

EL OTRO MUNDO DE LEVI. CIENCIA Y CIENCIA FICCIÓN EN *STORIE NATURALI*^{*}

Alfredo Luzi

Universidad de Macerata. Italia

Resumen

En 1966 el escritor Primo Levi publica la colección de cuentos Storie naturali (Historias naturales), con el seudónimo de Damiano Malabaila. A la primera lectura, el volumen parece muy alejado de la temática testimonial de sus obras más famosas y llama la atención del lector su componente irónico que parece contrastar con los tonos dramáticos de Se questo è un uomo, Se non ora, quando (Si esto es un hombre, Si no ahora, cuándo). Sin embargo, este humorismo nace de la actitud asumida por el escritor-químico, que se interesa por las contradicciones de la vida, del escritor que, por propio reconocimiento, declara ser, literalmente, un voyeur; un observador, un etólogo diríamos hoy. Este trabajo se propone realizar un análisis de esta obra que podría colocarse en el ámbito de la ciencia ficción, teniendo en cuenta su temática, los antecedentes y fuentes, tanto literarias como científicas, y el valor de lo lingüístico, en especial el tono de oralidad que le brinda a sus relatos.

Palabras clave: literatura italiana – ciencia – ficción – Primo Levi – *Storie Naturali*

Abstract

In the year 1966 the writer Primo Levi publishes the tales' collection Storie naturali (Natural Stories) under the pseudonym Damiano

^{*} Traducción de María Troiano de Echeagaray

Malabaila. At first reading, the volume seems quite far from the testimonial subjects of his most famous works and the unexpected presence of irony appears to contrast with the dramatic tones of Se questo é un uomo, Se non ora, quando (If this is a man, If not, when). However, this humour emerges from the attitude adopted by the chemist writer, interested in the contradictions of life, the writer that, recognised by himself, declares to be literally a voyeur; an observer, an etologist in today's words. This paper proposes an analysis of this work that could be categorised within the sphere of science fiction, considering the topics, the antecedents and sources, literary as well as scientific, and the linguistic value, specially the oral tone of the stories.

Key Words: Italian literature – science-fiction – Primo Levi – *Natural Stories*.

El libro de cuentos *Storie naturali (Historias naturales)* aparece en 1966 con el seudónimo de Damiano Malabaila. Al respecto dice Levi: “Credevo di averlo scelto casualmente: è il nome di un esercente, davanti alla cui bottega passo due volte al giorno per andare al lavoro”¹. (“Creía haberlo elegido casualmente: es el nombre de un tendero ante cuyo negocio paso dos veces al día para ir al trabajo”).

Pero después descubre que, a nivel semántico, en piamontés *Malabaila* quiere decir “mala ama de cría”. Y en efecto, él dice:

Nei miei racconti spira un vago odore di latte girato a male, di nutrimento che non è più tale, insomma, di sofisticazione di contaminazione e di malefizio. Veleno in luogo dell'alimento: e a questo proposito vorrei ricordare che per tutti noi superstiti, il Lager, nel suo aspetto più offensivo e impreveduto, era apparso proprio questo, un mondo alla rovescia, dove “fair is foul and foul is fair”, i professori lavorano di pala, gli assassini sono caposquadra e nell'ospedale si uccide².

Por mis cuentos circula un vago olor a leche echada a perder, de nutrición que no es ya tal, en suma, de

sofisticación, de contaminación y de maleficio. Veneno en lugar del alimento: y al respecto quisiera recordar que para todos nosotros sobrevivientes, el *Lager*, en su aspecto más inofensivo e imprevisto, parecía precisamente eso, *un mundo al revés donde fair is foul and foul is fair* (esto es, lo bueno es malo y lo malo es bueno) los profesores trabajan con la pala, los asesinos son capataces y en el hospital se mata.

A la primera lectura el volumen parece muy alejado de la temática testimonial de las obras más famosas de Levi. El autor mismo declara que en la construcción de los personajes hay una cierta “prisa”:

Tutti questi racconti io li ho scritti quando lavoravo in fabbrica ed avevo fretta. Avevo fretta in fabbrica perché la vita di fabbrica – in una fabbrica seria come la mia – consiste nell’aver sempre troppe cose da fare; e in più c’era una mia fretta privata perché queste cose le scrivevo non durante le ore di lavoro, ma dopo. Quindi può darsi che si rifletta una fretta mia propria che era costante³.

Todos estos cuentos los he escrito cuando trabajaba en la fábrica y tenía prisa. Tenía prisa en la fábrica porque la vida de fábrica –en una fábrica seria como la mía– consiste en tener siempre demasiadas cosas que hacer; y además había una prisa privada mía porque estas cosas las escribía no durante las horas de trabajo sino después. Por lo tanto es posible que se refleje una prisa mía propia que era constante.

Seguramente que lo que salta a la vista del lector en primer lugar es el componente irónico, una atmósfera de *divertissement* que parece contrastar con los tonos dramáticos de *Se questo è un uomo*, *Se non ora, quando* (*Si esto es un hombre, Si no ahora, cuándo*).

