

## De la tenaz opacidad del testimonio en literatura

Françoise Dubor \*

Universidad de Poitiers

Traducción: Silvia Zenarruza \*\*

### Resumen

La dimensión testimonial en la literatura compromete la responsabilidad del lector hacia el mundo al que pertenece, proveyéndole los elementos de comprensión que acrecientan su conciencia. En realidad, en tal proceso, el lector tiene que hacer frente a la verdad y la literatura desarrolla al mismo tiempo una serie de procesos de evitación, de rodeos, de alejamientos, desplegando espacios de reflexión que pueden variar de una obra a otra. El estudio de *La Dernière partie de cartes* (*La última partida de cartas*) de Mario Rigoni Stern parece responder a *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, dándole al lector una salida que Duras le niega. De esta forma la literatura ofrece la posibilidad inédita de diálogos no premeditados entre los autores pero establecidos por el acto de lectura, construido en perspectiva.

176 177

### Palabras clave:

· Lectura · Verdad · Ficción · Testimonio

### Abstract

The testimonial aspect of literature provides to the reader some keys to understand better his own world, and increase his consciousness. Actually, in such a process, the reader has to face the truth, and literature develops many different ways to avoid it. The study of *La Dernière partie de cartes* (**sigue atrás**)

\* Maître de conférences en la Universidad de Poitiers desde 2001, después de haber enseñado en Yale (USA 1986-1989), Ginebra (Suiza 1990-1992 y 1994-1997), Le Mans (1993-1994), Clermont-Ferrand (1998-2000) (Francia). Autora de numerosos artículos sobre Claudel, en particular, de un estudio sobre Tête d'Or (*Atlante, Paris, 2005*), de L'Art de parler pour ne rien dire - le monologue fumiste fin de siècle (*PUR, coll. Interférences, Rennes, 2004*), de una Anthologie des monologues fumistes (*PUR, coll. Textes rares, 2004*); co-editora (con Ch. Triau) de un volumen sobre el Monologue (*La Licorne, Poitiers, que aparecerá en 2008*). Prepara un estudio sobre L'Annonce faite à Marie, y un estudio sintético sobre el conjunto del teatro de Claudel.

\*\* Profesora de Letras y de francés. Licenciada en Lenguas modernas y literatura. Profesora de Civilización francesa de los siglos XVI y XVII en el Instituto superior de profesorado N° 8 "Almirante Brown"; ayudante en la cátedra de Literatura francesa e italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Profesora y directora de la Alianza Francesa de Santa Fe. Integra el Centro de estudios comparados de la FHUC.

(viene de página anterior) by Mario Rigoni Stern seems to answer *L'Amante anglaise* by Marguerite Duras, by giving an issue that Duras denies to the reader. His act of reading is therefore able to create a dialogue between authors who never even thought about it.

**Key words:**

· Readings · Truth · Fiction · Testimony

Marguerite Duras y Mario Rigone Stern nos permiten abordar respectivamente la figura del lector a la luz de la obra literaria en su dimensión testimonial, gracias a *La Amante inglesa* y a *La Última partida de cartas*. Cada uno a su manera, y con distintas estrategias, funda sin embargo su destinatario en modo similar, a partir de una misma necesidad, requerida por ambos no sólo al mismo texto sino también a sus obras precedentes.

Para ello, los dos introducen a la literatura en realidades indiscutibles, la del suceso policial, una, la de la Historia, el otro. Así, se multiplican los terrenos de confrontaciones binarias y a pesar de la diferencia de los contextos puestos en juego, tanto en sus propias naturalezas como en sus consecuencias, ambos autores no sólo descubren cuestionamientos similares, sino que además el segundo podría aportar benéficas aclaraciones a las zonas de sombra que mantiene la primera. Es la razón por la cual proponemos examinar primero una autora, luego al otro, solicitando humildemente la paciencia del lector.

Marguerite Duras nos propone dos versiones de *La Amante Inglesa*: la novela, publicada en 1967, y la pieza de teatro, en 1991<sup>1</sup>. Se trata de un suceso policial, examinado *a posteriori*, una vez que el crimen ha sido resuelto y castigado. El narrador de la novela y el Interrogador de la pieza teatral vuelven al crimen apelando por una parte a los testigos, que participan de la vida cotidiana de la culpable, por otra parte, a la culpable misma.

Estamos frente a un caso de extrema transparencia, donde todos los hechos han sido planteados y el enigma peculiar de una estructura de novela policial, desbaratado. El lector se enfrenta entonces a una doble clarificación ya que todos los personajes dicen sin ambages todo lo que saben, y el autor elabora un montaje apto para dilucidar las zonas oscuras. La paradoja es que, por más que sepamos todo lo que hay que saber, hasta la confesión espontánea de la culpable, una duda persiste, una opacidad, un cuestionamiento que discute el valor, la calidad y los límites del testimonio y al cual reenvía la confesión misma, como si la culpable se convirtiera en su propio testigo.

La versión teatral propone un montaje simple, con dos partes sucesivas y dos diálogos *a posteriori* (la culpable está entre las rejas). El primero entre el Interrogador y el marido de la culpable, Pierre Lannes, y el segundo entre el Interrogador y Claire Lannes, la culpable. La versión novelada, dos veces más larga, indica desde un comienzo el desencadenamiento del testimonio que permite la organización

progresiva del libro. Tenemos aquí tres partes, correspondiendo exactamente las dos últimas a los dos diálogos de la versión teatral.

La complejidad reside en la primera ya que se ha grabado, sin que los participantes lo adviertan, la velada en el café Le Balto, en la cual Claire Lannes se ha revelado culpable del crimen. Esta cinta, que incluye un anuncio del guarda rural en la plaza del pueblo (y que oficia como preámbulo-síntesis de la acción), es sometida a la escucha del dueño del bar, quien podrá comentarla, en presencia del narrador, quien puede interrogarlo cuando lo prefiera. Todo es nuevamente grabado, y ese texto cubre exactamente la primera parte de la novela. Tal montaje permite una intervención subjetiva suplementaria por parte del narrador, en la relación con los hechos. Participamos junto a él de un punto de vista basado en el testimonio de Robert Lamy, el dueño del bar.

