

LA NARRATIVA TESTIMONIAL DE ÁNGEL PARRA

*ÁNGEL PARRA'S TESTIMONIAL NARRATIVE*Iamni Reche Bezerra¹

RESUMEN: Es difícil determinar precisamente el género literario testimonial. Sin embargo, algunos elementos se preservan en la gran mayoría de las obras porque son fundamentales en la construcción de nociones básicas del testimonio. Este artículo pretende destacar el modo cómo Ángel Parra construye una narrativa testimonial en *Manos en la nuca* (2005), obra que no se imagina como memoria, sino como literatura donde la ficción y la realidad se configuran.

Palabras-clave: testimonio; dictadura militar; Ángel Parra.

ABSTRACT: It is difficult to define precisely the literary genre of the testimony. Nonetheless, some aspects connect the majority of those literary works, being crucial for construing the basic notions of testimony. This paper aims to highlight the way Ángel Parra presents a testimonial narrative in *Manos en la nuca* (2005), which cannot be thought only as memory, but as literature where fiction and reality behave differently.

Key-words: testimony; military dictatorship; Ángel Parra.

Está claro que el testimonio resbala de aquí para allá tomando una forma extraliteraria que no cabe en las definiciones de género literario existentes. Se destacan los estudios de Mabel Moraña (1997), René Jara (1986), Ariel Dorfman (1986), que buscaron analizar el género testimonial bajo una mirada más detallista, Dorfman diferenciándose en el sentido de reconocer las recientes producciones testimoniales en Chile. Si el comienzo de la novela tuvo una relación especial con el desarrollo de la burguesía, el testimonio se ve involucrado en una red de características que lo aproxima de forma exacerbada a lo marginal, a lo proletario

¹ Graduanda em Letras Português-Espanhol, Bacharelado em Tradução, UFPR.

mundial. El narrador, que puede ser intermediado por un estudioso (sociólogo, historiador, periodista...) o el propio testigo, asume una pluralidad que lo hace vociferador de todo un grupo específico. Distinto de los personajes de las novelas que mueren cuando la obra termina, John Beverly (1987) apunta al hecho de que el narrador del testimonio es vitalicio en el sentido de que, cuando uno termina de leer el testimonio, él continúa vivo, porque es tan real como el que lo lee. Es una obra que rompe con la expectativa literaria de ficción que surgió desde las primeras novelas. En el género moderno no están evidentes los límites entre realidad y ficción. Ife (1992) sintetiza el acuerdo entre autor y lector: leer es creer. Quien no tiene en cuenta ese pacto cae en la locura, como el hidalgo Don Quijote. En la literatura de testimonio, el juego es otro. El apelo a la veracidad es extremo. Lo narrado lo debemos considerar como la realidad, hecho histórico, incluso cuando se utilizan aspectos ficcionales en la construcción de su discurso.

Cabe añadir que una gran parte de las obras de testimonio pertenecen a países de tercer mundo o a minorías nacionales bajo el poderío de fuerzas militares. En Latinoamérica, se desarrolló intensamente en la década de los 60, mientras sucede la explosión de gobiernos autoritarios, tornándose un género con criterio a catarsis o liberación personal en el cual, más que nunca, lo personal era político. En Chile, se generaliza pese al golpe de estado de 1973. Es importante notar que la literatura testimonial chilena se produce bajo un suelo fértil de resistencia popular germinado en la década anterior al golpe, con la lucha de la Unidad Popular que llevó el líder socialista Salvador Allende al poder. La década de los 60 se valió de un grupo de artistas cuya producción musical se preocupó en recuperar lo rústico de la tradición folklórica chilena y latinoamericana, además de estar comprometida con las causas sociales. Conocido como la Nueva Canción Chilena, el movimiento musical tenía como principales artistas Víctor Jara, Violeta Parra, Patricio Manns, Quilapayún, entre otros tantos que, dado el represor gobierno de Pinochet, sufrieron fuerte