Pero no olvidemos que Massimo Mila, en un artículo “*Il sapiente con la chiave a stella*” escribió: “*Direi che Levi era un umorista. Saba, a proposito di un altro ebreo, Svevo, ha detto che ‘l’umorismo è la forma suprema della bontà’*”⁴. (“Diría que Levi era

un humorista. Saba, a propósito de Svevo, otro judío, ha dicho que ‘el humorismo es la forma suprema de la bondad’”).

Y esto vale también para Levi que siempre ha declarado no guardar odio hacia sus carceleros. Pero el humorismo nace también de la actitud asumida por el escritor-químico, que se interesa por las contradicciones de la vida, del escritor que, por propio reconocimiento, declara ser, literalmente, un *voyeur*; un observador, un etólogo diríamos hoy.

Esta condición está representada en el cuento “Trattamento di quiescenza” (“Tratamiento para jubilados”) en el que el personaje revive experiencias de realidad virtual. Incluso parece que Levi hubiera sido profético:

L'ascoltatore, anzi il fruitore, non ha che da indossare un casco, e durante tutto lo svolgimento del nastro riceve l'intera e ordinata serie di sensazioni che il nastro stesso contiene: sensazioni visive, auditive, tattili, olfattive, gustative, cenestesiche e dolorose; inoltre, le sensazioni per così dire interne, che ognuno di noi allo stato di veglia riceve dalla propria memoria. Insomma, tutti i messaggi afferenti che il cervello, o meglio (per dirla con Aristotele) l'intelletto paziente, è in grado di ricevere. La trasmissione non avviene attraverso gli organi di senso del fruitore, che restano tagliati fuori, bensì direttamente a livello nervoso, mediante un codice che la NATCA mantiene segreto: il risultato è quello di una esperienza totale”.

El oyente, o mejor dicho el beneficiario, no tiene más que ponerse el casco, y durante toda la grabación de la cinta recibe la total y ordenada serie de sensaciones contenidas en la misma cinta: sensaciones visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas, cinestésicas o dolorosas; aparte de las sensaciones internas, por así decirlo, que cada uno de nosotros, en estado de vigilia, recibe de su propia memoria. En suma, todos los mensajes afluentes que el cerebro, o, por decirlo con frase de Aristóteles, el intelecto paciente, está en grado de recibir. La transmisión no se da a través de los órganos sensoriales del beneficiario, que quedan aislados, sino directamente a nivel nervioso, mediante un código que la NATCA mantiene secreto. El resultado es el de una experiencia totalizadora⁵.

Pero está presente también en el cuento “*La misura della bellezza*” (“La medida de la belleza) en el cual el personaje en primera persona dice:

È questa, di vedere non visto, principalmente se dall’alto, una occupazione che mi ha sempre appassionato. “Peeping Tom”, che preferí morire piuttosto che rinunciare a sbirciare Lady Godiva dalla fenditura delle persiane, è il mio eroe; spiare i miei simili, indipendentemente da quanto fanno o stanno per fare, e da ogni scoperta finale, mi dà una sensazione di potenza e di appagamento profondo: forse è un ricordo atavico delle attese estenuanti dei nostri proavi cacciatori, e riproduce le emozioni vitali dell’inseguimento e dell’agguato (p. 109).

Y ésta, la de ver sin ser visto, principalmente desde lo alto, es una ocupación que siempre me ha apasionado. “Peeping Tom”, que prefirió morir antes que renunciar a espiar a Lady Godiva por entre las rayas de la persiana, es mi héroe; espiar a mis semejantes, independientemente de lo que hagan o estén por hacer, y de cualquier tipo de hallazgo final, me da una sensación de poder y de gratificación profunda: quizá sea un recuerdo atávico de las extenuantes esperas de nuestros antepasados cazadores y reproduzca las emociones vitales de la persecución y del acecho (p. 120).

Así, la actividad del observador está en el origen de la narración que se desarrolla según un esquema muy cercano al de las novelas policiales: de un conjunto de indicios el narrador trata de individualizar una serie de relaciones, como en un *thriller*, para llegar después, tras un leve *rallentamento* del tempo de lectura, a la construcción de un final.

En *Storie naturali* la ironía es un mecanismo que ajusta, un contenido que estabiliza, para usar el lenguaje de Wayne Booth en *A Rhetoric of Irony*⁶.

Además existe un nexo íntimo entre la obra precedente y esta obra que se podría colocar *grosso modo* en el ámbito de la ciencia ficción.