El narrador, así como el Interrogador, insiste en un mismo punto: hace preguntas sin rodeos a su interlocutor, que es libre de responder o no. Se nos presenta un diálogo que no se vuelve nunca inquisitorio y los personajes que hablan, y responden, son libres de decir todo lo que saben (lo que pueden), o todo lo que quieran decir. Sólo el dueño del bar se inquieta inmediatamente:

—La diferencia entre lo que sé y lo que diré, ¿qué va a hacer con eso?

—Eso representa la parte del libro que deberá hacer el lector. Siempre existe.<sup>2</sup>

El testimonio remite entonces desde el vamos, a la cuestión de la verdad literaria que asigna *ipso facto* una función al lector, quien no sólo recibe el testimonio sino que también evalúa, según los límites de sus competencias (las que tiene y las que el texto le da), el grado de completud, de exactitud —en suma, su receptibilidad—. Finalmente, el narrador es el que indica siempre el límite entre lo real y la ficción. La manipulación de lo real es trabajada desde el suceso policial a su transposición literaria (esto es, del periodismo a la literatura), y, en literatura, en el montaje o la puesta en escena de los testimonios recogidos, reelaborados para su restitución.

El narrador, al desplegar la *tecné* del mecanismo que permite dar cuenta de un acontecimiento, vuelve su transmisión tan transparente como sea posible, aborstando el engaño, y por sobre todo, hace responsable de eso al lector, pues quien recibe el testimonio se hace responsable del mismo. En tal marco, la mínima tentativa de hipótesis interpretativa, o será dudosa, o tendrá serias consecuencias. Dicho esto, la sofisticación de la estructuración novelesca le impide absolutamente al lector pensar que experimenta un abuso de autoridad narrativa que tienda a desnaturalizar el testimonio, puesto que ese trabajo de estructuración le es escrupulosamente indicado. El lector puede difícilmente sospechar una mentira en los testigos, ya que los diversos puntos de vista propuestos se entrecruzan y se corroboran unos a otros.

Sin embargo, no se ha dicho todo: todos los hechos están dados (quién ha matado, cómo, cuándo) salvo uno, pues Claire Lannes, que ha cortado en pedacitos a su prima Marie-Thérèse Bousquet, rehúsa decir lo que ha hecho con la cabeza, que sigue inhallable. No se ha dicho todo, tampoco, pues el comentario de los hechos, dejado a la discreción de los testigos, es parcial. Ni el narrador ni el Interrogador intentan completarlo: aparentemente, quien debe cargar con ello es el lector. Si quiere —y si puede—. No se ha dicho todo, en fin, pues una cuestión permanece sin respuesta: la causa del asesinato. El “¿Por qué?” es suficiente para remitir el conjunto de los testimonios a la duda, a la perplejidad, a una irreductible opacidad, que alcanza hasta la misma confesión de la culpable. Los testimonios, confesiones incluidas,

no alcanzan a hacer desaparecer la incertidumbre. Y las estrategias de clarificación del autor no pueden, paradójicamente, solucionarlo. El lector se encuentra, en consecuencia, en una posición de testigo al cuadrado, un testigo ejemplar, librado a sí mismo, impotente ante la exigencia de verdad —que es aquí relativa, limitada—. El lector no es ciertamente el juez en el que podría esperar convertirse. Se le hace saber, tanto en la novela como en el teatro, que una verdad incompleta no es la verdad. La pregunta “¿Por qué?” es declinada a todos los estratos de la ficción, y no es, en el teatro, privativa únicamente del Interrogador. Pierre y Claire Lannes se apropian de ella a su vez para someter al Interrogador a la pregunta:

*Interrogador:* —Ud. ha dicho que Alfonso sabía todo sobre el crimen. ¿Por qué?

*Pierre:* —Nunca respondo a esa pregunta.

(...)

*Interrogador:* —Lo que busco es saber quién es esta mujer, Claire Lannes, y por qué ha dicho haber cometido este crimen. El resto me da igual. Ella no atribuye ninguna causa a este crimen. Entonces, yo busco por ella.<sup>3</sup>

*Interrogador:* —Es decir que este crimen me ha hecho interesar en ella.

*Pierre:* —¿Por qué?

*Interrogador:* —Porque es alguien que nunca se ha adaptado a la vida.<sup>4</sup>

*Claire:* —No sé si le diré dónde está la cabeza.

*Interrogador:* —¿Por qué no?

*Claire:* —¿Por qué?

*Interrogador:* —Sólo cuando se encuentre la cabeza estaremos seguros de que es ella quien ha sido asesinada.

*Claire:* —Con sus manos encontradas, eso bastaría. Se la reconocería.<sup>5</sup>

*Interrogador:* —Trato de saber por qué asesinó usted a Marie-Thérèse Bousquet.

*Claire:* —¿Por qué?

*Interrogador:* —Para saberlo.<sup>6</sup>

*Claire:* —(...) Mire, si encuentra la pregunta correcta, juro que le responderé.<sup>7</sup>

Estas cinco ocurrencias están repartidas muy regularmente a lo largo del texto. La tercera está relacionada con la búsqueda de una prueba irrefutable, no de la culpabilidad de Claire, sino de la identidad de la víctima, dice el Interrogador. Razón débil, que Claire nota enseguida: la obstinación del Interrogador en saber dónde está la cabeza faltante, o hacérselo decir a Clara, queda sin explicación. El pasaje muestra al menos que sin una aclaración completa de los pormenores del crimen, si la identidad de la víctima es dudosa, la de la culpable lo es también. No se está lejos de cuestionar al mismo crimen, a pesar de los trozos de cadáver que han sido encontrados y que son completamente irreductibles.

Lo que está más profundamente en juego, es la identidad de la culpable, Claire Lannes, *vía* el cuestionamiento de su confesión: ¿por qué ha matado? O más precisamente, “¿por qué dice haber cometido ese crimen?”

