

***El clan Braniff*, una ficción de archivo de la dictadura: aura, estampilla y mancha¹**

Macarena Areco
Centro UC de Estudios de Literatura Chilena, CELICH
Pontificia Universidad Católica de Chile
mareco@uc.cl

El archivo parece que fuera una totalidad continua. Uno se lo imagina como una carpeta tras otra donde se disponen todos los casos, todos los nombres, todas las circunstancias. Es este un archivo utópico, que, como los mapas desmesurados desarrollados gracias al Arte de la Cartografía en “Del Rigor en la Ciencia” de Borges, es del tamaño del territorio y se confunde con él. Pero en realidad, los archivos están llenos de hoyos, de ahí que Didi-Huberman diga, exagerando apenas un poco, que lo que le es característico es “su hueco, su ser horadado” (1).² Estos huecos buscan, llaman, a ser llenados; de ahí su productividad, su carácter metonímico. Siguiendo estas ideas, en este artículo desarrollaré cómo algunos relatos recientes, a los que he denominado ficciones de archivo,³ surgen a partir

1 Este artículo es parte del Proyecto FONDECYT Regular N°1220128: “Ficciones de archivo: viaje, enigma, memoria e historia”, del que soy investigadora responsable.

2 A partir de las ideas de Warburg y Benjamin, Didi-Huberman inicia su ensayo “El archivo arde” abordando la precariedad del archivo y su improbable sobrevivencia: “¿No deberíamos, cada vez [...] que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron incendiadas. ¿No deberíamos asimismo, cada vez que observamos una imagen, reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición? Puesto que destruir imágenes es algo tan fácil, tan acostumbrado en todas las épocas” (1). Al estar constituido por lo que “no ardió”, lo “propio del archivo es su hueco, su ser horadado”. Esto hace posible advertir que “‘La barbarie se esconde en el concepto mismo de la cultura’, [según] escribe Benjamin. Esta afirmación es tan cierta como la conclusión inversa: ¿No deberíamos reconocer en cada documento de la barbarie (por ejemplo de la barbarie que nos rodea) algo así como el documento de la cultura que nos arroja no tanto la historia en sentido estricto como, mucho más, su arqueología?”.

3 Este tipo de narraciones conforma un subgénero de carácter híbrido que ha ido desarrollándose en Europa y Latinoamérica en las últimas décadas, sobre todo en los dos mil, en el que se incluyen, entre varios otros textos, *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald, *Los errantes* (2007) de Olga Tokarczu, y *Las constelaciones oscuras* (2015) de Pola Oloxiarac, por nombrar algunos de Europa y Latinoamérica; y *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, *El sistema del tacto* (2019) de Alejandra Costamagna y *El museo de la bruma* (2019) de Galo Ghigliotto, en nuestro país. En estos relatos lo característico es la presencia de materiales gráficos, sean fotografías o papeles legales o de otro tipo, que producen un efecto de realidad. Se trata, a

de esta necesidad de completar los espacios en blanco e incluso, en determinados casos, es el hallazgo de ciertos documentos el motivador de la narración. Esto es lo que ocurre, entre otras, con dos obras chilenas de los dos mil: *Poste restante* (2001) de Cynthia Rimsky y *El clan Braniff* (2018) de Matías Celedón. Al primero de estos relatos solo haré una breve referencia, debido a la ausencia en su trama de la dictadura (abordaré, muy pronto, esto), mientras que al análisis del segundo dedicaré la casi totalidad de este ensayo en el cual intentaré entender el porqué de la utilización, cada vez más insistente, en la narrativa latinoamericana reciente (y también en la de otras latitudes) del archivo; cuáles son sus funciones, qué es lo que los documentos permiten traslucir más allá de la trama.

Aura, *punctum* y *studium*

Aparte de su hueco, hay otro aspecto que quizás sea el que le dé su valor al archivo, su aura. Así, como explica Farge en *La atracción del archivo*, este ejerce una enorme fascinación en quienes lo frecuentan: “fuerza a la lectura, ‘cautiva’ al lector, produce en él la sensación de aprehender por fin lo real” (11), dado que está conformado por “[t]rozos de verdad [...] cegadores de nitidez y de credibilidad” (12), los que generan “una sensación de realidad” (10), un “efecto de certeza”, que nos da la impresión de “tocar lo real” (14). Lo que la historiadora describe se relaciona con la idea de Roland Barthes del efecto de realidad que surge de las descripciones en la narrativa realista, a través del cual la documentación opera como una suerte de verificación, de testigo. A ello sumamos otros dos conceptos, que el autor de *Mitologías* aporta en su libro sobre la fotografía *La cámara lúcida*: el *studium* y el *punctum*. En cuanto el primero hace referencia a un “campo” (45) y atrae nuestra atención por su carácter de testimonio político, de cuadro histórico o por su interés cultural general (45), el segundo es un “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (46), “que viene a perturbar el *studium*” (46), debido a su intempestividad y a su potencial de afectar: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (46). Barthes agrega que: “Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtual-

