho suyo el signo de la Abadía de Thélème: *FAY CE QUE VOULDRAS* (Rabelais 1994, 149), haz lo que te parezca, la única regla de los telemitas y un lema que es como el reverso de *ARBEIT MACHT FREI* en lo alto de la puerta de Auschwitz.

La tregua es esto, es la libertad a la que se la refanfinflan las fronteras, es la bribonería que seduce, es la exageración de toda hazaña –del griego, del romano César, de los ladrones de San Vittore, por no hablar de los rusos de todo orden, rango y origen– hasta el culmen de lo grotesco, y sobre todo es la invasión de las lenguas habladas, empezando por dos episodios cercanos en el texto pero de signo contrario: multilingüismo sin final feliz en el episodio de Hurbinek, alrededor del cual se agolpan «parlatori di tutte le lingue d'Europa» sin poder descifrar su «mass-klo», «matisklo» (Levi 1963, 318), y el capítulo del griego que parece saber hablar todos los idiomas, incluido el italiano, y que, sobre todo, sabe

di che cosa si parla in italiano. Mi sbalordì: si dimostrò esperto di ragazze e di tagliatelle, di Juventus e di musica lirica, di guerra e di blenorragia, di vino e di borsa nera, di motociclette e di espedienti. Mordo Nahum, con me tanto laconico, divenne in breve il centro della serata. (Levi 1963, 335)

Es significativo que en *La tregua* estos dos episodios de acústica opuesta tengan en común el recuerdo de Rabelais, y aquí podemos ver por qué «tregua» es a la vez una palabra arcaica y un neologismo: porque la apuesta es inventar el lenguaje por primera vez, como lo intentó Hurbinek hasta su último aliento, y también reinventar una lengua corriente hasta el punto de que pueda uno ser escuchado por todos, como puede hacer el griego al hablar italiano a los italianos. Heine y Rabelais son principios activos que contribuyen a este resultado (no garantizado, como atestigua la página de Hurbinek): Heine con su curiosidad humana al atravesar Europa, Rabelais con su conocimiento enciclopédico declinado como un juego, y ambos bajo el signo de la ironía, de la invención rítmica, de la paradoja que permite comprender cómo va el mundo en la realidad.

Se ha dicho que la Europa de Primo Levi y de *La tregua* es el continente de una nueva historia y de una geografía más amplia. Ahora, a principios de marzo de 2022, cuando para la Žmerinka de la que partimos y para Ucrania –y, por tanto, para Europa– termina la tregua, es un buen momento

para volver a este libro y recordar, quizás actualizándola, la diferencia que existe entre Dronero y Braunau.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTI, Giorgio. *Dopo il tempo del furore. Diario 1946-1988*. Aldo Agosti (ed.). Torino: Einaudi, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal* [1857]. En *Œuvres complètes*, vol. I. Edición de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.
- BELPOLITI, Marco. «Note ai testi». En LEVI, Primo. *Opere complete*, 2 vols. Marco Belpoliti (ed.). Torino: Einaudi, 2016, 1 vol., pp. 1449-1535.
- BOCCA, Giorgio. «Essere antifascisti oggi, intervista televisiva a Primo Levi» (13 de junio de 1985). En LEVI, Primo. *Opere complete*, vol. III, *Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, Marco Belpoliti (ed.), Bibliografía e indici a cura del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, pp. 548-557. Torino: Einaudi, 2018.
- CACCAMO DE LUCA, Rita y Manuela OLAGNERO. «Primo Levi». *Mondoperaio*, XXXVII, 3 (marzo) (*apud* Levi 2018, pp. 428-437).
- ELIOT, T. S. *The Hollow Men* (1925). En *The Complete Poems & Plays*. London: Faber and Faber, 2004, pp. 83-86.
- GALANTE GARRONE, Alessandro. «Lettera a Franco Antonicelli», 28 de marzo de 1947. En LEVI, Fabio y Domenico SCARPA (eds.). *Lezioni Primo Levi*. Milano: Mondadori, 2019, pp. 89-90.
- HACHIYA, Michihiko. *Diario di Hiroshima. 6 agosto 30 settembre 1945 (Hiroshima Diary. The Journal of a Japanese Physician, August, 6 September 30, 1945)*. Milano: Feltrinelli, 1960.
- HEINE, Heinrich. *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Edición de Klaus Briegleb. Frankfurt am Main: Insel, 1993.
- LEVI, Primo. «Lettera a Bianca Guidetti Serra», Katowice, 6 de junio de 1945. En MORI Roberta y Domenico SCARPA (eds.). *Album Primo Levi*. Torino: Einaudi, 2017, pp. 96-98.
- LEVI, Primo. *La tregua*, ed 1963. En Levi 2016, vol. I, pp. 305-473.
- LEVI, Primo. *La tregua (note all'edizione scolastica)*, ed. 1965. En Levi 2016, vol. I, pp. 1380-1406.
- LEVI, Primo. «Dello scrivere oscuro. Lettera a Giorgio Manganelli». *Corriere della Sera*, 25 de marzo de 1977 («Lettere al Corriere»). Ahora en Levi 2016, vol. II, pp. 1401-1402.
- LEVI, Primo. *Se non ora, quando?* Torino: Einaudi, 1983 (ahora en Levi 2016, vol. II, pp. 413-674).
- LEVI, Primo. *Ad ora incerta*, 1984. Ahora en Levi 2016, vol. II, pp. 675-768.
- LEVI, Primo. «Ogni angolo è occupato da un ricordo». *AD. Architectural Digest. Le più belle case del mondo* 15, agosto 1982; (también publicado con el título «La mia casa», en *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, 1985); ahora en Levi 2016, vol. II, pp. 803-806.