Preguntar por qué con insistencia se vuelve, a su vez, sospechoso: ¿es la pregunta correcta?” Claire se lo hace saber al Interrogador: “si encuentra la pregunta correc-

ta, le juro que le responderé”. Es decir que preguntar ¿por qué? es una pregunta incorrecta. Instantáneamente el Interrogador es confrontado con las bases de su metodología (que consiste en aclarar las causas del acto). Es él quien debe explicarse, lo que hace a mitad del texto. Afirma que se interesa en Claire “porque es alguien que nunca se ha adaptado a la vida”. A los ojos del Interrogador, el crimen testimonia la ruptura de Claire con la vida. De aquí surge lo que el montaje cuidadosamente elaborado intentaba mostrar: la plena subjetividad del Interrogador. Bajo la apariencia de su voluntad de objetividad y claridad, su obstinación en saber todo de Claire, oculta, o remite, a un cuestionamiento esencial sobre sí mismo:

*Interrogador:* —Trato de saber por qué mató a Marie-Thérèse Bousquet.

*Claire:* —¿Por qué?

*Interrogador:* —Para saberlo.

El objeto de la pregunta es cuestionado a su vez, vacila, se desplaza. Poco a poco y sucesivamente, el Interrogador pasa a ser interrogado, y es él mismo quien tiene que hacerse “la pregunta correcta”. Pierre Lannes también percibe confusamente que el crimen de Claire lo remite a él mismo y lo manifiesta al comienzo y al final de su diálogo con el Interrogador:

*Pierre:* —No comprendo más nada, ni siquiera a mí mismo.<sup>8</sup>

*Pierre:* —Estoy dispuesto a creer todo, de los otros y de mí.<sup>9</sup>

La opacidad se comprende un poco mejor: interrogar la faz oculta del crimen es interrogar sobre la faz oculta de la vida; al cuestionar al Otro, se ve surgir un cuestionamiento sobre su propio saber —sobre sí—. ¿A qué título y hasta dónde las apariencias atestiguan, si no de la verdad, al menos parte de una verdad?

La estrategia estructural del Interrogador (hasta hace poco narrador) abre el campo a la del autor: si éste delega en aquél la responsabilidad de componer el texto, él mismo mantiene el cuestionamiento de los desafíos de tal texto: ¿para qué escribir esto? —¿para qué escribir?—. En otros términos, el Interrogador (el narrador) estaría del lado de la apariencia, de la espuma, de la manifestación patente de los acontecimientos en el mundo, pero al interrogar la causa de una fenomenología criminal, revela sus propios límites y no puede dar respuestas que no encuentra. Por el contrario, el autor, responsable del sentido de la empresa literaria, puede desplazar al lector sobre otro terreno de causalidad, haciendo fondo sobre la aporía del sentido sobre el cual se ha confrontado el Interrogador (el narrador), pues es la aporía la que hace el sentido. Si la confesión de Claire Lannes permanece incompleta, y la causa del crimen no revelada, sólo queda interrogar el estatuto de la apariencia y el de lo real. Una vez más, Claire Lannes es el punto focal que permite avanzar sobre esta doble cuestión. Es por ello que es tan importante examinar quién es ella pues permite articular la apariencia y lo real, el ensueño y la realidad, lo imaginario y la verdad.

Según Pierre, Claire no es capaz de distinguir la realidad de lo imaginario, ya que toda apariencia, como tal, es verdadera, ya que el sentido de una apariencia es el resultado de una construcción del espíritu a la cual ella no se entrega. Claire participa de la fenomenología del mundo al tiempo que es, tal vez, su víctima:

*Interrogador:* —¿Me puede dar un ejemplo de lo que ella comprendía menos?

*Pierre:* —Las cosas de la imaginación, sobre todo. Una historia inventada, una obra en la radio, por ejemplo, no se podía hacerle admitir que no había existido nunca.<sup>10</sup>

*Interrogador:* —¿Leía el diario?

*Pierre:* —Pretendía que lo leía, de hecho, leía los títulos y luego lo dejaba. (...)

*Interrogador:* —¿Simulaba?

*Pierre:* —No, no simulaba. No simulaba nada. Ni siquiera eso. Creía que leía el diario, es diferente.<sup>11</sup>

Todos los niveles de realidad, aún ficcional, existen por igual, porque todos están en el mundo. Lo que es posible coexiste con lo que es comprobado. Pero Claire da consistencia a lo que es probable, y a lo que es verdad, aunque no aparente; provee a la realidad su apariencia, su forma, su expresión:

*Pierre:* —Ella no comprendía la imaginación de los otros. Pero su imaginación era muy fuerte. (...) Lo que creo poder decir es que las historias que inventaba habrían podido existir. (...) Partían de una base justa, no inventaba todo. Por ejemplo, le ocurría quejarse de los reproches que yo no le hacía, pero que hubiera muy bien podido hacerle, que habrían estado justificados. Como si hubiese leído mis pensamientos.<sup>12</sup>

Vale decir que Claire no sufre de confusión de los niveles de realidad. Tiene un problema, no con lo que es verdad, sino con la ficción como mentira, como algo que es falso; y no con las apariencias sino con las falsas apariencias. Lo que quiebra la única y verdadera historia de amor que haya vivido, es justamente el hecho que “el agente de Cahors”, un día, le ha mentido. La ruptura viene inmediatamente después.