menudo, de imágenes poco nítidas o estropeadas, que suelen dar cuenta de situaciones u objetos circunstanciales, familiares e, incluso, irrelevantes. En este tipo de textos muchas veces se realiza una pesquisa que se suele relacionar con la familia, su genealogía y con la violencia política que la ha afectado, en vínculo con la historia del país y también con la global. De este modo se juxtaponen la historia y la ficción y, usualmente, también, se emplea la autoficción. Por último, las migraciones y el exilio son elementos centrales de la trama de las ficciones de archivo.

mente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica” (63); “una especie de sutil más allá-del-campo” (74), añade. De este modo como el detalle que es el *punctum*, además de fulgurar, tiene un potencial productivo y conduce al resto, a la narración. Si seguimos la terminología que Diana Taylor propone en su libro de 2003, el archivo se transforma así en repertorio, el cual pertenece al ámbito de la acción, del movimiento, la performance y la oralidad y es, por lo tanto, efímero: “‘un tesoro, un inventario’, que también permite la agencia individual, relativa a ‘el buscador, el descubridor’, y un significado ‘por averiguar’” (57).⁴ En los relatos aquí estudiados ocurre esta conversión de los documentos, que son los que provocan el relato o las peripecias de la historia, y es a lo que he llamado la productividad del archivo. En efecto, en algunas ficciones de este tipo es la seducción que los materiales conllevan lo primero que aparece y lo que gatilla la historia, a partir de alguien que encuentra el archivo y lo transforma en acto, es decir, lo performativiza, a través del desarrollo de la narración.

Este es el caso de *Poste restante*, en cuyo inicio un amigo de la protagonista auto-ficticia le regala un álbum de fotos que ha descubierto en una feria libre:

Un domingo de octubre de 1998 [Ortuzio] encontró en el mercado persa de Arrieta en Santiago un pequeño álbum de fotografías de 11,5 por 9 centímetros, forrado en un tapiz de evidente origen extranjero. Las fotografías mostraban a una familia en sus vacaciones, medían 6 por 8,5 centímetros y estaban enmarcadas en una pestaña de cartulina color crema cuyos bordes interiores habían sido cortados con una tijera zigzag (41-2).

En la descripción, que está en el segundo párrafo del texto, se puede percibir mucho de esta fascinación que el archivo provoca, fascinación que se visualiza en el detalle con que se lo refiere, en la presencia de medidas exactas, en la insistencia en su materialidad, todos estos elementos que aportan al efecto de realidad, a lo que se suma una suerte de llamado de lo exótico, que refiere y convoca a una exterioridad ignota. A lo anterior se agrega que el hallazgo tiene un *punctum*, es decir, un azar que punza a su descubridor y que es parte fundamental del relato que vendrá: en este caso se trata de una palabra, Rimski, que corresponde al apellido de la auto-

4 En el prólogo a la edición en castellano, Taylor insiste en que no hay una oposición binaria entre archivo y repertorio: “los archivos y repertorios a menudo trabajan juntos [...]. Las fotos pueden ser archivísticas, pero pueden ser performadas” (19).

ra, aunque con un error, una i latina en vez de una y griega.⁵ Este detalle, sumado a una primera fotografía, la lleva a recorrer diversos lugares de Europa, Medio oriente y Asia, entre ellos Cracovia y Ulanov, relacionados con las imágenes descubiertas y con su familia judía que emigró a América a comienzos del siglo XX:

Su apellido es Rimsky. La diferencia en la última letra bastaría para colegir que no se trata de la misma familia. Sin embargo, al dar vuelta la página y ver la primera fotografía

una caída de agua

experimentó la emoción del viajero cuando escoge un camino que lo llevará a un lugar desconocido (42).

A partir de este encuentro lo que se cuenta es la experiencia del viaje que se representa como verdadero gracias a los documentos que se disponen en el libro a modo de prueba. De esta forma, y, sintetizando, aquí el archivo tiene dos funciones, que surgen a partir de la fascinación que provoca, y que permiten afirmar cuál es el sentido de su uso en este y en otros textos: es tanto motivador del relato como garantía de su verdad; las imágenes son una suerte de testigos de lo vivido, del recorrido, además de ser su desencadenante.