persecución. Algunos fueron torturados y asesinados, como Víctor Jara. Otros pasaron por centros de concentración donde sufrieron torturas, y después enviados al exilio — que generalmente lo cumplían en Europa, puesto que el restante de América Latina también sufría con sus propios gobiernos autoritarios. Ángel Parra fue uno de estos. Cantautor de la Nueva Canción Chilena, hijo de Violeta Parra, estuvo preso en el Estadio Nacional y en Chacabuco antes de embarcar a Francia donde vive hasta los días de hoy. En la última década, estrenó en la literatura con *Dos palomitas y una novelita corta* (2002), y desde entonces toda su producción literaria es absolutamente política. *Manos en la nuca* es la obra que analizaremos brevemente aquí. Es un dato importante fijar que esta obra la escribió en 2005, y por eso se diferencia de las obras de testimonio generadas luego del golpe, aún en la década de los 70. No la produjo bajo censura, y no posee la característica de urgencia ni se encuentra en la necesidad de denuncia política como se caracteriza la producción del período de 1973 hasta mediados de 1975. Ariel Dorfman apunta: "No obstante, lo que llama la atención es que ninguno de los que ahora han producido un testimonio se habían dedicado preferentemente a ese género en la época de la Unidad Popular." (DORFMAN; ARIEL, 1986, p. 207) Pese a todo, la obra en cuestión pertenece a una línea de recuperación del testimonio que se ha fijado en ese siglo a recuperar la memoria de los campos de concentración. Se utiliza de artificios literarios a medida que pretende distanciar relativamente su obra del puro documental, construyendo una novela-testimonio, donde el protagonista narra los hechos a través de un cerebro real, testigo, autor y ex prisionero político, Ángel Parra.

La obra comienza el 11 de septiembre de 1973, día especialmente trágico para el narrador que recibe la noticia del golpe de estado y de la separación de su compañera, que lo abandona debido a una crisis en el relacionamiento. Al día siguiente, los militares los hacen prisioneros. "Hoy es un gran día para nosotros. Por fin somos los primeros en algo" (PARRA; ÁNGEL, 2005, p. 23), los primeros detenidos

en la cuadra. El título del libro destaca lo que ordenaron los tenientes diversas veces a los detenidos: *manos en la nuca*. Gran parte de la obra se pasa en el campo de concentración para donde Rafael es llevado, el Estadio Nacional. Allá, comparte con los compañeros de guerra momentos de terror, innumerables torturas, simulacros de fusilamiento, hambre, sed, miedo, o sea, situaciones a las que creían no sobrevivir: “hasta aquí no más llegamos”, decía el narrador diversas veces. Por otro lado, tal convivio los hacía cada vez más próximos, y no eran raros los momentos de complicidad entre los detenidos. En esos momentos, compartían chistes, poemas, canciones, y eran en esos instantes más tranquilos que el narrador entretenía a sus compañeros con cuentos inventados en el acto. Poco más de dos meses de encierro son narrados, hasta la caída de las fuerzas armadas generando espacio para la liberación de los detenidos. Al regresar a su casa, la historia retoma la dualidad inicial de cambio político y en su relación: encuentra, encima de la mesa del comedor, una carta de Tina — su excompañera — escrita aún en octubre, relatando su partida a Panamá, huyendo de la conturbada situación de Chile. Sin analepsis o prolepsis, se narran los hechos de forma cronológica.