En el terreno del sueño, Pierre y Claire se unen hasta un cierto punto, en el terreno de las apariencias ya que los dos han soñado que mataban a Marie-Thérèse Bousquet. El Interrogador propone una lectura de eso, una hipótesis, la base de una interpretación:

No deben haber cometido el mismo crimen, usted y su mujer, —a través de Marie-Thérèse— ya sea en sueño o en realidad. Sus verdaderas víctimas debían ser diferentes.<sup>13</sup>

Al citar los dos niveles (sueño y realidad), el Interrogador introduce un tercer elemento, una verdad siempre terciaria, una verdad de uso personal. Pero cuando se le pregunta a Pierre que cite la verdadera víctima del crimen cometido en sueños, este responde:

No era nadie. Era la forma del sueño solamente.<sup>14</sup>

Se puede considerar a su respuesta como una forma de eludir la cuestión, pero lo que dice es significativo, por cuanto evacua de la realidad toda dimensión imaginaria. Pierre se sitúa entero del lado de la apariencia tangible, asesinando literalmente “la forma del sueño”. En principio, el Interrogador termina su entrevista con Pierre poniéndolo frente a una hipótesis difícil de refutar:

Creo que usted no deseaba solamente deshacerse de Claire, sino también de Marie-Thérèse —usted debía desear que las dos mujeres desapareciesen de su vida, para poder estar solo. Debe haber soñado el fin de un mundo. Es decir del nuevo comienzo de otro. Pero que le habría sido dado.<sup>15</sup>

Extrañamente, porque las circunstancias proveen a Pierre del sueño que el Interrogador le imputa, al clausurar así la entrevista, el lector es tentado a trasladar a Pierre un sentimiento de culpabilidad, más que la verdadera culpabilidad de criminal, la que por el contrario es imposible atribuir a Claire.

Contrariamente a Pierre, Claire no se amputa de la dimensión imaginaria que forma parte de su verdad personal, y distingue perfectamente lo que es sueño de lo que no es:

*Claire:* —Hay dos cosas: la primera es que he soñado que la mataba. La segunda es que cuando la he matado no soñaba.

¿Es lo que quería saber?

*Interrogador:* —No.<sup>16</sup>

A pesar de la respuesta del Interrogador, es importante decir que Claire es capaz de tal distinción, pues importa limitar la hipótesis de su locura. El cruzamiento de testimonios recogidos por el Interrogador para el lector, vuelve precisamente responsable al lector de la lectura (de la comprensión) de Claire. Ahora bien, en ausencia de certezas fundadas e indiscutiblemente completas, ese lector ve abrirse un campo de conjeturas, entre las cuales, la posible locura de Claire. Mejor inspirado de contar con el autor que con el Interrogador. Y aquí el autor deja aflorar una información que no interesa al Interrogador. Es que, en definitiva, las palabras cuentan. Lo que se dice cuenta. La lengua cuenta. Es una cuestión de vida o de muerte. Como en literatura. Por eso, en ciertas circunstancias: el silencio. Sobre esta última cuestión, Pierre y Claire también difieren. Pierre se ubica en la denegación del poder de las palabras, hablando “maquinalmente”, según su propia declaración:

*Pierre:* —¿Lo que le digo de ella lo acerca a usted hacia una explicación del crimen?

*Interrogador:* —Hacia varias explicaciones diferentes de las que se me habían ocurrido antes de escucharlo. Pero no puedo conservar ni una en el texto que se está haciendo.

*Pierre:* —No sirve de nada, son palabras. No se puede volver atrás.

*Interrogador:* —Lo que acaba de decir: “Son palabras. No se puede volver atrás” es parte de su lenguaje habitual, ¿no es cierto?

*Pierre:* —Sí, me parece que hablé como de costumbre. Como un imbécil.

*Interrogador:* —¿Por qué dice eso? ¿Lo dice maquinalmente, como ha dicho la otra frase?

*Pierre:* —Sí, es verdad.

*Interrogador:* —¿Ella nunca habla de esta manera, imagino?

*Pierre:* —No. Nunca hace reflexiones sobre la vida.<sup>17</sup>

Esta cita es un poco larga, pero es inevitable porque es la última réplica citada donde Pierre revela su posición de denegación, dejando escapar que según él, la vida y las palabras están en un perfecto acuerdo. Claire, en cambio, no sólo no se sitúa en la denegación, sino que toma el riesgo mayor de la lengua, motivando así la segunda mitad de la pieza, esto es, su propio diálogo con el Interrogador:

*Claire:* —Sé que, cuanto más claros son los criminales en lo que dicen, más se los mata.

Entonces, ¿qué me responde a eso?

*Interrogador:* —Que a pesar de ese riesgo, usted desea que se haga la luz.

*Claire:* —Eso es verdad.<sup>18</sup>

El riesgo corrido es entonces conciente y consentido, es un desafío donde la vida está en juego. El hecho policial ha dejado de ser cuestionado. Es lo que motivaba al Interrogador, quien tira la toalla. Claire, sin embargo, no se detiene:

*Claire:* —¿Qué le he dicho para desalentarlo tanto?

¿Pasó la hora?

Siempre es la misma cosa, se haya cometido un crimen o nada.

(...)

Yo en su lugar, escucharía. Escúcheme... Se lo suplico...<sup>19</sup>

Salvo por la última proposición, que es un agregado en la versión teatral, las dos versiones presentan fines idénticos, un punto de fuga que indica, al dramatizarla, un inacabamiento vital de la palabra.

El lector, hasta hace poco testigo ejemplar, termina por unirse a sus cómplices para formar con ellos un trío (Interrogador o narrador, autor, lector) que responde al que ha generado el hecho policial (Pierre, Claire, Marie-Thérèse). Lo que el lector puede hacer, desde su lugar legítimo, con la herencia testimonial que recibe de la literatura fundada por el autor, y transmitida por el Interrogador, es componer el comentario que se espera de él, completar, siempre parcialmente, el centro silenciado del texto, proponiendo la confrontación inédita de los testimonios, cara a cara, de Pierre y Claire (los bien nombrados), para hacer surgir, incansablemente, ese tercero faltante, la muerta, la irrefutable verdad de Marie-Thérèse Bousquet, definitivamente perdida para todos, incluyendo al lector. Hemos omitido decir que la cabeza de esta víctima era la de una mujer gorda sorda y muda. Es sin duda inútil preguntar por qué.

Pasemos ahora sin más a nuestro otro autor, Mario Rigoni Stern, que no tiene otro punto en común con Marguerite Duras, *a priori*, que el de ser su contemporáneo.

Mario Rigoni Stern, nacido en 1921<sup>20</sup> en Asiago (Italia), entra, el 30 de noviembre de 1938 en la escuela militar de alpinismo de Aosta.