Poste restante es la primera ficción de archivo publicada en Chile de la que tengo noticia; sin embargo, no me detendré mayormente en ella en este momento –aunque sí la iré empleando comparativamente más adelante– porque, como dije, en su historia no hay alusiones directas a la dictadura,⁶ el cual es el tema que, junto a la presencia del archivo, es el objeto de este ensayo. No ocurre lo mismo con *El clan Braniff*, novela que la tematiza de manera directa, y en la cual me centraré en el siguiente apartado.

5 Esto es lo que sucede en el inicio de la película *Brasil* de Terry Gilliam y en tantas otras ficciones (incluso en la del Génesis), en que un error, una errata, incluso, es lo que permite que todo ocurra.

6 Lo dicho no significa que no comparta el *dictum* de Grínor Rojo de que todas las novelas chilenas publicadas a partir del golpe de 1973 son novelas de la dictadura, entendiéndolo por esto que no se trata de que en su asunto la aborden directamente, sino de que, como dice el profesor de la Universidad de Chile, “aquel acontecimiento y sus secuelas le cortan el traje” (9), es decir, la dictadura enmarca los modos en que nos relacionamos, nos entretenemos, aprendemos, trabajamos, etc.; dicho de otra manera, ha colonizado nuestro imaginario social. No obstante, podemos distinguir entre obras cuya trama central y explícita es la dictadura de aquellas en que esto no ocurre.

El clan Braniff: la dictadura a partir del azar del archivo (o de media estampilla)

En *El clan Braniff* de Matías Celedón sí que el gobierno militar es central en la historia. En primer lugar, el título hace referencia a la línea aérea estadounidense del mismo nombre, fundada en 1928 y cerrada en 1982, que sustituyó a LAN Chile en la colaboración con las actividades ilegales internacionales de la dictadura, luego de que el informe “Supuestas violaciones a las leyes y reglamentos de aviación estadounidense por LAN Chile aerolíneas” –que es anotado extensamente en la novela⁷ (57-58)– estableciera su utilización por parte de Townley para trasladar sustancias explosivas y que Marco Antonio Pinochet convenciera a su padre de la necesidad de hacer el cambio (58). En segundo lugar, el protagonista de la novela es Bob, un ex agente de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA, como sabemos, policía secreta creada por Pinochet y dirigida por el feroz Manuel Contreras, culpable del secuestro, tortura, muerte y desaparición de un número todavía no determinado de personas y de crímenes de resonancia mundial, como los atentados a Bernardo Leighton en Roma, Carlos Prats en Buenos Aires y Orlando Letelier en Washington, debido a los cuales el primero resultó gravemente herido y los otros dos murieron. En tercer lugar, lo que se relata son las operaciones de tráfico de armas y drogas, efectuadas por personas cercanas al régimen, como el hijo del dictador.

Al inicio de la historia Bob se encuentra de paso en un pequeño poblado alemán, Simmerath, muy cercano a la frontera belga, visitando algunos de los escenarios de batallas importantes de la Segunda Guerra Mundial, entre ellas la de Hürtgenwald, en la cual, según informa el narrador, murieron cerca de 68 mil personas de toda la región. Allí toma fotografías de los vestigios de los enfrentamientos en los alrededores de la llamada por los nazis Línea Sigfrido, a la espera de su jefe, Yamal Bathich, quien se encuentra en la zona negociando la compra de camiones militares usados, cuyas fotografías previamente ha tomado Bob, pero no le han servido pues no son lo suficientemente nítidas. Menciono este detalle porque esta falta de claridad alegoriza, ya desde el inicio de la novela, el carácter confuso de la historia –de la historia que se nos narra y, en general, de las historias de crimen y corrupción de la dictadura–, así como de los vestigios materiales que le dan origen, lo que es propio de la ficción de archivo. Más adelante ahondaré en esto.

7 Se citan siete puntos, en el primero de los cuales se afirma: “En numerosas ocasiones LAN Chile Airlines fue utilizada por los asesinos de maneras que eran ilegales, creando una grave amenaza para la seguridad del país y la seguridad de LAN Chile, pasajeros y carga” (57).