En una entrevista con Edoardo Fadini, Levi responde:

No, non sono storie di fantascienza se per fantascienza si intende l'avvenirismo, la fantasia futuristica a buon mercato. Queste sono storie 'più possibili' di tante altre. Anzi, talmente possibili che alcune si sono persino avverate. Per esempio quella del "Versificatore" (un poeta commerciale acquista una macchina per far versi per servire meglio la clientela; la macchina è poi l'autrice della stessa commedia che ascoltiamo); sono noti i tentativi, anche interessanti, già realizzati in questa direzione. Sì, sono storie che si svolgono ai margini della storia naturale, per questo le ho chiamate così, ma sono anche innaturali, se si guardano da un certo lato. Ed è ovvio che i due significati si incrocino [...] Io sono un anfibio, un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri). E mi pare che l'ambiguità della fantascienza rispecchi il mio destino attuale. Io sono diviso in due metà. Una è quella della fabbrica, sono un tecnico, un chimico. Un'altra, invece, è totalmente distaccata dalla prima, ed è quella nella quale scrivo, rispondo alle interviste, lavoro sulle mie esperienze passate e presenti. Sono proprio due mezzi cervelli [...] E sono due parti di me stesso talmente separate che sulla prima, quella della fabbrica, non riesco nemmeno a lavorarci su con la penna e con la fantasia [...] È l'altro mondo che si realizza nei miei libri [...] Ma tutto si è svolto 'al di fuori' della mia vita di tutti i giorni. Stando così le cose, mi pare, è naturale che uno scriva di fantascienza. Queste Storie Naturali sono inoltre le proposte della scienza e della tecnica viste dall'altra metà di me stesso in cui mi capita di vivere⁷.

No, no son historias de ciencia ficción si por ciencia ficción se entiende la literatura anticipatoria, la fantasía futurista barata. Estas son historias *más posibles* que muchas otras. Más aún, a tal punto posibles que algunas hasta se han hecho realidad. Por ejemplo la del "Versificador" (un poeta comercial compra una "máquina de hacer versos" para atender mejor a los clientes; la máquina, al final, es la autora de la misma comedia que escuchamos); son conocidos los intentos, incluso interesantes, ya realizados en este sentido. Sí, son historias que se desenvuelven al margen de la historia natural, por esto las he llamado así, pero son también innaturales, si se miran

desde un cierto ángulo. Y es obvio que los dos significados se entrecruzan [...] Yo soy un anfibio, un centauro (he escrito también cuentos sobre centauros). Y me parece que la ambigüedad de la ciencia ficción refleja mi destino actual. Estoy dividido en dos mitades. Una es la de la fábrica, soy un técnico, un químico. La otra, en cambio, está totalmente separada de la primera, y es aquella en la que escribo, contesto las entrevistas, trabajo sobre mis experiencias pasadas y presentes. Soy realmente dos medio cerebros... y soy dos partes de mí mismo de tal modo separadas que sobre la primera, esa de la fábrica, no consigo siquiera trabajar con la pluma y con la fantasía [...] Es el otro mundo el que se realiza en mis libros... Pero todo se ha desarrollado *fuera* de mi vida de todos los días. Estando así las cosas, me parece, resulta natural que uno escriba de ciencia ficción. Estas *Historias naturales* son además las propuestas de la ciencia y de la técnica vistas desde la otra mitad de mí mismo en la que me toca vivir.

No queda pues otra perspectiva, para salir de la contaminación del mal que él ha conocido a través de la destitución del hombre, que realizar a través de la escritura, que para Levi coincide con la libertad, la proyección en el mundo de lo posible. Pero Levi precisa también, en una entrevista del '72, que:

Quando questa mia funzione (di scrittore d'occasione, testimone di importanti avvenimenti storici) si è esaurita, mi sono accorto di non poter insistere sul registro autobiografico, e insieme di esser stato troppo "segnato" per poter scivolare nella fantascienza ortodossa: mi è sembrato allora che un certo tipo di fantascienza potesse soddisfare il desiderio di esprimermi che ancora provavo, e si prestasse a una forma di moderna allegoria⁸.

Cuando ésta mi función (de escritor de ocasión, testigo de importantes acontecimientos históricos) se agotó, me di cuenta de no poder insistir sobre el registro autobiográfico y, a la vez, de haber estado demasiado "marcado" como para poder deslizarme en la ciencia ficción ortodoxa: me ha parecido entonces que cierto tipo de ciencia ficción podía satisfacer el deseo de expresarme que todavía sentía, y se prestaba a una forma de moderna alegoría.

Entre sus fuentes Levi cita a Verne, Wells, Swift, pero en cierto modo la base de su inspiración es mucho más amplia y comprende no solo escritores, sino también filósofos, científicos, biólogos, zoólogos.

La atención a la biología y a la zoología deriva de la sugestión de obras como *Il mondo nuovo* (*El mundo nuevo*) de Huxley y de los estudios de Lorenz. Pero es indudable que, en *Historias naturales*, la relación entre naturaleza y civilización remite a la ética del conocimiento del químico francés Jacques Monod (*El azar y la necesidad*, 1971), para encontrar después su base en la relación entre humanidad y animalidad según la problemática rousseauiana. El comportamiento etológico de Levi está confirmado por el proceso de regresión mimética que él adopta, acercando los niveles de lo instintivo y lo racional, en el constante referirse a los animales que caracteriza la temática de *Historias naturales*.