El foco narrativo se construye favoreciendo nuevas perspectivas de lectura. La primera persona es la actitud narrativa más común en las obras testimoniales, eso porque el efecto de una historia narrada por uno de los testigos es distinto del efecto de la narración de alguien ajeno. Según la teoría genettiana (1972), en *Manos en la nuca* tenemos un narrador *autodiegético* porque, además de pertenecer a la diégesis, es su propia historia la que está siendo narrada. Tampoco el **yo** del testimonio se define en el uno, sino en la unión de voces cuyo punto de similitud es el episodio de represión al cual presenciaron. Ese **yo** es históricamente marginal en el sentido de tener en determinada situación temporal poder limitado frente a una condición superior impuesta a través de la fuerza. Y, por estar susceptible a la derrota, no fueron los hechos y el esfuerzo narrados en las líneas de la obra. Se diferencia del

narrador picaresco, como apunta Beverley (1987), porque el narrador picaresco sí que habla de una clase marginalizada, pero el enfoque en ese caso está en la lucha personal. Lazarillo de Tormes, el personaje picaresco por definición, es un antihéroe que lucha solo. El narrador de un testimonio, por otro lado, contiene subentendido la historia de diversas gentes que igual podrían estar produciendo otros testimonios distintos entre sí, pero que culminarían en una misma pena que es general a aquel grupo en cuestión. Tal colectividad también lo distancia de la autobiografía. En esta, lo que hay es la intención de fijar en la literatura hechos singulares de un yo completamente individual. En ese aspecto, el testimonio que a primera vista suena completamente personal por tratarse de casi un desahogo, es la configuración de un discurso donde el yo asume una extensión enorme que puede ser de un grupo de militantes o que puede ser una clase social entera. El discurso contiene la polifonía incluso cuando lo que relata son solamente las experiencias del narrador. Eso porque presenta distintas voces sociales que actúan en contraposición — lo que define la polifonía segundo Bakhtin (2002) —, en ese caso luchan centralmente el discurso del pueblo en contra al del gobierno de Pinochet. Aquel se encuentra representado por el uso de *nosotros*, en el cual el autor explicita la intencionalidad de representar los muchos que considera semejantes por fuerza del destino, en atribuir al colectivo todos los episodios narrados, sacando de sí propio cualquier vestigio de egoísmo o estrellismo. El que narra no se siente especial por lo que sufrió, por lo contrario, en algunos testigos observamos la vergüenza o extrañeza que experimentan al constatar que siguen vivos mientras tantos otros, compañeros de la misma cárcel, fueron muertos. “Estoy al lado de la muerte. Pasa, me mora, me guiña un ojo: “Te salvaste, mariguanero. Vuelvo mañana”. Lo juro, la vi con mis ojos, y hace días que no fumo.” (PARRA; ÁNGEL, 2005, p. 34) Lo que diferencia el superviviente del asesinado es una arbitrariedad tan liviana como la decisión de los militares de destruir esa o aquella vida, torturar ese o aquel cuerpo. Parra utiliza

nosotros con la conciencia de que su voz es responsable por la vociferación de tantos callados en aquel centro de concentración: “El miedo a la violencia que ejercen en contra nuestra nos paraliza. Hablo por mí, creo que hay en este maldito Estadio cientos de chilenos que sienten lo mismo que yo.” (PARRA; ÁNGEL, 2005, p. 100).

El mismo efecto de despersonalización notamos en la construcción del narrador en cuanto naturaleza ficticia. Parra buscó la mediación de un escritor, no quiso el directo testimonio de parte, como nomina Moraña (1997). Optó por narrar con la distancia segura de un personaje: Rafael. De esa forma, se posiciona donde es posible observar las escenas, actuar no solamente como testigo, sino como juez y actor, que es la característica tripla, como afirma René Jara (1986), propia del narrador de ese género. Parra utiliza un pseudónimo que firma no en la portada del libro, sino en los hechos mismos. Al posicionar el narrador en un personaje ficticio, el autor acentúa el desinterés de atribuir a sí lo vivido, porque percibe tanto como el lector que lo vivido es extremadamente colectivo. Además, es difícil imaginar a un lector que se aventure en la obra sin la información de que el autor es un superviviente de la dictadura chilena. La naturaleza del relato generalmente está subentendida, cuando no explícita por los editores. La construcción narrativa de Parra se torna particular cuando, en la página 41, habla de sí mismo en la tercera persona:

Por la mañana, Alberto Corvalán conversaba con Ángel Parra. Me acerqué. [...] — Mataron a Víctor Jara — repetía —, no puede ser. [...] No es posible, no puedo creerlo.