A poco andar el negocio se amplía al tráfico de drogas, para lo cual Bob deberá viajar a Los Ángeles a fin de contactarse con sus conocidos que colaborarán en la operación. En la ciudad se encuentra con su antiguo compañero, Bill, con el cual, entre otras misiones, debió vigilar a Townley por encargo de Armando Fernández Larios (que en 1987 se declararía culpable en el caso Letelier), los días en que este estuvo en Estados Unidos para llevar a cabo el atentado al ex canciller chileno. Bill le cuenta que está pensando en declarar ante la justicia de ese país como testigo protegido, por lo que, en el desenlace de la narración Bob lo mata, y luego procede a borrar sus huellas dactilares y dejar sus documentos, de manera de aparecer él como el muerto y usurpar su identidad.

La novela gira, entonces, en torno a algunos de los hechos que más marcaron la historia de la dictadura militar –las operaciones ilegales en el extranjero–, además de estar protagonizada por un asesino que estuvo a su servicio. A esta cuestión temática, se suma la importante presencia del archivo, el que, según se detalla en un apartado final llamado “Documentos”, incluye más de una treintena de imágenes, entre ellas quince diapositivas y cuatro fotos de los miembros de la Junta de Gobierno, además de otras de paisajes alemanes vinculados a la Segunda Guerra Mundial y de situaciones y objetos diversos. De acuerdo a lo que es propio de las ficciones de este tipo, muchas veces las imágenes son borrosas, están incompletas y, con la excepción de las de los militares chilenos, dan cuenta de escenas históricamente poco relevantes o que, al menos, a simple vista no nos lo parecen. Como adelantábamos, en la trama el archivo se transforma en repertorio, en la medida en que es la causa de todo lo que se cuenta, y también opera a modo de prueba de realidad, aunque, a diferencia de *Poste restante* su adquisición no aparece relatada en la historia, sino que solamente se refiere de manera paratextual.⁸ Es así como el narrador extradiegético, del cual no tenemos ninguna información, descubre –al igual que Ortuzio en *Poste restante*– algo que le “pica” la curiosidad: una “[s]erie de 15 diapositivas de 110 mm encontradas en el Persa Biobío de Santiago, Chile” (201). Como vemos, de forma similar a lo que ocurre en la novela de Rimsky, en este caso hay una escena del hallazgo del archivo⁹ –aunque aquí está fuera del texto–, en la que ciertos elementos se repiten, como el que ocurra en un lugar de tránsito libre de la ciudad, un mercado persa, y que su encuentro dependa exclusivamente del

8 Esta diferencia la comparte con *El museo de la bruma* de Galo Ghigliotto en que también se elide el relato del hallazgo del archivo.

9 Empleo “escena del hallazgo”, aplicando un poco libremente el concepto de Taylor de “escenarios del descubrimiento”, a los que caracteriza por su carácter teatral, el que conlleva una serie de acciones y pasos. Al respecto ver el capítulo II de su libro *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*.

azar, es decir, podría no haberse producido, a lo que se suma una descripción detallada de su materialidad, la que se reproduce en el libro (incluso algunas imágenes aparecen varias veces bajo distintas formas). Cito *in extenso* un artículo de *The Clinic* en que se relata, en los términos mencionados (que también son los de Rimsky), el descubrimiento y sus antecedentes:

Una hija de exdiplomáticos, cuyo nombre se perderá en la transacción, le vende a un locatario del Persa Biobío una cajita de acrílico con quince diapositivas en su interior. Miden apenas 17 x 13 mm y no hay pistas sobre su origen. Quien se detiene ante ellas en el Persa es el escritor Matías Celedón [...]. Indeciso, el cliente le pregunta al vendedor qué muestran las imágenes. “Misterio”, le contestan. Piensa Celedón: ante la duda, abstente. Pero no se abstiene.

—Y cuando llego a mi casa a mirar las diapositivas, eran fotos muy particulares: unos exteriores raros, fiestas de disfraces, habitaciones solitarias, personajes que se repetían, mucha información para reconstruir. Hoy cualquiera le saca fotos a su pieza sin sentido aparente, pero entonces el rollo tenía 24 exposiciones y por lo tanto había un criterio de selección. Esas quince fotos habían sido sacadas por algo.¹⁰

Lo que atrae a Celedón del archivo es un *punctum*: la foto de una habitación en la que a su vez hay cuatro retratos de los miembros de la Junta Militar:

Y de pronto, en la diapositiva 14, veo que un tipo tiene decorada su pieza con las fotos oficiales de los cuatro generales de la Junta. Cada quien decorará su pieza como le plazca, pero estar mirando por ese ojo de cerradura y encontrarme con esas fotos... le daban al conjunto un cierto aire de terror, digamos. ¿Esa fue la imagen que te abrió el camino?

—Claro, la del escalofrío: aquí hay que seguir tirando el hilo.

