

# Letras Hispanas

## Volume 12, 2016

**SPECIAL SECTION:** Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

**TITLE:** Trauma, humor y reparación del núcleo familiar en la narrativa postdictatorial argentina: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán

**AUTHOR:** Maarten Geeroms

**E-MAIL:** Maarten.Geeroms@UGent.be

**AFFILIATION:** Ghent University; Blandijnberg 2; 9000 Gent, Belgium

**ABSTRACT:** Forty years after its outbreak, the last dictatorship (1976-1983) remains a highly visible theme in Argentine literature. This article proposes to investigate an important trend in the narratives of the sons and daughters of the victims of dictatorial violence: that of questioning the lasting effects that the repression and their parents' political decisions keep having on the descendants' private life. By connecting recently developed theories in the areas of trauma literature and collective memory with an analysis of the role played by humour in dealing with individual and collective trauma, I will show that Ernesto Semán's novel *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) makes use of the comical in order to combine the restauration of family ties with a working through of the trauma provoked by the abduction and death of an activist father.

**KEYWORDS:** Argentina's Last Dictatorship, Postdictatorial Literature, Children of the Disappeared, Trauma, Collective Memory, Humour

**RESUMEN:** Cuarenta años después de su estallido, el tema de la última dictadura (1976-1983) sigue altamente presente en la literatura argentina. El presente artículo se propone indagar una tendencia importante en la narrativa de los hijos/-as de las víctimas de la violencia dictatorial: la de cuestionar los efectos que la represión y las decisiones políticas de los padres siguen teniendo en la vida íntima de los descendientes. Articulando reflexiones recientes desarrolladas en los campos de la literatura del trauma y de la memoria colectiva con un análisis del papel que desempeña el humor en la elaboración del trauma individual y colectivo, mostraré que la novela *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán (2011) recurre a lo cómico para combinar la reparación de los lazos familiares con una reelaboración del trauma provocado por el secuestro y la muerte de un padre militante.

**PALABRAS CLAVE:** última dictadura argentina, literatura postdictatorial, hijos de desaparecidos, trauma, memoria colectiva, humor

**BIOGRAPHY:** Maarten Geeroms es investigador doctoral en el departamento de literatura de la Universidad de Gante (Bélgica). Actualmente, trabaja en una tesis doctoral que propone estudiar cómo la narrativa argentina reciente (2006-2015) reformula discursos de la memoria dominantes en la postdictadura, enfocando específicamente cómo temáticas y procedimientos narratológicos recurrentes en la narrativa de los "hijos" influyen en la ficción de sus coetáneos.

# Trauma, humor y reparación del núcleo familiar en la narrativa postdictatorial argentina: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán

Maarten Geeroms, Ghent University

En el presente artículo, me propongo analizar la novela *Soy un bravo piloto de la nueva China* del escritor y periodista argentino Ernesto Semán (2011) en tanto exponente de una tendencia reciente en la narrativa postdictatorial argentina: la reinterpretación, por parte de los hijos de militantes políticos, de la última dictadura y de sus secuelas mediante relatos que parten de la vida íntima de sus protagonistas. Es esta llamada “segunda generación” la que, desde mediados de los años noventa, le dio un nuevo ímpetu a la elaboración de la memoria de la última dictadura militar argentina (1976-1983). Habiendo vivido el regreso a la democracia como una época de estancamiento, marcada por decisiones políticas destinadas al indulto y al olvido, esos jóvenes concebían la ausencia de un debate público sobre la violencia dictatorial como el correlato de un estado de parálisis social que finalmente contribuiría a desencadenar la crisis económica e institucional del 2001.