— La noticia está confirmada — insistió Corvalán —, y quise que lo supieras de inmediato. Yo sé que era tu amigo.

— Gracias.

El cantante estaba destrozado, parece que se querían mucho. Vi que respiraba profundo. Me fui del grupo calladito dejándolos con sus penas, yo tenía bastante con las mías (PARRA; ÁNGEL, 2005, p. 41).

En ese momento, el juego mimético encuentra el ápice de su construcción.

El lector acompañaba un narrador llamado Rafael con el conocimiento de que Rafael es el autor vestido de otro nombre. De repente, el autor nos ofrece otra perspectiva: retratan a Rafael en interacción con Ángel Parra. A Ángel Parra lo citan diversas veces a lo largo de la obra, atribuyendo a la narrativa un tono especialmente documental, algunos grados más lejos de la ficción construida hasta entonces en el artificio de cambiar nombres de los participantes del relato. El lector, distraído con la trama, es expuesto a la realidad a través de un choque sintáctico que no le permite olvidar la veracidad de los hechos. Por lo tanto, el autor atinge un grado de despersonalización relativo: crea un personaje ficticio que narra la historia, pero se incluye en el relato siempre que sea necesario atribuir determinados hechos a la figura pública del cantautor. No es Rafael quien sufre con la noticia de muerte de Víctor Jara o, en otro momento, del poeta Neruda. Esa pena tenía que atribuirle a Ángel, por la amistad entre los artistas, y así lo hace. Funciona como un ego discreto.

Es visible que cada testimonio posee cierto porcentaje de alejamiento y cercanía entre autor y narrador. La desconstrucción del yo diluido en el personaje ficticio es reflejo de una desconexión propia de lo que torturaron. La experiencia de los interrogatorios pone en juicio determinados conceptos que parecían seguros: el significado del cuerpo, hasta qué punto es posible soportar el dolor. Percibimos en los relatos que muchos recurrieron al vaciamiento de la mente ubicando el pensamiento en otra realidad, deshaciéndose de cualquier contacto con el cuerpo que se deseaba urgentemente no ser suyo, para evitar el dolor físico. La mente era lo único que se podía darse al intento de controlar, una vez que sus cuerpos pertenecían ahora a los torturadores. Pero esa mente la someten a una sensibilidad extrema, como un nervio expuesto, y su control es extremadamente difícil de ser atingido. Porque al final padecían de una memoria que quisiera ser peor, no deseaban acordarse de lo ocurrido. De la colectividad también se nutren las recordaciones. En ese sentido, el autor da permiso a su propio dolor, permitiéndose observarlo de lejos

con un personaje que tiene en la naturaleza ficticia la fuente misma del coraje de narrar:

Ángel Parra, el doctor Raúl Díaz, estuvieron de vuelta antes que nosotros. Pero en qué estado. No hay nada más que sacarles, los apalearon, vendados y amarrados de las manos. Les llenaron los vientres de aguas sucias, hasta prácticamente ahogarlos (PARRA; ÁNGEL, 2005, p. 104).

Al mismo tiempo que se colectiviza, el yo del testimonio es especialmente distinto del yo lector. El mismo hecho del narrador no pertenecer al mismo grupo que el lector, hace necesario que el lenguaje agrupe una serie de descripciones de ambiente para una construcción gráfica como una fotografía de escenario. El lector general, o aquel pensado como lector modelo, no vivió el episodio, tampoco conoce detalles de las prisiones. En ese sentido, los narradores parecen cooperar con las descripciones, no solamente por ese motivo, sino también porque para el propio todo suena extremadamente nuevo. Rafael conocía el Estadio Nacional solamente por los juegos del equipo Colo-Colo, así que poco a poco descubre sus rincones y los describe conduciendo la narrativa a configurar la reconstrucción de su propia memoria fotográfica: “Sector cemento, una ametralladora punto treinta en la puerta de entrada nos vigilaba. La otra al final del siniestro pasillo, iluminado con tubos de neón” (PARRA; ÁNGEL, 2005, p. 55).