Aquello que provoca el estremecimiento, el *punctum*, conduce al autor a una investigación y a nuevos descubrimientos, por lo que es, como ya hemos dicho, el causante de la historia, el que permite la generación del relato:

10 Ver la entrevista de Daniel Hopenhayn: <https://www.theclinic.cl/2019/01/10/matias-celedon-escriitor-el-anonimato-y-la-reserva-seran-bienes-precitados-y-habra-mercado-negro-en-la-periferia-de-las-ciudades/>.

—Lo primero fue tratar de datar esas imágenes. Ir aproximando por modelos de autos, vestimentas, algunos vinilos, o el bolso del Clan Braniff, que era el programa de viajeros frecuentes de la aerolínea Braniff. Y al ampliar las diapositivas en altísima calidad, pude leer la señalética de un búnker y buscar en Google Images dónde se habían fotografiado carteles con esas palabras: era la Línea Sigfrido, donde el ejército nazi intentó contener la invasión de los Aliados. Así se fue trazando un itinerario que partía con unos bunkers destruidos en Alemania y terminaba en unos interiores de Los Ángeles. Y al ir cuadrando movimientos y fechas, saltaron las operaciones en el exterior de los servicios de inteligencia chilenos: sus conexiones en Hamburgo, las que hubo entre Colonia Dignidad y la DINA, triangulaciones en consulados, ciertos personajes y viajes, en fin. Porque además algunas imágenes dejaban ver elementos oficiales, cierto tipo de ceremonias.

Podemos ver en esta explicación la productividad del archivo o, dicho en términos de Taylor, cómo este se transforma en repertorio. A más abundamiento, frente al comentario del periodista de que las imágenes tendrían el tamaño de una estampilla, el escritor responde: “La mitad de una estampilla. Y esa parte es muy bonita: ampliar el detalle para ver un mundo que se expande desde esa abertura mínima, desde el macromundo que sugiere lo microscópico. Meterte en un universo que está contenido y que te va llevando de un punto a otro, a primera vista, por azar”.

La historia del hallazgo del archivo ha quedado, como decíamos, fuera de cuadro; en cambio —y a diferencia de lo que ocurre en *Poste restante*— la que se nos contará no es la experiencia del viaje del personaje en relación con las imágenes encontradas, sino una historia que, sin ser falsa, no es necesariamente la verdadera, según se explica en una suerte de epígrafe de la novela: “Las imágenes tienen una historia diferente de las situaciones que representan”. Lo que se nos relata es, de este modo, algo que *podría* haber sido, según la diferencia que existiría, según Aristóteles, entre Poesía e Historia: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (*Poética* 157).¹¹

De acuerdo a lo anterior, ni el protagonista de la novela ni su trama tienen un referente real (en *Poste restante* sí lo hay, la autora Cynthia Rimsky y su viaje),

11 En la mencionada entrevista Celedón explica en relación con esto: “esas fotos son el pie forzado, el hilo conductor que crucé con otras fuentes: archivos desclasificados, investigaciones periodísticas, libros que circulaban en la época, etc. Pero la historia que emerge desde ese cruce de evidencias ya forma parte de la conjetura”.

pero el personaje sí es un agente de la DINA, cuyo nombre, como también lo es el de quien fuera su compañero de tropelías, Bill, es un indicio que dirige hacia la historia referencial, en tanto recuerda al de su colega Michael Townley, que es mencionado varias veces en la novela pues, como ya dije, a los agentes les tocó vigilarlo mientras ejecutaba la misión de asesinar a Letelier. En este sentido, Bob es un personaje tipo que podría haberse llamado Bill, John, Mike, Tom, Tim; una especie de Townley, pero genérico, sin su protagonismo.

En esta línea de razonamiento, quizás nos pueda ayudar a comprender algo más sobre los sentidos del empleo del archivo en esta novela en particular y también en el subgénero que estudiamos, un excursus sobre la recurrencia de la autoficción en la narrativa chilena reciente, procedimiento utilizado por autores como Bolaño, Costamagna, Fernández, Rimsky y Zambra, entre otros, y del cual Celedón, en la entrevista de *The Clinic*, se aparta:

yo no tengo nada contra la primera persona, creo que la autoficción es un recurso narrativo y esa corriente tiene varias versiones, algunas muy interesantes. O sea, en ningún caso concibo este libro como una oposición a eso. Pero quizás sí me resulta sospechoso, como fenómeno coral, que tantos estén escuchando la misma música, por así decirlo. Porque es incluso una cuestión de sonido: es una misma cadencia, un mismo fraseo, hasta puedes distinguir un cierto uso de las comas [...]. Y con lo arduo y complejo que es el ejercicio literario, tratar además de acoplarse a una música ambiental... No me parece que esté mal, lo que no entiendo es para qué.