En 1938, tenía 17 años. Era un muchacho bastante romántico. Había leído Conrad, Stevenson, Verne. Sólo me gustaba la montaña, sólo soñaba con ascensos, con escaladas. Vivía exaltado por valores físicos muy viriles: superar el frío, el miedo, conocer la camaradería en la prueba. Mi familia era modesta. Tenía que ganar mi sustento. Dejé la escuela a los 14 años. Luego me alisté. Para tener esquís, uno debía formar parte de las Juventudes fascistas que organizaban la vida del pueblo, el patronazgo, la gimnasia... Todo eso era muy corriente, ¡como ser católicos! La miseria nos cegaba.

*Usted pensaba entonces hacer una carrera militar en los cazadores alpinos.*

Sí, y pasar exámenes para ser oficial. El 10 de junio de 1940, Italia entra en guerra contra Francia e Inglaterra. Escuché el discurso de Mussolini en la radio. Estaba aterrado. Tenía miedo, y sin embargo, obedecía. Siempre soñaba con ser oficial. Como decía Napoleón, cada soldado tiene un bastón de mariscal en su alforja.<sup>21</sup>

A partir de agosto 1939, se encuentra enrolado en las campañas de la Italia fascista. Combate en Albania, en Rusia, es encarcelado en Polonia por los nazis, luego se encuentra en un campo de prisioneros en Graz, en Austria. Se evade el 9 de mayo de 1945 y vuelve a pie a su casa, a Asiago.

Traté de hablar a mi familia, mis amigos. Pero comprendí que no me podían creer. Toda esa destrucción. Esos cadáveres. Entonces, callé. Primo Levi también ha conocido eso. Todos los sobrevivientes han conocido eso. Iba a caminar en los bosques. Leía T. S. Eliot, poetas rusos, libros de historia. Trataba de comprender cómo todo eso había sido posible. Pensaba huir, vivir en la montaña como un salvaje. Luego, lentamente, retomé contacto con la vida. Encontré un trabajo en la biblioteca de los ex-combatientes. Ganaba poco, pero nuevos vientos soplaban: por fin podíamos leer las obras que no se encontraban en la época de Mussolini: Hemingway, Camus, Kafka, Gide, García Lorca, Pasternak, Dos Passos, Fitzgerald, Tolstoi.

*En 1953, ocho años después de su regreso de la guerra, usted publica "El Sargento en la nieve".*

¡Eso fue hace ya cincuenta años! Nunca escribí pensando en la publicación. Envié mi manuscrito a Vittorini, luego no pensé más. Cuando recibí una respuesta positiva, me emocioné: iba a ser publicado en la misma colección que Pavese, Calvino, Fenoglio, Cassola, ¡los autores

que yo amaba! Pero para mi editor y los críticos, *El Sargento*... era un testimonio, y yo no era más que un escritor de ocasión. Pero ¡basta! Continuaba mi vida. Tenía trabajo nuevamente en la oficina de catastro de Asiago, mi familia, iba a cazar a la montaña, y, evidentemente, continuaba escribiendo, a mano, ¡como un trabajador manual! Un día, Italo Calvino me pide un texto para una revista. Le envío *Alba y Franco*, la historia de dos perros. Me responde: “Quisiera que esto no se detenga nunca...” Nueve años después de *El Sargento en la nieve*, se publicó mi segundo libro, *La caza del urogallo*. Entonces, todos los que me trataban como escritor de ocasión me compararon con Tourgueniev, Tolstói. ¡Hasta he sido consagrado como el Hemingway italiano por un crítico suizo!

*En 1968, después de unos problemas de salud, usted se jubila. ¿Es una segunda vida?*

Sí, entonces me he convertido en Mario Rigoni Stern, el escritor.<sup>22</sup>

Toda su obra, saludada sobre todo por su amigo Primo Levi, oscila entre dos polos: el testimonio de su experiencia de la guerra, y su lazo orgánico con la naturaleza. Uno y otro, con humildad, con humanidad, con compasión, siempre en una relación fraternal y benevolente con el otro. Se designa a sí mismo como un testigo. Testigo, cierto, pero, asegura, retomando la frase de Benjamin, “soy un narrador, no soy un novelista”, pues, precisa, “no cuento la vida de personajes sino de personas”.<sup>23</sup> Para él, lo que cuenta, no es la Historia hecha por aquellos que Alain llamaba irónicamente los “Importantes”, sino la vivida por esos verdaderos “importantes” que son para él “la gente simple, campesinos, obreros, soldaditos”<sup>24</sup> que estarían olvidados, si no existiera la escritura para darles nuevamente vida. Por eso nunca se presenta él mismo como héroe. Es un combatiente como los otros, que habla en nombre de los otros. Pues, dice, “no era más que un hombre que las estrellas habían visto desde que existen.”<sup>25</sup> Si habla, no es en su nombre, “son las voces de mis camaradas las que hay que escuchar”<sup>26</sup>. “Gracias a estas páginas, ellos dejan una huella en la tierra.”<sup>27</sup>

Escritor de la huella, Mario Rigoni Stern no deja de hurgar en su memoria para dar testimonio de la terrible odisea de la que ha sido uno de los escasos supervivientes y campo de su inspiración, para contar su país de montañas al que está indefectiblemente aferrado. Tiempos de paz y tiempos de guerra, hombres y naturaleza íntimamente ligados en una obra muy lejos de toda ficción. Sus relatos y cuentos, que son clásicos en Italia, sólo hablan de gente verdadera. Con verdaderas palabras. Sobrias y lapidarias. Desde 1952. Sin embargo, con *La última partida de cartas*,<sup>28</sup> vuelve una vez más sobre esos años de guerra que ha vivido sin alejamiento histórico, proponiendo ese “libro de recuerdos y testimonios”<sup>29</sup>:

¡Todavía escribo! Todos los días. Escribo, tiro, escribo. No he terminado con el pasado. Atravesé el caos, viví atrocidades, pero todavía quiero afirmar que mis enemigos no son ni los Franceses ni los Rusos ni los Ingleses. Se llaman Víctor Emmanuel, Mussolini, Bodoglio [ministro del Duce].

