

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
La tregua

Autor/es:
Lozano Aguilar, Arturo

Citar como:
Lozano Aguilar, A. (1998). La tregua. Banda aparte. (9):137-138.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42263>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LA TREGUA

(Francesco Rosi. Italia, 1997) / Arturo Lozano Aguilar



La tregua (1996)

Años después de su experiencia en Dachau y Buchenwald, el psicólogo Bruno Bettelheim analizaba la condición de los supervivientes¹ de los campos de concentración. Según él, las personas que conseguían sobrevivir no ya al campo sino a la experiencia se enfrentaban al trauma de dos formas muy distintas: la primera consistía en reconocer su existencia pero negarle su impacto psicológico; la segunda, intenta permitirles hacer frente al sentimiento de culpabilidad y a la pregunta de *¿por qué yo?*. Esta es la diferencia que está en la base de la interpretación que F. Rosi hace de la obra de Primo Levi. Que un superviviente haga una apuesta por la vida y opine que nada es recuperable de su experiencia en los campos por lo que el olvido es la mejor reintegración posible es muy respetable. Algo muy distinto es que un tercero, sin ninguna autoridad y sin ningún respeto, ofrezca respuestas a un Primo Levi cuya obra es una constante búsqueda como da clara muestra la última frase que publicó en la que declaraba: *“No encuentro una solución al dilema. La busco, pero no la encuentro”*².

Sin duda, el significado de **La Tregua** es muy distinto para F. Rosi quien lo reduce a una anécdota estupenda que le permitirá mostrar una especie de viaje picaresco en el que se resaltan las aventuras más simpáticas de un periplo a través de la Europa del Este y que concluye, como no podía

ser de otra manera, con un restablecimiento del equilibrio perdido. Imaginería propia o adaptación de modelos muy comerciales, el final, en el que el protagonista se reencuentra con un mundo apacible desde el que denunciar la actitud de unos desalmados que le privaron de todo aquello, constituye la confirmación de lo que uno sospechaba durante el transcurrir del filme, la obra de Primo Levi no ha sido adaptada por F. Rosi sino visitada esporádicamente.

Para Primo Levi, **La Tregua** supone un tiempo para ponerse en paz con el mundo, no al modo justiciero que propone el filme, para reintegrarse y, sobre todo, para comprender. Comprensión como *un enfrentamiento impremeditado, atento y resistente, con la realidad*³ y no comprensión como el sometimiento de una realidad, poco importa lo subversiva que ésta sea, a unas normas espectaculares rutinarias y demasiado conservadoras como para dar cuenta de algo más complejo que una serie de prejuicios.

Resultado de esta diferente actitud frente a la realidad, encontramos una voz sincera en la que el escritor renuncia a reducir los acontecimientos a rasgos estilísticos del discurso y trata de dar cuenta de una experiencia que, por su radicalidad, sólo puede y debe presentarse de una manera cruda y desnuda. Del otro lado, encontramos una manida simbología de manual y una trama apoplética

t i c k e t s

incapaces de transmitir nada, pues ensordece tras una cháchara rutilante el grito de la realidad.

Los ejemplos abundan. En el filme le inventan a Primo Levi dos escauceos amorosos, uno en tentativa y otro realizado, sin embargo en **Si esto ES un hombre**, vemos como ante las trabajadoras civiles de la Buna, al igual que ante el doctor Panwitz, su auténtico sentimiento es el de sentirse infrahumano y la seguridad de "dejar una mancha sucia donde tenga que tocar"⁴. Tampoco parece que el hambre crónico e insaciable, que todos los prisioneros sufrían y que tanto le avergonzaba, tenga cabida en un filme que considera de mayor importancia la ridícula negociación para conseguir una gallina que las continuas enfermedades o el continuo acecho de la muerte, debido a unos fuertes e inexplicables accesos de fiebre nocturna, durante el deambular ferroviario a través de la Unión Soviética. Muy de acuerdo con discursos moralizantes, el filme nos presenta una estampita en la que la justicia ha sido restablecida y Primo Levi, ya cercano de la frontera italiana, muestra su uniforme de prisionero en actitud arrogante a un alemán vencido que se arrodilla ante él, escena totalmente inventada en la que se ignora que el uniforme había sido vendido en Polonia para conseguir un poco de comida.