Y ahí viene la pregunta: desde dónde me implico. Frente a eso, la narración autobiográfica es una herramienta a la mano y que yo respeto muchísimo si es el resultado de una pulsión personal. En este caso, quise llegar desde otro lado: desde lo que ha sobrevivido materialmente, y que ese material me obligara a pensar una forma narrativa para hacer la bajada de esa historia. Todo bien con mi vida, pero como escritor hay otros universos que me interesa explorar. Y la historia de Michael Townley y la Mariana Calleja [sic] puede ser fascinante, pero entiendo que en algún momento hubo nueve mil agentes en planilla. Entonces quiénes son ellos, cuáles son esas historias. Qué hace uno de esos tipos caminando solo con una cámara de fotos por un bosque de Alemania.¹²

12 Celedón continúa ahondando en el tema: “hay otro aspecto que también me sorprende de algunas escrituras autobiográficas: que el parecido estético se extienda incluso a la escala de producción de las escenas. /¿Cómo así?/ –Yo escribo guiones y entiendo que en la tele o el cine a veces hay que narrar historias de bajo presupuesto. Pero aquí, con tinta y papel, puedes meter a tus personajes donde quieras y construir

El clan Braniff huye así de la personalización y de la pequeña historia, de lo íntimo y lo subjetivo, de lo personal; y, en una medida importante, lo que permite este distanciamiento es el archivo –“lo que ha sobrevivido materialmente” afirma Celedón–, el cual aparece presentado como un hecho, que presta un marco de realidad, un soporte, unos cimientos, sobre los cuales se imagina, se ficcionaliza, una historia que podría haber sido, pero que no lo fue realmente, al menos en sus dimensiones específicas en relación con el yo y sus pormenores biográficos. El archivo es la base material, la armazón, las coordenadas. Así, y a diferencia de Rimsky, quien llena la pesquisa autoficticia con los referentes de su vida y de su familia, Celedón, como ya hemos dicho, elide al protagonista de la búsqueda. Solo están el archivo y la historia urdida entre sus postes, como en el bastidor de un telar que conforma una trama mucho más amplia.

Estas ideas me llevan a pensar en el que quizás sea el principal aporte de la aparición de las imágenes en esta novela: el archivo es impersonal o, dicho de otra manera, lo integramos todos; víctimas y victimarios tienen en él su espacio, en su carácter abstracto como tales. Las peculiaridades –si tienen un padre moribundo o se han divorciado hace poco o si prefieren la fotografía o el cine, según es el caso de Bob y Bill, respectivamente–, son los detalles que le dan realismo –el barómetro en *Madame Bovary*, diría Barthes–, algo así como la carne que aporta y le da autenticidad a la ficción, pero son solo eso, pues de lo que se trata es de entender el crimen de estado totalitario, más allá de las dimensiones personales, de su concreción en un personaje específico, en sus traumas y su historia (por ejemplo, en el caso de Mariana Callejas, una mujer que vivió en un kibutz, luego de un primer matrimonio fallido, se casó con un norteamericano, se vinculó a Patria y Libertad, fue escritora, dirigió un taller literario, etc.), sino de visibilizarlo y comprenderlo en su dimensión más impersonal, más allá de los gustos, los avatares, las decisiones e incluso las creencias personales.

Esto permite que, en la comprensión del terrorismo de Estado, abandonemos la teoría de los dos demonios, formulada en el contexto de la dictadura argentina, según la cual los culpables de lo ocurrido fueron los dos extremos –fuerzas armadas y guerrilleros– con lo cual se disculpa al resto de la sociedad. Elsa Drucaroff la resume de este modo:

lo que se te ocurra. Quizás esos espacios mínimos, intimistas, son más afines a lo autobiográfico, pero aun así me extraña que esa estética del recuerdo termine traducándose en una literatura que parece de bajo presupuesto, en una precariedad escénica que en otras artes obedece a restricciones de producción. Que el oficio sea rudimentario no implica que deba traspasarle esa cualidad a sus creaciones”.

la angelización de las víctimas ‘inocentes’ y la demonización de los sobrevivientes, como parte de los ‘otros’ demonios, la descarga de la responsabilidad por la masacre sobre los militares en masa. En esta última versión no hubo artificios civiles, no hubo beneficiarios, esta no fue lucha de clases sino el horroroso brote satánico de dos monstruos enloquecidos que tuvimos que tolerar los argentinos (338).