Igual está en las descripciones el intento de fornecer al lector la dosis necesaria de veracidad. El autor buscó el collage de informaciones precisas, como los bandos — así llamadas las nuevas leyes instauradas en los primeros meses del gobierno militar — que se transmitían en la televisión y en la radio, y que cambiaban a todo momento dependiendo, por lo tanto, de la atención de la población para que estuviesen enteradas de las nuevas órdenes. Se citan innúmeros bandos, pero no representa de todo un collage sin criterios, porque solamente los que de cierta forma tienen relación con algún quiebre de derecho humano fundamental a la

trama son citados. En determinado momento, cuando están siendo transmitidos, Rafael apaga la radio y solo vuelve a prenderla cuando ya está la transmisión adelantada al bando número 10, donde los militares discurren una crítica al gobierno anterior — de Allende —, al cual el protagonista había adherido. O sea, tanto la descripción fiel de los bandos, como gran parte de las otras descripciones, poseen alguna función en el texto, sea en el campo ficcional — para los personajes —, sea en el campo extraliterario — para informar al lector algo fundamental sobre el ambiente dictatorial.

René Jara apunta el hecho de que el testimonio, al parecer, es inseparable de la guerra. Está correcto decir que el género del testimonio narra la resistencia, la búsqueda por la liberación nacional. Pese a todo, algunas obras evidencian que la lucha armada, en el caso chileno, es relativa. La gran mayoría de los prisioneros de guerra no tenían contacto con ningún armamento. En *El pasado que habito* (2010), Ángel Parra afirma diversas veces la condición de desarmados de los enclaustrados. La única actividad subversiva de nuestro autor era el canto. “Estábamos solo cantando, no se preocupen” (PARRA; ÁNGEL, 2010, p. 63), ironiza en esa misma obra. El acento irónico es más perceptible en sus otras obras, especialmente en *El clandestino de la Casa Roja* (2008). Ahí, por ejemplo, Parra ironiza la propia condición de exiliado colocando en la boca de su personaje la ácida frase: “prefiero el riesgo de muerte nacional a la seguridad internacional” (PARRA; ÁNGEL, 2008, p. 76).

También considerada obra de testimonio, *El clandestino de la Casa Roja* posee mayor carácter ficcional y refinamiento en el lenguaje literario. Mabel Moraña incluye la utilización del humor en los aspectos de innovación en el discurso de las obras de testimonio, reconociendo esa técnica como procedimiento de otros campos culturales incorporados al discurso literario. Por su carácter menos ficcional, *Manos en la nuca* parece utilizarse del humor – con frecuencia ligeramente

reducida cuando comparado a las otras obras — de manera distinta, más pura, en su esencia misma de ofrecer un vaso de agua al lector de las tragedias. La ironía surge como una construcción que sirve para que el lector y escritor, en complicidad, tomen aliento para continuar amargas páginas por venir. En esa obra lo que se observa más que el sarcasmo es la búsqueda por transferir alguna felicidad al cotidiano en los campos de concentración, además de animar la resistencia. La risa de los prisioneros era una actitud quizás de desespero, pero seguramente de rebeldía. “Nunca falta de qué reírse. A la rastra, muecas de dolor y risa con llanto entre los torturados.” (PARRA; ÁNGEL, 2005, p. 104). Con el mismo sentido de canalización de sentimientos, las actividades artísticas tienen especial desarrollo en los campos de concentración. El Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, en Santiago de Chile, posee un acervo de algunos objetos creados por los enclaustrados: muñecas de tejido, objetos esculpidos en el jabón. Además de eso, poesías y cantos eran declamados. En el mismo acervo del museo hay los registros en audio de canciones compuestas y grabadas clandestinamente por Ángel Parra, cuando prisionero del centro de concentración de Chacabuco.