Encontramos gallinas, pollos, sapos, osos, angelicales mariposas, conejos, libélulas, hormigas, escualos, serpientes, termitas, superbestas y finalmente centauros. Pero el caso de más estrecho contacto entre mundo animal y mundo humano es el de la tenia, del parásito ("*L'amico dell'uomo*" -"El amigo del hombre"- es el título claramente irónico del cuento) que busca una forma de simbiosis con el cuerpo que lo hospeda. Y Levi, imitando por extrañamiento el lenguaje de los salmos bíblicos, se detiene a describir las relaciones afectivas entre el parásito y el huésped. En este cuento están también citados científicos como Serrurier, Flory (químico y premio Nobel) y Bernard Losurdo que es un calco de Antonio Losurdo.

La influencia de Darwin y del evolucionismo, por otro lado, es individualizable en textos como "*Angelica farfalla*" ("Mariposa angelical") y "*Pieno impiego*" ("Pleno empleo"). Von Frish (*Il linguaggio delle api* (*El lenguaje de las abejas*)) está claramente citado al poner en relación la vida gregaria de las abejas con aquella experimentada en el *lager*. En el cuento "*Quaestio de centauris*" además, Levi cita un libro de ciencia ficción de P. J.

Farmer, en el que el autor inventa un órgano suplementario para resolver las dificultades de respiración de los centauros.

En el plano literario es evidente la proximidad con el Conrad de “*Giovinezza*” (“Juventud”)⁹ y con Saint-Exupéry, sobre todo en las referencias al vuelo, al ascenso, a la liberación del peso de la materia.

Pero es sobre todo la literatura clásica -desde Plinio a Lucrecio y a Rabelais- la que resulta ser el *humus* inspirador de las *Historias naturales*. En el fondo, toda la obra de Levi es un gran fresco sobre la *de rerum natura*.

El título del volumen es obviamente tomado de Plinio. Y quisiera recordar que Levi ha dedicado al escritor y naturalista latino una poesía: *Plinio*, en la que éste, movido por la aventura del conocimiento, muere por haberse acercado demasiado al volcán Vesubio: “Quiero observar de cerca aquella nube oscura”¹⁰. Pero Levi confía al título también un valor de antífrasis: naturales estas historias lo son precisamente porque prevén el error, lo anormal, lo imprevisto.

Levi, químico-escritor, deportado-retornado, científico-literato, es a la vez autor de novelas dramáticas y de juegos literarios y abre las *Historias naturales* con una cita de Rabelais, en la que está la referencia al mito, a la fecundidad de la naturaleza, a los partos contra natura:

Car je vous dis que à Dieu rien n'est impossible. Et, s'il vouloit, les femmes auroient dorenavant ainsi elurs enfants par l'oreille. Bacchus ne fut il pas engendré para la cuisse de Jupiter? [...] Mais vous seriez bien davantaige esbahis et estonnées si je vous exposois presentement tout le chapitre de Pline, auquel parle des enfantements estranges et contre natura. Et toutesfois je ne suis point menteur tant asseuré comme il a esté. Lisez le septiesme de sa Naturelle Histoire chp. III, [...]. (Rabelais. *Gargantua*, I-IV, p. 7).

Pues le digo que para Dios nada es imposible. Y, si quisiera, las mujeres tendrían en adelante a sus hijos por la oreja. ¿Baco no fue engendrado por el muslo de Júpiter? [...] Pero estaría mucho más sorprendido si yo le expusiera ahora todo el capítulo de Plinio, que habla de partos

extraños y contra natura. Y sin embargo, no soy mentiroso tan seguro como él ha sido. Lea el séptimo de su *Historia Natural*, cap. III, [...].

En efecto el tema de la génesis, de la creación, vuelve muy frecuentemente en *Historias naturales* y considero que deba relacionarse con la importancia de su presencia en la cultura judía.

En realidad ninguna página de Levi se aparta del evento inicial, la deportación a Auschwitz. Es desde el campo de exterminio -donde, como dice Levi, "*la morte era il prodotto principale*" ("la muerte era el producto principal") (Primo Levi, *Conversazione con Alberto Gozzi*, 95)¹¹- que nació la necesidad de contar, de utilizar la escritura como terapia, como lugar expresivo de resistencia. También en *Historias naturales* se siente la exigencia de Levi de entablar una comunicación, mezclando la influencia de la oralidad como rito colectivo de conocimiento (con frecuencia en *Historias naturales* el objeto de la escritura es una narración oral) con la necesidad de testimoniar que, no por casualidad, es uno de los temas recurrentes de la ciencia ficción tradicional según la secuencia narrativa canónica de retorno desde otro mundo -despertar del sueño o del soñar- valor de la memoria y de la recepción sensorial - relato. Por contraste, en las obras testimoniales de Levi es recurrente el sueño de contar y de no ser escuchado. Por tanto, Levi es la persona que, como en la ciencia ficción, regresa del mundo de los muertos para que los hombres no olviden.