En efecto, en *El clan Braniff* la historia del agente de la DINA no es la de un monstruo individualizado, sino la de un ser humano común y corriente, sin rasgos destacados. La narración en tercera persona con focalización interna cerrada –en la cual el narrador extradiegético solo cuenta lo que ocurre desde la perspectiva del personaje (únicamente podemos entrever alguna otra visión a través de los escasos diálogos)– no informa ni de aventureras peripecias ni de grandes dramas, solo de episodios circunstanciales, como la inquietud del personaje ante la espera, su molestia ante un chileno-alemán que no le simpatiza y, sobre todo, de su falta de profundidad reflexiva, en el fondo de su banalidad, por ponerlo en palabras de Arendt. Lo que se nos entrega es así una serie de detalles, como la puntada en el tapiz, que, vistos desde muy cerca, no permiten entender demasiado. Pero, por otra parte, se advierte, cuando uno se entera de lo que está haciendo Bob en Alemania y de su trabajo en el pasado y de lo que hará más adelante, la magnitud de los crímenes de la dictadura en que el personaje estuvo involucrado, como cuando uno ve el dibujo del bordado desde lejos, ya terminado.

Se percibe en esta caracterización lo que señala Pilar Calveiro respecto a la supuesta monstruosidad de los perpetradores de las violaciones a los derechos humanos:

No creo que los seres humanos sean potencialmente asesinos, controlados por las leyes de un Estado que neutraliza a su ‘lobo’ interior. No creo que la simple inmunidad de la que gozaron los militares entonces los haya transformado abruptamente en monstruos, y mucho menos que todos ellos, por el hecho de haber ingresado a una institución armada, sean delinquentes en potencia. Creo más bien que fueron parte de una maquinaria, construida por ellos mismos, cuyo mecanismo los llevó a una dinámica de burocratización, rutinización y naturalización de la muerte, que aparecía como un dato dentro de una planilla de oficina. La sentencia de muerte de un hombre era solo la leyenda “QTH fijo”,¹³ sobre el legajo de un desconocido (33-34).

13 “QTH fijo: rótulo de legajos cuyos titulares habían sido fusilados”, se explica en la página de Internet <http://www1.rionegro.com.ar/diario/2008/06/09/imprimir.20086c09j03.php#:~:text=QTH%20>

En este sentido a Bob, como personaje promedio, le cae perfectamente la descripción que hace la cientista política argentina de los victimarios:

el grueso de los hombres que hizo funcionar el dispositivo concentracionario parece haberse acercado al perfil del burócrata mediocre y cruel, capaz de cumplir cualquier orden dada su calidad de subordinado, y dispuesto a sacar ventaja personal de la situación. Un enjambre de seresmedios, de no-sujetos, perfectamente sujetos, de simples “vivillos” llenos de contradicciones, ensoberbecidos por su poder y dispuestos a usarlo, siempre que pudieran, en su beneficio personal. Primo Levi vio a los nazis de una manera semejante. En *Si questo è un huomo* dice refiriéndose a los campos de concentración alemanes: “Los monstruos existen pero son demasiado poco numerosos para ser verdaderamente peligrosos; los que son verdaderamente peligrosos son los hombres comunes”.

Ni monstruos ni cruzados, hombres comunes, de los que hay por miles en la sociedad; esos son los hombres útiles al campo de concentración. Hombres como nosotros, esa es la verdad difícil, que no se puede admitir socialmente. Los actos de esta naturaleza, que parecen excepcionales, están perfectamente arraigados en la cotidianidad de la sociedad; por eso son posibles. Se engarzan con una “normalidad” admitida. Es la normalidad de la obediencia, la normalidad del poder absoluto, inapelable y arbitrario, la normalidad del castigo, la normalidad de la desaparición (143-144).¹⁴

De este modo, la opción de Celedón distante de la autoficción y su elección de un personaje “normal” y secundario dentro de la historia referencial hace posible pensar en la dimensión general que adquieren las violaciones masivas a los derechos humanos efectuadas por nuestras dictaduras y también por el nazismo, entre otros estados totalitarios, las que, de alguna manera, nos contaminan a todos. Al respecto, me permito hacer una reflexión que escapa un poco al análisis específico de la narrativa reciente, en relación con el posible sentido del hermético título que en la novela de Dick *El hombre en el castillo* (una ucronía que, como se sabe, se sitúa en una posguerra en que los nazis ganaron y dominan el mundo) tiene la novela que ha publicado el escritor ficcional (Hawthorne Abdensen): “La langosta se ha

[fijo%3A%20r%C3%B3tulo%20de%20legajos%20cuyos%20titulares%20hab%C3%ADan%20sido%20fusilados](#), consultada el 15 de mayo de 2023.