*¡Usted habla de la Segunda Guerra Mundial en presente!*

Es la causa de que yo escriba. Eso y la naturaleza. Toda mi vida desfila en *La última partida de cartas*.<sup>30</sup>

La originalidad aquí es el trenzado, en la escritura, de su experiencia inmanente de la guerra con los discursos oficiales transcritos, que encuentra en los archivos de la Historia. La confrontación de los dos estatus de palabra abre un campo más vasto al alcance de su testimonio, integrado así en una perspectiva histórica. Pero tal gesto, por una parte, tiene consecuencias sobre la calidad de conciencia del escritor,

y por lo tanto, del lector; por otra parte cuestiona la acreditación del testimonio de su palabra sola: singular, cierto, pero ¿es por ello ejemplar? Si está incompleta, en su fragmentación y su subjetividad, ¿debe ponerse en tela de juicio, cuestionando entonces toda su obra antecedente? Él también afirma: “Nunca he sido un hombre de discurso. Los hechos hablan por sí mismos...”. El estatuto de la retórica tejida con el de la poética de su escritura tiene que ser examinado aquí con atención, en la medida en que, por un lado, se retira del terreno de la “fábrica literaria”, y por el otro, se trata sin más de sacar a la luz los artificios retóricos de una propaganda que ha engañado a una población entera. Si los discursos oficiales que él cita son de pronto necesarios, centrales en su obra, es para someterlos al análisis formal y semántico, o bien para someterlos a comparación, para constatar contraste y oposición con su propio texto (relato, testimonio sin discurso). Se trata entonces de evaluar los desafíos de la confrontación de esos dos discursos.

En realidad, el texto entero está inscripto bajo el signo inmediato de la ceguera hacia la Historia contemporánea. Y no menos inmediatamente, Rigoni Stern elabora una relación entre su conocimiento del mundo y la ficción:

Nunca había visto el mar más que de lo alto de mis montañas, desde muy lejos, el mar que conocía era el de las novelas de Salgari, de Julio Verne, de Conrad.<sup>31</sup>

La precisión sólo es interesante porque el mar es un hecho de la naturaleza del Mundo, no de su Historia: es decir que el joven Rigoni Stern no conoce nada del Mundo del que forma parte. Está entonces mal ubicado, *a priori*, para descifrarlo, a pesar de su cultura literaria: recibe la orden de su incorporación en 1916 y toma el tren para Aosta. Los paisajes que desfilan le sugieren escribir versos de Dante y de Carducci.<sup>32</sup> Sin embargo, también evoca las *balillas*, término presentado entre los *realia* de la época, que designa “los niños de menos de catorce años agrupados en organizaciones fascistas”.<sup>33</sup> En cambio, es fácil medir su inadecuación a las aspiraciones mostradas: tratando de incorporarse a la Marina real en Venecia, sólo será suficiente que se le pregunte si sabe nadar para que sea enviado de nuevo a su casa, en sus montañas –por el contrario, sabe esquiar, como su breve legajo lo deja suponer–. Será cazador alpino. Es entonces en un terreno conocido, esta vez, que Rigoni Stern distingue, en el Mundo, la Naturaleza y la Historia, rechazando de uno al otro todo pasaje metafórico:

Pero hacer una caída en montaña, como me había ocurrido a veces, eso no es ser precipitado en la Historia.<sup>34</sup>

De una, uno se puede levantar, y superarla, no de la otra, que es la tecné que definitivamente nutre toda su obra literaria por venir. Con *La última partida de cartas*, como si se tratara de la última travesía de su propia existencia, designa todas las zonas de sombra de su discernimiento de hombre joven, e hila la metáfora que sin embargo, rehusó en un principio, manteniéndola esta vez únicamente en el dominio histórico:

¿Comenzaba yo a ver el precipicio en el cual caíamos? Era todavía muy joven para tomarme el tiempo de reflexionar sobre estas sensaciones fugaces.<sup>35</sup>

En cuanto a su percepción intelectual, la ofrece a nuestro reconocimiento: su recurso a la cita estricta de los discursos oficiales de la época, de los slogans, de los títulos y artículos de diarios, de los textos de ley, forman un conjunto de conocimientos objetivos, propiamente fijados desde entonces por la Historia a título de documentos de archivos, que compartimos, y que él nos da a leer. Y si nuestro saber en la materia fuera aproximativo, él nos provee aquí la letra precisa,

la huella neta e indiscutible. Nuestro enfoque sensorial del Mundo, él lo precipita con el suyo, en la comprensión intelectual de los hechos, y al designar su ceguera, impide la nuestra:

Si embargo, el documental mostrando a Hitler bajo el Arco de Triunfo en París que yo había visto en el cine de Aosta, y la altivez fanfarrona de los Camisas negras, me habían dejado una impresión de malestar.<sup>36</sup>