En "*I mnemagoghi*" ("Los mnemagogos"), por ejemplo, está presente una típica estructura enumerativa de narración oral:

Parlò a lungo, dapprima con molte pause, poi più rapidamente [...] Si trattava evidentemente di un soliloquio, di una grande vacanza che Montesanto si stava concedendo. Per lui le occasioni di parlare (e si sentiva che sapeva parlare, che ne conosceva l'importanza) dovevano essere rare, brevi ritorni ad un antico vigore di pensiero ormai forse perduto.

Montesanto raccontava; della sua spietata iniziazione professionale, sui campi e nelle trincee dell'altra guerra; del suo tentativo di carriera universitaria, intrapreso con entusiasmo, continuato con apatia ed abbandonato tra l'indifferenza dei colleghi, che aveva fiaccato tutte le sue iniziative; del suo volontario esilio nella condotta sperduta, alla ricerca di qualcosa di troppo mal definibile per poter mai venire trovato; e poi la sua vita attuale di solitario [...] (p.7).

Habló mucho rato, al principio con múltiples pausas, luego más rápidamente [...] Se trataba evidentemente de un soliloquio, de una gran vacación que Montesanto se estaba concediendo. Para él las ocasiones de hablar (y se sentía que sabía hablar, que conocía la importancia de ello) debían ser raras, breves retornos a un antiguo vigor de pensamiento tal vez ya perdido.

Montesanto contaba muchas cosas. De su cruel iniciación profesional en los campos y en las trincheras de la última guerra; de su tentativa de carrera universitaria, emprendida con entusiasmo, continuada con apatía y abandonada entre una indiferencia por parte de los colegas, que había quebrantado todas sus iniciativas; de su voluntario exilio en una conducta extraviada, en busca de algo demasiado indefinible para poder ser encontrado. Habló luego también de su actual condición de hombre solitario [...] (p. 13).

El cuento titulado "*Censura in Bitinia*" ("Censura en Bitinia) se desarrolla, en cambio, en un tono sarcástico contra los regímenes totalitarios que imponen la censura y prohíben la libertad de comunicación demostrando falta de inteligencia. Levi imagina un episodio de ejecución debido a un simple error tipográfico, un cambio de letras, el banal equívoco que desencadena la reacción obtusa del poder, que en la palabra *reggipento** en vez de *reggimento* lee una alusión obscena. En este caso la transmisión oral es, inclusive, la única alternativa a la censura sobre los

* *reggipento* está por *reggipetto*, que significa corpiño, sostén, *soutien*;

reggimento: regimiento

documentos escritos: se vino a saber de otros episodios “sobre los cuales se corrió la voz de boca en boca” (p. 23).

El cuento “*Il versificatore*” (“El versificador”) termina con una hipótesis de autonomía creativa del instrumento: “*Gli ho insegnato a comporre in prosa e se la cava benissimo [...] Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua [...]*” (p. 41). (“Le he enseñado a componer en prosa y se las arregla muy bien [...] El texto que habéis escuchado, por ejemplo, es obra suya [...]”) (p. 47).

También en “*Quaestio de centauris*” hay con frecuencia algunos insertos que hacen referencia a la narración oral y a la veracidad de la historia contada:

[...] *lo attesta la storia che sto per raccontare [...]*
(il maniscalco) raccontava all'intero villaggio del suo
strano cliente [...]

Mi pesa scrivere questa storia. È una storia della mia
giovinezza, e mi pare, scrivendola, di espellerla da me [...]
 (pp. 121-126).

[...] y queda atestiguada por la historia que voy a contar
 [...] [...] (el herrador) contaba a toda la aldea sobre su extraño
 cliente [...]

Me agobia estar escribiendo esta historia. Es una historia de mi primera juventud y, al escribirla, me da la impresión de estarla expulsando fuera de mí, [...] (pp. 131-138).

En una conversación con Anthony Rudolf, Levi ha afirmado que: “*Raccontare una storia non è privilegio esclusivo dello scrittore. Tutti possono farlo, oralmente, verbalmente. Tutti dovrebbero farlo*”¹² (“Contar una historia no es privilegio exclusivo del escritor. Todos pueden hacerlo, oralmente, verbalmente. Todos deberían hacerlo”).

Pero el punto de partida está en la defensa de la memoria, tablilla de cera en la que se graban no sólo eventos sino también olores y sabores y a la vez precioso almacén en el cual encontrar restos que nos ayuden a entender cómo procede el mundo. Por una parte la falta de memoria es, en *Historias naturales*, indicio de