Junto con la distancia temporal, su descendencia les procuró a los hijos de activistas y/o de víctimas una mayor libertad de expresión, que permitió enfrentar no sólo las políticas de indultos y el silencio sobre el pasado dictatorial, sino también el lenguaje políticamente correcto de la izquierda. Sus obras narrativas perpetuaron un movimiento iniciado en el cine por varios documentales denominados como “subjetivos,” tales *Los rubios* de Albertina Carri (2003) y *M* de Nicolás Prividera (2007): el de poner en tela de juicio la división tajante entre géneros testimoniales

y ficcionales, tan importante en los primeros años de postdictadura. De este modo, estos artistas abrieron espacios imaginarios en que el duelo por la desaparición convivía con un cuestionamiento, no sólo de la represión dictatorial y de las políticas del olvido, sino también de los motivos de los mismos padres militantes. En mi opinión, la novela de Semán, él mismo hijo de un activista comunista desaparecido, se adscribe a esta tendencia de reelaborar el pasado traumático desde la esfera íntima.

## El cruce de lo público y lo privado en la literatura postdictatorial argentina

En *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), Elsa Drucaroff ya señaló que la postdictadura argentina dio lugar a una producción literaria marcada:

por la urgencia de semiotizar el mundo de un modo que hasta ahora no había sido semiotizado en nuestra literatura. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú. (26)

El tabú en cuestión se arraiga en los primeros años de postdictadura, dominados por la llamada teoría de los “dos demonios:” ésta preconizaba que, en los años antes del golpe,

el actuar violento del “demonio de izquierda” había provocado una reacción de unas Fuerzas Armadas que “se excedieron.” En ese contexto, los fiscales encargados de enjuiciar a las Juntas prefirieron callar la militancia de las víctimas de la represión dictatorial y apelar al argumento de los derechos humanos, que suponía neutralidad política y valores universales. Como indica Ana Ros, esta falta de contextualización—junto con las leyes “de impunidad” proclamadas por el presidente Raúl Alfonsín en 1986 y 1987, y los indultos generales otorgados por su sucesor neoliberal Carlos Menem en 1989 y 1990—convirtió el activismo en un tabú, impidiendo un examen profundo del que hubiera podido nacer una elaboración productiva del trauma colectivo (18).

A mediados de los noventa, se produjo una vuelta de tuerca en la elaboración de la memoria colectiva en Argentina. En ese momento, señala Ros, además de las confesiones públicas de oficiales involucrados en la represión y las conmemoraciones del vigésimo aniversario del golpe, la llegada a la madurez de la generación de los hijos e hijas de militantes desaparecidos volvió a colocar a la dictadura en el centro del debate público (20). En este clima surgió la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos/as por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que optó por reivindicar y continuar activamente la militancia de los padres. Según Ros, la agrupación resucitó el debate acerca de la justicia transicional, abriendo nuevos senderos para tratar la ausencia de los padres y hablar críticamente de su militancia (29-30). Asimismo, en este contexto se inscribe la institucionalización del discurso de los derechos humanos durante las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015).

Por su parte, Edurne Portela subraya que, aprovechando la libertad de expresión que les otorgaba su parentesco con las víctimas, los “hijos” impulsaron un movimiento estético más amplio que:

intenta analizar el pasado desde un discurso que supera tanto las constricciones ideológicas [...] como las

prácticas estéticas del discurso de memoria basado en previos relatos testimoniales. (196)

María Riveiro secunda este razonamiento observando que, particularmente después de la crisis institucional del 2001, se generalizaron varias innovaciones que rompieron con los códigos transparentes del género testimonial: ficcionalización de hechos autobiográficos, narración en primera persona, vuelta reflexiva al pasado desde el presente, etc. (208-09).

Estas evoluciones expresan una concepción de la memoria no como una entidad neutra y estable, sino como una práctica social sujeta al conflicto entre diferentes actores y discursos, que propugnan sus intereses particulares y olvidos específicos. Elaborando esta visión, la socióloga cultural argentina Elizabeth Jelin afirma que “[q]uienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos” (19-20). Conforme a esa concepción dinámica de la historia, los “hijos” empezaron a cuestionar las decisiones de los padres militantes desde ambientes que las narraciones antes bien politizadas del testimonio pasaban por alto, enfocando el impacto duradero de la militancia y la represión en la vida privada de los que quedaban atrás.