Si el cine puede dejar de poner en evidencia su capacidad de representación para convertirse en un puro medio de transmisión, la literatura, sin duda, puede comportarse de igual manera, y no ser incompatible con la virtud de testimonio que Rigoni Stern convoca en ella. Hay que decir, sin embargo, que el cine, como la literatura, no abdica sobre el terreno de la ficción, y acarrea por esta razón una parte de ambivalencia, que es de hecho constitutiva de uno como de la otra. En otros términos, la convocación de lo real no descalifica enteramente la de lo imaginario. El simple hecho de que Rigoni Stern se haya convertido en escritor plantea si no un problema, al menos una cuestión interesante para examinar. Es en esto que su obra, en cierta forma sintetizada en *La última partida de cartas*, puede responder a las propuestas que elabora Marguerite Duras en *La Amante inglesa*, a la manera en que un procedimiento empírico responde a postulados teóricos propuestos de manera hipotética, antes de realizar su experimentación. En la elaboración de tal lazo entre ambos, que sin duda ninguno de estos dos autores ha concebido de manera estricta, no constituye su menor interés el paso del suceso policial en apariencia circunstancial y anodino, a la Historia, que concierne a la comunidad de los hombres y a su devenir. Es por eso que importa tanto buscar en el texto de Duras el estatuto del discurso de verdad, en toda su fragilidad, con todas las ambivalencias de su potencial, y en todas sus implicaciones finales. El lazo con Rigoni Stern es tanto más posible cuanto que este último encara la Historia medida con la vara del individuo común, encarnado, haciéndose nuestro portavoz, y nuestro emblema. Plantea la relación del individuo anónimo con la Historia, sin que esa relación sea institucionalizada por una función oficial de actor mayor. Así se despliega su estrategia narrativa. El tejido de los discursos permite a la vez designar paneles enteros cubiertos por la ignorancia, y colmar esas faltas, esos silencios, dicho de otra manera, por otras palabras diferentes a la suya, ya sea tomadas en vivo (discursos y textos de época) ya sea constituidas *a posteriori* (las memorias de generales tales como Messe, *La Guerra en el frente ruso*, o que Tchuïkov, *La Batalla de Estalingrado*), convocando los puntos de vista de los dos lados del frente, italiano y ruso. Pero Rigoni Stern no abandona nunca la perspectiva literaria, cuando, por ejemplo, evoca la ceguera de Hitler en cuanto a las lecciones que le proveía la Historia:

El destino de Charles XII de Suecia y de Napoleón, quienes, luego de tantas conquistas en esta inmensidad, habían conocido la derrota, no lo instruyó.<sup>37</sup>

Lo mismo en relación a la que la literatura proponía:

Hitler y sus generales no habían leído *Guerra y Paz* ni *Eugène Onegin*; por eso de Rusia y de su pueblo, no habían comprendido nada.<sup>38</sup>

Es decir que la Historia pasada da una medida a la ambición, y que la literatura permite una comprensión, en la ocurrencia del enemigo que cada uno se inventa.

Finalmente, la estrategia narrativa de Rigoni Stern apunta a denunciar una forma de retórica que es un puro desvío de los discursos, hasta la estricta inversión, propia de la propaganda, que consiste en invertir el sentido de las palabras, o a tomarlas

de manera literal: así, las llamadas al heroísmo encubren derrotas sangrientas. Bajo la aparente invocación de sacrificios gloriosos, se expresa el cinismo alemán hacia los aliados italianos, enviados a la masacre sin el menor apoyo. Es así que la indignación estalla, sin rodeos esta vez, al final del libro:

¡Basta! ¡Basta de mentiras!

Muchos italianos, de aquí en más, y no sólo nosotros, que hemos sobrevivido a los inviernos rusos, habían comprendido en qué abismo el fascismo y la monarquía nos habían precipitado.<sup>39</sup>

Así acaba la metáfora hilada ya identificada de la precipitación en la Historia. A fuerza de perseguir los indicios, descuidados en el momento, puestos en valor aquí, Rigoni Stern da forma a su memoria para transmitirla a sus olvidadizos herederos (que tal vez somos nosotros: este riesgo lo compromete a dar testimonio). Él provee, si no un pacto de lectura, al menos una capacidad de lectura del presente que impide toda postura de indiferencia, al conducirnos con él de la ceguera (por desconocimiento padecido o voluntario) a la indignación (por toma de conciencia de una insoslayable verdad), pasando por la duda, la sospecha cada vez más manifiesta. Entonces, solamente se puede encarar una relación inocente con el Mundo, pero de una inocencia nutrida por el saber, caracterizada sobre todo en la restauración de un lazo sensorial. Es por eso que sus últimas palabras son las siguientes:

Esta mañana, al amanecer, salí a hacer un pequeño paseo en compañía de mi perro Sirio. Con diez días de anterioridad, he esperado el canto del cucú. Es un buen signo, y mi corazón se ha llenado de alegría.<sup>40</sup>

Es como un “hombre libre”<sup>41</sup> que hace su oficio de escritor. A la mujer gorda, sorda y muda que habita el texto de Duras, decapitada para siempre, Rigoni Stern le da una cara, a la luz de la Historia, a fin de mantener estrechamente ligadas la conciencia humana y su inocencia, en esta unión de la cual él funda el carácter necesario entre memoria y libertad. El Interrogador de Marguerite Duras estaba conminado a hacer la pregunta correcta, para obtener la respuesta que él deseaba. La importancia de lo imaginario para la realidad, o la realidad insoslayable de lo imaginario que animaba a Claire Lannes, encuentra aquí eco en el necesario y paradójico recurso de la literatura. El nuevo interrogador, Rigoni Stern, se propone como objetivo comprender la ceguera de los soldados; como él, interrogar su propia posición. Gana el estatuto de lector de la Historia, que descifra progresivamente para dar su plena medida a nuestra propia función de lector, como si leer bien su libro permitiese leer mejor el Mundo. Nos da, en efecto, a leer su vida, esto es una historia singular de la Historia humana, y designa al mismo tiempo, no ya a los enemigos, en cierta forma evaporados por la igualdad de los tratamientos miserables que padecen, en uno y otro bando, de cada línea de combate, sino a los culpables históricos, cuyos nombres eran conocidos, identificados, sin la intervención de Rigoni Stern (Hitler, Mussolini). Así se trata menos de hablar de ellos que de hablar de él, es decir, de hablar de nosotros, en el momento mismo de dirigirse a nosotros.

Y de lo alto de su impotencia, Rigoni Stern plantea la buena pregunta, es decir, encuentra la forma adecuada de la palabra que ha tomado por deber. Esta forma, es la literatura –no solamente los textos que él escribe, sino los que él lee. Convertirse en escritor, es también convertirse en lector: hacer del texto la letra de la vida.

He tratado de hablar de mi familia, de mis amigos. Pero comprendí que no podían creerme. (...)