- LEVI, Primo. *Risposte a Philip Roth* (original mecanografiado de la conversación que se desarrolló en Turín en septiembre de 1986). En Levi 2018, 1074-1091.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Edición crítica, comentarios y notas de Alberto Cavaglion. Torino: Einaudi, 2012.
- LEVI, Primo. *Opere complete*. Marco Belpoliti (ed.), 2 vols. Torino: Einaudi, 2016.
- LEVI, Primo. *Opere complete*, vol. III, *Conversazioni, interviste, dichiarazioni*. Marco Belpoliti (ed.), Bibliografía e indici a cura del Centro Internazionale di Studi Primo Levi. Torino: Einaudi, 2018.
- LEVI, Primo y Leonardo DE BENEDETTI. *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, Fabio Levi e Domenico Scarpa (eds.). Einaudi, Torino, 2015.
- LEVI, Fabio y Domenico SCARPA. «Un testimone e la verità». En Levi, Primo y Leonardo De Benedetti. *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, Fabio Levi e Domenico Scarpa (eds.). Torino: Einaudi, 2015, pp. 145-191.
- LUZZATTO, Sergio. «Primo Levi su «un oceano dipinto». *Il Sole 24 Ore*, suplemento «Domenica», 19 de junio de 2011.
- MANGANELLI, Giorgio. «Elogio dello scrivere oscuro». Versión integral inédita en ITALIA, Paola (ed.). *Il rumore sottile della prosa*. Milano: Adelphi, 1994, pp. 36-39 (la parte publicada del texto en cambio apareció en el *Corriere della Sera*, el 3 de febrero de 1977).
- MORI, Roberta y Domenico SCARPA (eds.). *Album Primo Levi*. Torino: Einaudi, 2017.
- PALADINI, Carlo. «A colloquio con Primo Levi» (coloquio realizado en Pesaro el 5 de mayo de 1986). En SORCINELLI, Paolo (ed.). *Lavoro, criminalità, e alienazione mentale. Ricerche sulle Marche del primo Novecento*. Ancona: Il Lavoro Editoriale, 1987 (ahora en Levi 2018, 667-681).
- PAOLETTI, Pier Maria. «Sono un chimico, scrittore per caso», entrevista. *Il Giorno*, 7 de agosto de 1963 (ahora en Levi 2018, 9-12).
- RABELAIS, François. *Œuvres complètes*. Editada por Mireille Huchon, con la colaboración de François Moreau. Paris: Gallimard, 1994.
- ROTH, Philip. «Conversazione a Torino con Primo Levi» («A man saved by his skills». *The New York Times Book Review*, 12 de octubre de 1986). En Levi 2018, 635-646.
- SCARPA, Domenico. «Oscuro/Chiaro. Giorgio Manganelli vs. Primo Levi». En *Storie avventurose di libri necessari*. Roma: Gaffi, 2010, pp. 334-379, 459-466.
- SCARPA, Domenico. «Notes on the Texts». En GOLDSTEIN, Ann (ed.). *The Complete Works of Primo Levi*. New York: Liveright, 2015, vol. III, pp. 2815-2881.
- SEGANTINI, Edoardo. «Un muro ben fatto ecco la felicità». *L'Unità*, 1.º de mayo de 1984 (ahora en Levi 2018, 446-450).
- SILORI, Luigi. «Intervista a Primo Levi». *Settimo Giorno*, XVI, 42, 19 de octubre de 1963.
- TESIO, Giovanni. «Note di commento a Primo Levi». En LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Milano: Einaudi Scuola, 1997.
- THOMSON, Ian. *Primo Levi*. London: Hutchinson, 2022.
- TOYNBEE, Philip. «Journey out of Hell». *The Observer*, 24 de enero de 1965.
- ZARGANI, Lina. «Il sistema periodico (conversazione con Primo Levi, primavera 1975)». *Lettera internazionale*, tercer trimestre 2007, XXIII, 93 (ahora en Levi 2018, 913-916).