Asimismo, esa visión de la historia vuelve provechoso el vínculo entre el pensamiento sobre memoria colectiva de Maurice Halbwachs y las investigaciones sobre la escritura del trauma de Cathy Caruth y Dominick LaCapra. Secundando las críticas de Beatriz Sarlo sobre los peligros de la reificación del pasado dictatorial argentino, Nerea Arruti insiste en que hace falta evitar que la dictadura se convierta en un objeto de estudio cosificado que determine identidades de un modo esencialista (528). Similarmente, Fernando Reati señala que “[t]oda reconstrucción del pasado se da en la intersección de representaciones públicas y memorias privadas” (82), y aduce que el trauma individual sólo se puede superar situándolo “dentro de una narrativa que lo haga comprensible” (82). De acuerdo con la

relación entre trauma individual y memoria colectiva que así se establece, he optado por estudiar las formas en que, en *Soy un bravo piloto de la nueva China*, el duelo y la reparación del hogar familiar procuran un ambiente que le permite al narrador y protagonista Rubén cuestionar y revisar los recuerdos reificados de su padre desaparecido. Con este fin, artículo las teorías de Halbwachs, Jelin, Caruth y LaCapra con las reflexiones recientes de Cecilia Sosa, quien recurre a Freud y Bergson para estudiar el papel del humor en el activismo y la producción artística de los “hijos.”

### *Soy un bravo piloto de la nueva China*: traumas persistentes y duelo reciente

La novela entrelaza tres historias que giran alrededor de la desaparición de Luis Abdela, un vehemente militante de izquierda, durante la última dictadura. En los capítulos llamados de “La Ciudad,” el geólogo Rubén Abdela—el protagonista, narrador principal e hijo de Luis—vuelve de su trabajo en el extranjero para asistir a su madre bonaerense, quien padece de un cáncer terminal. Por su parte, los capítulos que se despliegan en “El Campo” muestran lo que le pasó a Luis en el centro clandestino de detención donde fue torturado e interrogado. Específicamente, se enfoca la historia de Aldo Capitán, el funcionario de la policía encargado de su secuestro. Mostrando el impacto devastador que la muerte de Luis tendrá en la vida íntima de Capitán, Semán esboza un represor que lucha con las secuelas psicosomáticas de sus actos, sin por eso manifestar remordimiento por su complicidad en la represión. Dicho sea de paso, semejante retrato individuado de un represor brutal constituye una novedad importante en el corpus narrativo de los “hijos.” En tercer lugar, los capítulos situados en “La Isla” muestran a Rubén llegando a una isla distópica regida por una pareja diabólica: Rudolf y The Rubber Lady. Aquí, por medio de proyecciones de escenas descargadas de su memoria, hace frente al dolor que

la desaparición de Luis sigue provocando después de tres décadas.

Novelizando el trauma provocado por la desaparición de un padre militante, *Soy un bravo piloto de la nueva China* se adhiere a la propensión de los “hijos” por ficcionalizar hechos autobiográficos, ya que Ernesto Semán es hijo del abogado y periodista comunista Elías Semán. Desaparecido en el 1978 después de su regreso de la China maoísta, Elías murió arrojado al Mar de La Plata, en uno de los tristemente conocidos “vuelos de la muerte.” En la novela, estos datos autobiográficos sirven como caldo de cultivo para una narración que indaga las repercusiones que tiene la desaparición en la vida actual de un descendiente.