Entonces, callé. Primo Levi también ha conocido eso. Todos los sobrevivientes han conocido

eso. Iba a caminar por los bosques. Leía a T.S. Eliot, poetas rusos, libros de historia. Trataba de comprender cómo todo eso había sido posible (...) Luego, suavemente, retomé contacto con la vida (...) Ganaba poco pero vientos nuevos soplaban: por fin podíamos leer las obras que no se encontraban en la época de Mussolini: Hemingway, Camus, Kafka, Gide, García Lorca, Pasternak, Dos Passos, Fitzgerald, Tolstoi.<sup>42</sup>

La literatura permitiría, en fin, sostener la promesa. Estar vivo. Es por eso que, en definitiva, las palabras cuentan. Lo que se dice cuenta. Hasta es una cuestión de vida o muerte. Digamos finalmente que es esto lo que el título *Le última partida de cartas*, emblematiza. En el centro de su propio texto Rigoni Stern cuenta que juega a las cartas con su tío Toni quien en esta ocasión “enuncia sus ideas sobre la guerra”.<sup>43</sup> El tío evoca el valor de la resistencia opuesta a los fascistas, la miseria padecida por el pueblo sometido a esta guerra en la cual la desigualdad de fuerzas se manifiesta a favor de los enemigos del fascismo:

No sabía qué responder. Era la primera vez que escuchaba ese razonamiento, y tenía ganas de oponerme. Jamás nadie me había hablado tan claramente. Estaba imbuido de las quimeras románticas, y soñaba con el Cáucaso como nuevas montañas a descubrir y escalar.

—Verás, tío, que todo terminará rápido. Cuando llegemos a Rusia, todo habrá terminado.

Me miró en silencio, y los tres obreros guardaban silencio también. Murmuró:

—Muchacho, partes porque eres soldado. Sólo te deseo que puedas volver.

Esas últimas palabras cayeron pesadamente, y retomamos la última partida. Aquellos contra quien iba a combatir tenían los cuatro ases en la mano: para nosotros nuestras cartas eran tramposas.

Todas nuestras figuras ya habían sido jugadas.<sup>44</sup>

La salida del juego metafórico así expresado está trazada por adelantado y conocida por adelantado. Esto es volver a decir hasta qué punto Rigoni Stern no es el narrador de una historia cuyo fin deja a nuestra apreciación. Es el narrador de un proceso evolutivo de lectura, tanto de la Historia, en relación a la cual solicita con una firmeza condescendiente nuestra clarividencia, como de la Literatura, en tanto que ésta no responde a la definición de “quimeras románticas”, y de la Naturaleza, a condición que el canto de un cucú sea un signo que podamos comprender. Así deja a nuestra apreciación el peso real de las palabras, por poco que las escuchemos, que las entendamos. Es finalmente un narrador que hace todo para que su palabra no sea letra muerta. Es el trabajo de toda una vida: en el combate incesante llevado por la verdad contra la opacidad de los signos, la salida permanece incierta, y la tarea del lector, inmensa. Pues la literatura, en este aspecto, no es tanto una respuesta como la formulación, incesantemente retomada, de la cuestión que nos incumbe saber plantear.

## Notas

<sup>1</sup> Los dos textos de referencia de MARGUERITE DURAS son los siguientes: *La Amante inglesa*, París, Gallimard, col. L'Imaginaire, 2001, 206 pp. Abreviado en *AI*; *El Teatro de la amante inglesa*, París, Gallimard, col. L'Imaginaire, 1991, 126 pp. Abreviado en *TAI*.

<sup>2</sup> *AI*, 9-10.

<sup>3</sup> *TAI*, 28.

<sup>4</sup> *TAI*, 46.

<sup>5</sup> *TAI*, 70.

<sup>6</sup> *TAI*, 72.

<sup>7</sup> *TAI*, 94.

<sup>8</sup> *TAI*, 26.

<sup>9</sup> *TAI*, 63.

<sup>10</sup> *TAI*, 34.

<sup>11</sup> *TAI*, 35.

<sup>12</sup> *TAI*, 37.

<sup>13</sup> *TAI*, 32.

<sup>14</sup> *TAI*, 33.

<sup>15</sup> *TAI*, 63.

<sup>16</sup> *TAI*, 73.

<sup>17</sup> *TAI*, 46.

<sup>18</sup> *TAI*, 73.

<sup>19</sup> *TAI*, 108-109.

<sup>20</sup> Marguerite Duras nació en 1914, algunos meses antes de que estalle la Primera Guerra Mundial.

<sup>21</sup> En “La última Partida de cartas, de Mario Rigoni Stern - *El soldado que leía a Dante*”, comentarios recogidos por MARTINE LAVAL, enviada especial a Asiago, publicado en Télérama N° 2819, 24 de enero de 2004.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Palabras comentadas por LAWRENCE SISCO, en la revista trimestral *Place [aux] Sens* N° 9, verano 2004.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> MARIO RIGONI STERN, *Historia de Tónle*, Ed. Verdier, 1998.

<sup>28</sup> MARIO RIGONI STERN, *La Dernière partie de cartes*, traducido del italiano al francés y prologado por MARIE-HÉLÈNE ANGELINI, Lyon, Ed. La fosse aux ours, 2003, 136 pp. Todas las referencias de paginación envían a esta edición.

<sup>29</sup> *Ibid.* 13.

<sup>30</sup> En “La Dernière partie de cartes, de Mario Rigoni Stern - *Le soldat qui lisait Dante*”, comentarios recogidos por MARTINE LAVAL, enviada especial a Asiago, publicado en Télérama N° 2819. 24 de enero 2004.

<sup>31</sup> 16.

<sup>32</sup> 23.

<sup>33</sup> Precisión dada en nota, en *La Dernière partie de cartes*, 19.

<sup>34</sup> 39.

<sup>35</sup> 57.

<sup>36</sup> 59.

<sup>37</sup> 79.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> 124.

<sup>40</sup> 136.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Citado en “La Dernière partie de cartes, *de Mario Rigoni Stern - Le soldat qui lisait Dante*”, comentarios recogidos por MARTINE LAVAL, enviada especial a Asiago, publicado en Télérâma N° 2819, 24 de enero de 2004.

<sup>43</sup> 101.

<sup>44</sup> 102.