incapacidad para comprender y para interpretar la realidad (no por casualidad las gallinas de “Censura en Bitinia”, a diferencia de otros animales, tienen la memoria evanescente y María, la desmemoriada de “La Bella Durmiente en el congelador” tiene “*veramente una memoria da gallina*” (p. 92) (“realmente una memoria de gallina” (p. 103)¹³; por otra parte, Levi atribuye a la memoria humana una gran función evocadora y de conexión conceptual entre pasado, presente y futuro. En “Tratamiento para jubilados” él diferencia cualitativamente la memoria humana, que estaba en la base de las pruebas olfativas propuestas por el personaje Montesanto al interlocutor Morandi (“*i ricordi per essere suggestivi devono avere il sapore dell’antico*” (p. 11) (“los recuerdos para ser sugestivos deben tener el sabor de lo antiguo” (p. 17), de la memoria tecnológica, siempre renovable y concentrada sobre la actualidad (“*Il Torec non dà assuefazione, purtroppo: ogni nastro può essere fruito infinite volte, ed ogni volta la memoria genuina si spegne, e si accende la memoria d’acatto che è incisa sul nastro stesso*” (p. 183) (“El Torec por desgracia no crea costumbre: cada cinta puede ser disfrutada infinitas veces, y en cada una de ellas la memoria genuina se apaga, y se enciende la memoria de prestado que viene grabada sobre la cinta misma”(p. 199).

En “Los mnemagogos” (escrito en 1946) Levi, sobre la base de su experiencia de químico y recuperando sugerencias literarias que le vienen de Baudelaire y Rimbaud, los poetas de los perfumes, o psicológicas que lo aproximan a la Gestalt, crea un personaje que interroga a la propia memoria a través de los olores. Y cada olor, recogido en frasquitos, determina un volver a emerger de una experiencia existencial. “*Comprendo che per lei non sia niente: per me è la infanzia*” (p. 10) (“Comprendo que para usted no signifique nada: para mí es mi infancia” (p. 16) exclama Morandi, aspirando de un frasquito. Por otro lado, en el ensayo *Il linguaggio degli odori (El lenguaje de los olores)* Levi ha hablado del “olor de Polonia”: “*innocuo, sprigionato dal carbon fossile usato per il riscaldamento delle case, mi ha percossa come una mazzata: ha risvegliato a un tratto un intero universo di ricordi,*

*brutali e concreti, che giacevano assopiti, e mi ha mozzato il fiato*¹⁴ (“Inocuo, desprendido del carbón fósil usado para la calefacción de las casas, me ha golpeado como un mazazo: ha despertado de golpe un completo universo de recuerdos, brutales y concretos, que yacían adormecidos, y me ha cortado el aliento”).

Recordar, pues, no es enfocar racionalmente una situación del pasado sino volver a saborear un grumo de sensaciones sedimentadas. Dice todavía Levi:

*[...] è anche vero che un ricordo troppo spesso evocato, ed espresso in forma di racconto, tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dall'esperienza, cristallizzata, perfezionata, adorna, che si installa al posto del ricordo greggio e cresce a sue spese*¹⁵.

[...] también es cierto que un recuerdo demasiado frecuentemente evocado, y expresado en forma de cuento, tiende a fijarse en un estereotipo, en una forma colaudada por la experiencia, cristalizada, perfeccionada, adornada, que se instala en el lugar del recuerdo en bruto y crece a su costa.

Él insiste así sobre la reactividad sensorial del individuo que deja las huellas de su existencia en su ADN, el cofre de nuestra subjetiva memoria biológica.

En el misterioso camino desde el no-viviente al viviente, desde la oscuridad profunda del regazo terrenal de los arquetipos ctónicos a la fecundación total (“panspermia”) Levi encuentra el punto de contacto entre “creación” y “evolución”.

En este sentido es emblemático el cuento “*Quaestio de centauris*”, escrito a inicios de los años ‘60 y publicado en el *Mondo* en 1961. En él retoma el mito griego del centauro (símbolo de la conmixión entre instinto y raciocinio) pero al mismo tiempo reelabora un mito judío. Del barro, de la arcilla tiene origen la vida. Y el Noé centauresco no hospeda en el arca animales inmundos sino solamente las especies arquetípicas. A través de la presencia total del amor (“la tierra fornicaba con el cielo” (*Historias naturales*, p. 132) el universo es un bullir de fecundidad, casi un retorno al caos

primigenio. En esta cosmogonía escandida por partos y germinaciones, a través del enamoramiento de Trachi, el centauro, por Teresa De Simone, la joven amiga de la infancia del protagonista narrador, se inserta el tema de la evolución (“estoy sufriendo una mutación” “me he convertido en otro” (p. 139), y no olvidemos que la mutación es uno de los *topoi* narrativos de la ciencia ficción: los mutantes, los alienígenas, etc. Pero a causa de una traición sexual del hombre, se rompe la armonía cosmogónica entre hombres y animales y Trachi se vengará transformando su *vis* erótica en violencia destructora, quedando para siempre alejado del mundo de los hombres.

Pero la “*Quaestio*” es también emblemática desde un punto de vista estilístico, estructurada entre cultura clásica y cultura judía, entre lenguaje clásico-mitológico y lenguaje científico, entre nacimiento (su lugar de nacimiento era Colofón = cumplimiento) y bodas (unión de sexos diferentes, nostalgia de la unidad hermafrodita).

En la condición prebiótica descrita en la “*Quaestio*” se determina el juego aleatorio y combinatorio común a la química y a la escritura, que lleva a la complejidad de la realidad. Del caos como muerte, como *lager*, al desorden como energía vital.