14 Por supuesto que, como afirma Calverio, esto no los exime: “Al ver a los desaparecidos como parte de lo social cotidiano, no se esfuma su responsabilidad; simplemente se los ubica en un lugar que involucra y pregunta a toda la sociedad” (144).

posado”,¹⁵ obra en la que se contaría la historia de la posguerra como *realmente* sucedió: los nazis perdieron y el mundo no se ha convertido en su coto de caza. En este marco, asocio langosta, con sus resonancias bíblicas, con una de las diez plagas con que Jehová castigó a los egipcios por no querer liberar a los judíos mantenidos como esclavos. *La langosta se ha posado* –creo– puede entenderse así como la peste que ha llegado y ha permanecido. De acuerdo a esto, el nazismo, más allá de su fracaso en la guerra, nos ha manchado a todos. Siguiendo en esta línea de reflexión, en *Realismo traumático* Michael Rothberg relata que en un viaje a Alemania vio, en un lugar desde el que partían los trenes con los deportados, un monumento en el que aparecía la frase “nach Auschwitz” –que forma parte de la mil veces citada frase de Adorno sobre la falta de pertinencia o la “barbarie” de escribir poesía después de los campos de concentración–, con lo que se dio cuenta de que, además de “después”, “nach” significa también “hacia”. Esto configuraría un cronotopo que es una suerte de *loop* traumático, según el cual siempre se está volviendo al Lager [al horror de la dictadura].

A modo de cierre

La presencia y el modo de uso del archivo en *El clan Braniff* nos permite avanzar en entender su importancia y su recurrencia en narraciones recientes. Así, los documentos tienen un poder de atracción que se vincula con sus *punctum*, sus aspectos fulgurantes que punzan y afectan a quien se expone a él; este brillo del archivo es, tanto en el relato de Celedón como en el de Rimsky, lo que motiva la narración, de lo cual también hemos hablado en términos del paso del archivo a repertorio. Asimismo la recurrencia del archivo se comprende por su rol testificador, de dar fe de la verdad de lo ocurrido, más allá de que, como en la historia del agente de la DINA que se relata en *El clan Braniff*, no se trate de la historia tal como realmente sucedió, sino que de una versión estética y verosímilmente posible. Pero también la impersonalidad del archivo y de lo ocurrido tal como se relata en esta novela nos ayuda a expresar lo que de alguna manera parece ser inexpresable y que, por lo tanto, permanece inexpresado, por impensable y por traumático: que las violaciones a los derechos humanos comandadas por el estado chileno, mancharon el tejido social de manera quizás permanente –incluso cuando medio siglo ya ha pasado desde el Golpe de Estado–, y que ello está presente en todo, incluso en un

15 Sigo aquí el consejo que suelo dar a mis estudiantes de Literatura: que se detengan en aquellos aspectos del texto analizado que extrañan, que no se entienden, que molestan.

grupo de diapositivas aparentemente inocuas encontradas en un mercado persa.
Como escribe Celan en un poema:

ALCES LA PIEDRA QUE ALCES -
tú despojas
a los que necesitan la protección de las piedras:
desnudos,
renuevan de inmediato la trama.
Tales el árbol que tales –
armas
el lecho sobre el que
las almas de nuevo se acumulan,
como si no temblara
también este
eón.
Digas la palabra que digas –
das gracias
a la perdición (105).

Deseemos, no obstante, e intentemos, salir alguna vez del laberinto.

Obras citadas

- Aristóteles. *La poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2019.
- Celan, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2007.
- Celedón, Matías. *El clan Braniff*. Santiago: Hueders, 2018.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Didi-Huberman. “El archivo arde”. Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, 2012 [2007]. Traducción de Juan Ennis. Disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>. Consultado el 13 de mayo.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- Hopenhayn, Daniel. Entrevista con Matías Celedón. <https://www.theclinic.cl/2019/01/10/matias-celedon-escritor-el-anonimato-y-la-reserva-seran-bienes-precitados-y-habra-mercado-negro-en-la-periferia-de-las-ciudades/>. Consultado el 15 de mayo 2023.
- Rimsky, Cynthia. *Poste restante*. Santiago: Sangría, 2010.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la posdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Santiago: LOM, 2016.
- Rothberg, Michael. *Traumatic realism: the demands of Holocaust representation*. U. of Minnesota Press, 2000.
- Taylor, Diana. 2003. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.