En la novela en cuestión, el autor ofrece a su personaje la característica de crear cuentos. Rafael empieza a crear historias sobre Camilo, su hijastro, a fin de entretener a sus compañeros y a sí mismo, hasta llegar al punto de que lo reconozcan por sus cuentos, y al final ya no lo llamaban Rafael, sino de Camilo — nuestro personaje-testigo cambia su nombre por uno ficticio por segunda vez. La literatura utilizada como artificio que los ayudaba a enfrentar la condición de enclaustrados en prisiones donde la noción de tiempo era tan vaga como la significación de todo el golpe. ¿Cuántos minutos duraban las torturas? Cinco o diez, quizás. Lo sentían como una realidad interminable. Tres meses se quedó en el Estadio Nacional, y ya le parecía otra la vida que tenía afuera, como si no fuera él mismo viviendo allí adentro, como si fuera otro recordándole que afuera hay un Camilo que

lo espera. Se utiliza de un pretérito perfecto que no se limita en cuestiones de elección temporal de narrativa, sino representa un grito de alivio que es el mismo gritado cuando el poder popular retomó sus fuerzas — ese tiempo verbal es utilizado para designar algo necesariamente finalizado. Hay una necesidad de afirmar que es pasado. La tortura, pasado. Los asesinatos, pasado. Tan vivos cuanto la historia es capaz de ser, pero necesariamente distintos de la realidad.

Manos en la nuca no presenta innovaciones lingüísticas, porque la historia es motivo de enfoque principal, por lo tanto, como denominó Genette (1972), de *función diegética*. Lo que se encuentra, como desarrollado en ese estudio, es una serie de técnicas literarias propias del género: la alteración de los límites del **yo** que narra, ampliando sus límites en el sentido de atribuir los hechos narrados no solamente al narrador, sino a todos los que sufrieron en el golpe de estado en Chile; las inúmeras descripciones del espacio, sugiriendo que el *lector modelo* es alguien que no conoció los campos de concentración y, la primera actitud de los autores de testimonios, el acuerdo con el lector de que gran porcentaje de lo que se leerá en aquellas líneas se trata de hechos que ocurrieron fuera de la ficción. Para ese acuerdo, el autor utilizó diversos elementos, como la presencia de documentos, preservación de las direcciones y, especial de esa obra, la presencia del autor — con su nombre real — actuando con otros personajes e, incluso, con el narrador. El testimonio de Parra es desproveído del carácter de urgencia en el sentido de que no busca culpar a nadie, sino atentar al hecho de que nunca más se vuelva un país a estar en aquellas condiciones nuevamente. La obra escrita en 2005, por lo tanto, no es pródica de la característica de urgencia — porque fue producida más de tres décadas después del golpe de estado —, pero pretende recuperar lo ocurrido en los campos de concentración. Es narrado por una voz que, pese a todo, no quiere silenciar.

REFERENCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BEVERLEY, John. "Anatomía del testimonio." en *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis, Minnesota: The Prisma Institute, 1987.

DORFMAN, Ariel. "Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy." en JARA, René; VIDAL, Hernán. *Testimonio y literatura*. Minnesota: Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1986.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectivas, 1972.

IFE, B. W. *Lectura y ficción en la España del siglo de oro: las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica, 1992.

JARA, René; VIDAL, Hernán. *Testimonio y Literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. 1986.

MORAÑA, Mabel. "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial en el siglo XX." en *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*. Caracas: Ediciones Escultura, 1997.

PARRA, Ángel. *Dos palomitas y una novelita corta*. Barcelona: Ediciones B Chile, 2002.

_____. *Manos en la nuca*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.

_____. *El pasado que habito*. El golpe de estado de 1973 contado a mis nietos. Santiago de Chile: Catalonia, 2010.

_____. *El clandestino de la casa roja*. Santiago de Chile: Catalonia, 2008.