El tema de la creación es también el eje portante del cuento “// *sesto giorno*” (“El sexto día”). Levi ironiza, imitando el lenguaje burocrático y retórico de los consejos de administración de las sociedades industriales, sobre un proyecto de creación del hombre por parte de las divinidades zoroástricas del bien y del mal, continuamente postergado por los conflictos de competencia entre varios consejeros, psicólogo, ministro de las aguas, anatomista, que no logran encontrar un acuerdo entre los hipotéticos modelos de hombre (pájaro, mamífero, terrestre o acuático, con o sin cerebro, sexuado o no) hasta que llega la noticia de que ya toda discusión es inútil porque el Señor ha amasado siete medidas de arcilla con agua de río y de mar y ha creado al hombre. También este cuento oscila entre la problemática de la creación y la de la evolución. En una ambientación arcaica sobre tema tecnológico moderno, Levi vuelve sobre la relación hombre-bestia y hombre-mujer.

Con modalidad diferente, también otros relatos afrontan el tema de la creación, como “*Angélica farfalla*” -“Mariposa angelical”- (ambientado en Alemania) o como “*L’ordine a buon mercato*” -“El orden a buen precio”- que afronta el tema inquietante de la clonación, que nunca resulta perfecta porque aparece siempre el azar, el error, lo imprevisto.

Lo que interesa a Levi es afianzar la fuerza generadora de lo híbrido, de la conmixión. Si bien él, dramáticamente, ha descubierto que “*l’ibrido è l’uomo dopo Auschwitz*”¹⁶ - “lo híbrido es el hombre después de Auschwitz”-, sabe también que es de la conmixión, de lo impuro, de la anulación de los límites entre animal y vegetal, entre mecánico y orgánico, entre animado e inerte, que puede nacer el sueño alquímico de una “creación segunda”, acunado por la química y realizado por la fuerza metafórica de la literatura. Levi ha dicho: “*Ibrido io sono nel profondo e non è un caso che l’ibridismo tanto profondamente compaia nei miei racconti*”¹⁷ (“Híbrido soy yo en lo profundo y no es por casualidad que el hibridismo aparezca tan profundamente en mis cuentos”).

Pero el hibridismo como sustrato generador de una nueva forma de conocimiento se vuelve a encontrar también en el estilo de Levi. De la lengua clásica (utilizada en la química como matriz de signo distintivo) Levi deriva una conciencia etimológica y semiótica sobre la cual injerta el experimentalismo lingüístico fundado en la tradición hebrea que hace del multilingüismo (la mezcla del idish) una estructura mental que lleva al esfuerzo cognitivo y sucesivamente a una ética del saber y del actuar. La lengua, entonces, también en el plano ético, tiene la tarea de ordenar el caos.

Levi, privilegiado en el fondo, precisamente por su condición de centauro, de híbrido, quiere romper el muro de incompreensión, de aislamiento entre la cultura humanista y la cultura científica. En la introducción a *L’altrui mestiere* él sostiene que en el mundo actual ciencia y literatura deben dejar de lado el principio de “certeza”. Y por otro lado Popper ha sostenido que “el mundo está abierto”. La ciencia y la técnica han nacido no para verificar las

regularidades sino para fabricar excepciones, anomalías, caprichos de la razón.

He aquí por qué, en los relatos de *Historias naturales*, en línea con las estrategias narrativas de los textos de ciencia ficción del Ochocientos y del Novecientos, está siempre presente el mecanismo (bien conocido por el químico) del error.

El versificador se pone a componer rimas sin sentido, obligado de todos modos al respeto de la versificación; en “Mariposa angelical”, el axolotl, animal que se reproduce en estado larval sin completar el ciclo evolutivo, es una suerte de escándalo biológico. En “Versamina” el error determina el vuelco de los comportamientos. En “Tratamiento para jubilados” un error de lectura de la cinta del TOREC (Total Recorder) determina el intercambio de sensaciones y el equívoco sexual: el protagonista hombre que quiere vivir la experiencia virtual de un encuentro sexual la percibe como si él fuera la mujer.

Ello explica también el hecho de que, con frecuencia en los cuentos de *Historias naturales*, nos encontremos con figuras de científicos en equilibrio entre la monomanía de la investigación y la locura. En “Los mnemagogos” el médico es “un viejo raro”; “El versificador” es *foolproof*, -a prueba de loco-; en “Mariposa angelical”, “Leeb era una extraña persona”; en “Algunas aplicaciones de la Mimete”, Gilberto es un experimentador un poco loco cuando trata de duplicar a su esposa; hasta la autoironía de “Versamina”: “no le faltaba ni siquiera esa punta de locura que en un trabajo como el nuestro no viene mal” (p. 90). En suma, la locura es vista como lo descartado por la norma pero también como irrupción del error en el código genético humano.

Como para Calvino, también para Levi existe algo errático, un mutuo arrastre entre las dos culturas. Sobre esta base podemos individualizar en Levi una epistemología implícitamente antidogmática.