F. Rosi cae en todas las trampas que le tiende el género como son los *flashbacks* en blanco y negro que tan de moda puso Spielberg con **La lista de Schindler**. El precursor de esta utilización del contraste entre el color y el blanco y negro es A. Resnais en su magnífico **Noche y niebla** (*Nuit et brouillard*, 1955). La diferencia estriba en que mientras Resnais utiliza los documentos de época con una finalidad ética, los otros lo usan de un modo decorativo. El recurso al blanco y negro en Spielberg responde a una estilización dramática y a una total falta de respeto que le lleva a reconstruir un pasado, para lo que no duda en imitar la imagen documental de la época, y erigirse así en un documento-verdad para actuales y futuras generaciones que obviarán que las auténticas víctimas de la cámara de gas no eran figurantes. F. Rosi lo emplea para encerrar un acontecimiento en un determinado pasado y un lugar concreto sin consecuencias en el presente, como si todo hubiera sido una pesadilla de la que, afortunadamente, nos hemos liberado. Argumentación realmente falsa por lo que se refiere a los supervivientes⁵ e, igualmente falsa, por lo que se refiere a nuestro presente irremediabilmente marcado por tal tragedia⁶. Mientras el filme acaba con un Primo Levi acodado en su mesa, rodeado por su familia y pro-

metiendo hacer justicia, la novela acaba con un final circular que nos devuelve al punto de partida en el que parece haber quedado anclado y nos cuenta su sueño recurrente, sólo Auschwitz existe y nada de lo que hay fuera era verdad. "Nunca ya podría suceder nada tan bueno y tan puro como para borrar nuestro pasado, y que las señales de las ofensas se quedarían en nosotros para siempre, en los recuerdos de quienes las vivieron, y en los lugares donde sucedieron, y en los relatos que haríamos de ellas"⁷.

Evidentemente, la fidelidad de una adaptación no está directamente emparentada con la calidad. Pero, incluso la calidad es palabra muy chica para nombrar lo que se ha perdido al pasar del libro a la pantalla. Lo perdido hace referencia a la misma naturaleza de los relatos. Primo Levi que "si no hubiera vivido la temporada de Auschwitz, es probable que nunca hubiera escrito nada"⁸, en esto se basa toda la legitimidad de su relato, él tiene una experiencia que transmitir, un sufrimiento que evacuar por haber experimentado uno de los hechos más relevantes y trágicos de la historia moderna. También es consciente que su voz debe ser vehículo para hablar de lo que él conoció — pero todavía no llega a entender —, evitando juicios y consideraciones generales, que sepultarían el dolor concreto bajo consideraciones intelectuales que se han quedado muy pobres para dar cuenta de un asesinato industrializado. Por contra, F. Rosi entona un discurso vacío y gratuito en el que no hay experiencia que transmitir y en el que el relato ha sido impermeabilizado mediante un aparato retórico al uso que niega tanto el calor humano como la especificidad de la experiencia.

NOTAS:

1. Bruno Bettelheim, **Sobrevivir. El holocausto una generación después**, Barcelona, Ed. Crítica, 1981.
2. Ferdinando Camon, **Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon**, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996.
3. Hannah Arendt, **Los orígenes del totalitarismo. 1. Antisemitismo**, Madrid, Alianza Universidad, 1987, pg. 20.
4. Primo Levi, **Si esto ES un hombre**, Barcelona, Muchnik Editores, 1995, pg. 112.
5. No parece casual que Primo Levi se arrojara por el hueco de una escalera en 1987, siguiendo la suerte de muchos supervivientes que no sepultaron la terrible experiencia y no consiguieron liberarse de las secuelas como Jean Améry o Paul Celan.
6. Sin duda el genocidio nazi significó el rotundo fracaso de la Ilustración y la continua sospecha sobre la idea de progreso. Véase George Steiner, **En el castillo de Barba Azul**, Barcelona, Gedisa, 1992.
7. Primo Levi, **La Tregua**, Barcelona, Muchnik Editores, 1997, pg. 12.
8. Primo Levi, **Si esto ES un hombre**, pg. 210.