Como indica Jordana Blejmar, una de las particularidades de la novela de Semán consiste en que su “ficcionalización de la propia experiencia” (178) nace de una preocupación por trascender el énfasis en la experiencia vivida. Específicamente, Blejmar observa que el entrelazamiento de hechos autobiográficos y elementos ficcionales facilita una elaboración del duelo que rebasa y complementa las posibilidades ofrecidas por géneros como el testimonio y la crónica:

Una de las características más atractivas de la autoficción para narrar el pasado doloroso es así su capacidad de liberar a los sujetos de todo tipo de condicionamientos y juicios de valor, pues nadie puede juzgar como verdadero o falso un recuerdo que se presenta desde el vamos como invención. (174)

A su vez, Ilse Logie sigue el razonamiento de Blejmar, agregando que el uso de ciertos dispositivos de la ciencia ficción advierte contra las desviaciones de una globalización neoliberal que atribuye papeles fijos a los actores implicados en la producción de la memoria, convirtiéndola en un producto de consumo (114-15). Por otra parte, Logie destaca que el espacio distópico y mercantilista de La Isla también constituye el escenario en

que Rubén logra reelaborar de manera matizada su postura hacia las acciones de su padre y del verdugo de éste, por lo que la novela de Semán consigue formular su propia propuesta para vivir con la desaparición (113-14).

Por mi parte, propongo un análisis que complementa los anteriores. Específicamente, sostengo que la reelaboración del trauma de la desaparición corre pareja con otro cambio de posturas: la reanudación de los vínculos familiares en el mundo real. Estos dos procesos de renegociación son vinculados por un notable uso del humor, sea de índole negra o grotesca. Por tanto, el presente artículo busca articular elementos del pensamiento sobre memoria colectiva (Halbwachs, Jelin) y sobre trauma (Caruth, LaCapra) con las reflexiones de Sosa sobre la importancia del humor en la reelaboración del trauma por parte de los “hijos.” Además de facilitar la reconstrucción de una comunidad afectiva frente al dolor provocado por la muerte inminente de la madre, lo cómico permite romper con la fijación reificadora de la memoria, posibilitando una reelaboración del trauma de la desaparición desde las nuevas necesidades creadas por un contexto individual y social cambiado. Asimismo, este procedimiento contribuye a denunciar ciertas afinidades entre la democracia neoliberal y el régimen militar, que era precisamente el que acabó importando las teorías de la Escuela de Chicago a Argentina.

## Trauma individual, memoria colectiva y el papel del humor

Recurriendo al psicoanálisis, Cathy Caruth define el trauma como una herida infligida en la mente del sujeto que experimenta un acontecimiento límite: por su irrupción brutal y su carácter perturbador, esta lesión resiste a la comprensión inmediata y vuelve a manifestarse de manera fantasmal mediante pesadillas, repeticiones obsesivas de ciertas acciones, etc. (11-12). Por tanto, Caruth sostiene que la escritura del trauma encara el reto de transmitir una crisis “que simultáneamente

desafía y exige nuestro testimonio” (12-13, traducción mía), tarea para la que halla particularmente adecuado el lenguaje literario (13). También recalca que importa la pregunta de saber si el trauma consiste en la vivencia del evento angustiante, o en la experiencia de haberlo sobrevivido (13-14). En consecuencia, la tarea de la literatura del trauma no implica sólo narrar el haber eludido el horror, sino representar su impacto persistente en la vida del sobreviviente.

En una clave psicoanalítica semejante, Dominick LaCapra señala la importancia de las categorías del *acting-out* y del *working through* para hablar de las formas en que el sujeto traumatizado pueda encarar el pasado. La primera noción expresa la obsesión con un hecho pasado que se revive compulsivamente, resiste la integración al presente, y obstruye el paso al futuro. En cambio, el *working through* consiste en una perlaboración del trauma: implica una toma de distancia con respecto al hecho traumático, que permite al sujeto recontextualizarlo en el presente y comprometerse con el futuro (44-45). Cabe subrayar que la elaboración del trauma no significa necesariamente que la fase del *acting-out* se supere definitivamente. Es más: el mismo LaCapra destaca que la vuelta al pasado puede constituir la condición para una elaboración provisional que necesita una renegociación continua (74).