La ciencia, la técnica, la literatura derivan todas de un instinto casi biológico por el conocimiento; las une en común la idea de hacer, de producir, de transformar, del *poiein*, precisamente. Ellas no hacen más que construir el orden, dando un sentido al aparente

desorden del mundo y del universo. Coser moléculas y coser palabras puede tener la misma finalidad: colocar un elemento en su justo lugar, determinar simetrías heurísticas.

Levi mismo ha dicho: "*Scrivo proprio perché sono un chimico: il mio vecchio mestiere si è largamente trasfuso nel nuovo*"¹⁸ ("Escribo justamente porque soy un químico: mi viejo oficio se ha extensamente transfundido en el nuevo").

Inclusive, lingüística y genética están emparentadas por un lenguaje común: piénsese en el uso de términos como código, redundancia, gravedad, ambigüedad. La literatura, entonces, es la química de las palabras como la química es la literatura de la vida.

Pero todos los sistemas orgánicos complejos, por lo tanto también el humano-social, tienen necesidad de una lengua, de una organización de signos reconocibles. De aquí la importancia del nombre que en *Historias naturales* se individualiza en la variabilidad etimológica, en las invenciones lexicales, en las alusiones semánticas pero que, por contraste, en *Si esto es un hombre* se había revelado en la anulación de la identidad, en la pérdida del sujeto transformado en número, en "pedazo".

Consciente de la necesidad del signo, también en *Historias naturales*, Levi ha atendido a su rol de "escriba", de exégeta que interpreta y fija la tradición oral. Para él, parafraseando el título de Jorge Semprún "la escritura es la vida". Pero transformando para nosotros la escritura en otro sueño, como en estos cuentos, ha dejado su advertencia de testimonio ligado al dolor:

Pensava una cosa che non aveva pensata da molto tempo, poiché aveva sofferto assai: che il dolore non si può togliere, non si deve, perché è il nostro guardiano. Spesso è un guardiano sciocco, perché è inflessibile, è fedele alla sua consegna con ostinazione maniaca, e non si stanca mai, mentre tutte le altre sensazioni si stancano, si logorano, specialmente quelle piacevoli. Ma non si può sopprimerlo, farlo tacere, perché è tutt'uno con la vida, ne è il custode (pp. 87-88).

Pensaba una cosa en la que no había pensado hacía mucho tiempo, porque había sufrido demasiado: que el dolor

no se puede arrancar, no se debe, porque es nuestro guardián. Muchas veces es un guardián imbécil, porque es inflexible, se mantiene fiel a sus consignas con obstinación maniática, y no se cansa nunca, cuando las otras sensaciones, en cambio, se cansan, se desgastan, sobre todo las placenteras. Pero uno no puede suprimirlo, hacerlo callar, porque forma un todo con la vida, es su custodio (p. 99).

NOTAS

¹ G.Poli – G. Calcagno. *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*. Milano, Mursia, 1992, p. 37.

² *Ibid.* El resaltado es de Alfredo Luzi.

³ M. Belpoliti (a cura di). *Primo Levi*. Riga 13, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 75.

⁴ Massimo Mila: “*Il sapiente con la chiave a stella*”. En: *La Stampa*. 14 de abril de 1987, después en *Scritti civili*. Torino, Einaudi, 1995.

⁵ Primo Levi. *Storie naturali*. En: *Opere*. Torino, Einaudi, 1990, vol. III, p. 166. La traducción pertenece a Carmen Martín Gaité: Primo Levi. *Historias naturales*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 182-183. A partir de aquí citamos directamente en el texto indicando número de página tanto en la versión italiana como en la castellana.

⁶ Ver Wayne Booth: *A Rhetoric of Irony*. Chicago/London, University of Chicago Press, 1974.

⁷ Primo Levi. *Conversazioni e interviste (1963-1987)*. Torino, Einaudi, 1997, pp.106-107.

⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁹ Este es un tema recurrente en *Historias naturales*, véase “La Bella Addormentata nel frigo” (“La Bella Durmiente en el congelador”).

¹⁰ Primo Levi. “Ad ora incerta”. En: *Opere*. Torino, Einaudi, 1988, vol.II, p. 552.

¹¹ Primo Levi. *Conversazione con Alberto Gozzi, op.cit.*, p. 95.

¹² Belpoliti. *Op. cit.*, p. 104.

¹³ En la edición traducida al español que manejamos, Carmen Martín Gaité traduce “realmente una memoria de mosquito”.

¹⁴ Primo Levi. *L'altrui mestiere*. Torino, Einaudi, 1985, p. 229.

¹⁵ Primo Levi. *I sommersi e i salvati*. En: *Opere*. Torino, Einaudi, 1987, vol. I, p. 664.

¹⁶ Belpoliti. *Op. cit.*, p. 189.

¹⁷ Poli-Calcano. *Op. cit.*

¹⁸ Primo Levi. *L'altrui mestiere*, ed. cit. , p. 14.