Por su parte, Nerea Arruti vincula este modelo elaborativo a los estudios sobre memoria colectiva de Halbwachs. Específicamente, enfatiza que todo acto de rememoración individual es el resultado de procesos sociales que la anclan en un momento histórico específico (518). Eso recuerda las hipótesis de Jelin, quien advierte contra una visión cosificada del concepto de memoria colectiva, definiéndolo como un “entretelado de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante” (22). En efecto, opino que esta enmarcación del sujeto en un contexto colectivo constituye el denominador común que permite articular las reflexiones de Halbwachs y Jelin con las investigaciones de Sosa acerca de las formas del humor a las

que los “hijos,” desde mediados de los noventa, recurrieron para elaborar el trauma de la desaparición.

En su análisis del funcionamiento del colectivo H.I.J.O.S., Sosa subraya la importancia del humor negro del que se sirven muchos de sus miembros, y que se funda en la complicidad proporcionada por el parentesco con las víctimas (38). Sosa explica esta particularidad recurriendo a las ideas de Bergson, quien definió el humor y la risa como fenómenos necesariamente colectivos, que requieren de un marco compartido para que su manifestación concreta sea captada. Por tanto, entre los “hijos” que conformaban la mayoría de los miembros del colectivo, el hecho de compartir experiencias traumáticas similares las volvía intercambiables, convirtiéndolas en una fuente posible de alegría no normativa, alrededor de la cual se podían plasmar nuevos vínculos afectivos (40). Asimismo, siguiendo a Freud y haciendo eco de las reflexiones de Caruth y LaCapra, Sosa observa que el humor negro que permeaba la agrupación implicaba un sentimiento de invincibilidad y superioridad susceptible de otorgarles a los “hijos” el consuelo necesario para abordar y elaborar un trauma que antes resistía la comprensión (38).

Combinando estas teorías, propongo un análisis de *Soy un bravo piloto de la nueva China* que analiza cómo la novela entrelaza el humor—sea de índole negra en La Ciudad o de naturaleza grotesca en La Isla—con la elaboración del trauma. Específicamente, trataré de mostrar que lo cómico constituye un elemento clave de un proceso que le permite al protagonista Rubén elaborar el dolor provocado por la muerte de los padres, reanudar los vínculos familiares y superar el estancamiento en un pasado traumático. Al mismo tiempo, se denuncian así las consecuencias nocivas—al nivel individual como al colectivo—de una visión reificada e incluso mercantilizante de la historia dictatorial.

## Rubén, el protagonista: el humor negro y el restablecimiento de los lazos familiares

Desde el principio de la novela, Rubén es retratado en función del alejamiento a la vez geográfico y mental con respecto a su familia: ya que vive y trabaja en Estados Unidos, su hermano se retarda dos horas en ponerle al tanto del diagnóstico del cáncer avanzado de su madre Rosa (24-25). Como consecuencia de la distancia física y psicológica, los primeros pasos del acercamiento tardan en producirse: sólo después de medio año de negociaciones, Rosa acepta la invitación de Rubén de que lo fuera a visitar. Llama la atención que a Rubén no se le ocurre volver a Buenos Aires: prefiere invitar a su madre enferma a emprender el viaje, lo que ella acepta hacer a condición de que su hijo no alterara su vida habitual (29). Este último dato indica que, si bien observamos la narración desde la perspectiva de Rubén, él no es el único en mantener cierta distancia. Sin embargo, el reencuentro termina con la constatación de que, si Rubén quiere ayudar a su madre durante sus últimos días, tendrá que emprender el regreso a Argentina que ha sabido esquivar hasta entonces. Cuando le propone a Rosa que deje Buenos Aires para vivir con él, ella lo rechaza rotundamente, introduciendo—por el camino del humor negro—la palabra “morir” que su hijo había eludido hasta entonces: “Vos no querés que me venga a vivir acá. Lo que me estás pidiendo es que me venga a morir acá” (34).

Finalmente, Rubén viajará a Argentina, en un acto que simboliza su disposición a superar la distancia. Allí, la reunión con su hermano Agustín, un sociólogo de cierta fama, indica que el regreso solo no bastará para rebasar el alejamiento. Entre burlas sarcásticas sobre sus respectivos oficios, el tema del cáncer de Rosa vuelve a abordarse por medio del humor negro:

[Agustín]: “Mirá, acá dice que el cuarenta por ciento de los pueblos rurales está en riesgo de desaparición. ¿Me querés decir a vos qué carajo te importa?”

[...].

[Rubén]: “Me importa un huevo. Pero tengo otras cosas para decir.”

[Agustín]: “Sí, ya sé: Mamá murió de nuevo.” (35)

Juntas, las citas de Rosa y de Agustín muestran que, en estos primeros momentos del reencuentro, el chiste crudo funciona como una forma oblicua de introducir el tema de la muerte, en un momento en que la noticia todavía resiste al planteamiento directo. Eso lo confirma la incomodidad entre los hermanos ante la emoción de Agustín, cuando éste explicita la seriedad del estado de salud de Rosa:

Bajo los párpados mientras lo decía, incapaz de sostener la mirada ni ante sí mismo sin llorar. Tardamos algunos segundos en acomodarnos, buscando algo más que pusiera el encuentro en un estatus especial, después de tanto tiempo y en esas circunstancias, pero mientras seguíamos hablando nos sentamos como en una mañana cualquiera. (38)

La escena entre los hermanos recuerda el enfoque de Sosa, quien observa que el humor puede proporcionar el consuelo necesario para enfrentar el duelo “a través de las propiedades reverberantes de la alegría” (38-39, traducción mía): mientras que la sinceridad todavía provoca molestia, el humor negro y el sarcasmo constituyen el camino por el que los hermanos consiguen comunicarse. De esta forma, el humor sirve de peldaño para empezar a rebasar el alejamiento emocional, permitiéndoles a los hermanos incluso una muestra de cariño que no por torcida deja de ser significativa:

[Agustín] dijo de pronto que yo tenía la misma cara de boludo de siempre. “Estás igual. Tenés la misma cara de boludo de siempre.”

Me agarró la cabeza y la apretó muy fuerte, exprimiéndola contra su hombro.

Desde ahí podía sentir el latido de su corazón, cómo tiraba sangre a borbotones. (38)

Pese a esos primeros pasos hacia el reaceramiento, la distancia sigue cobrando importancia para Rubén, hecho que es corroborado por su ansia de recordar y cuantificar su vida. Este afán se expresa mediante los cuadernos y archivos digitales en los que almacena meticulosamente los datos relativos a su trabajo geológico y a sus sesiones de trote diarias:

[U]na forma de sentir que tengo bajo control las cosas que me rodean, mi vida. La salud y el futuro de mi madre es algo que está completamente fuera de mi alcance, no importan las anotaciones [...]. El tipo de confort que me provoca registrar mi trote de la mañana es, esta vez, desolador. (94)

En efecto, la cita afirma el vínculo entre el esfuerzo por documentar y el deseo de control. Al mismo tiempo, esta obsesión resulta superflua ante el desgarramiento que provoca la muerte inminente de Rosa. Es significativa la mención de la palabra “confort,” que recuerda las teorías de Freud sobre el funcionamiento del humor: para Rubén, las formas conocidas de encontrar consuelo y estructurarse la vida después del trauma ya no alcanzan. Será preciso encontrar otra manera de vivir, una que ya no recurra al distanciamiento ni al afán de control.

A continuación, contrariamente a la primera reunión y debido al debilitamiento avanzado de su madre, es Rubén quien inicia la reconciliación final. Cuando vuelve a Buenos Aires por segunda vez, intenta satisfacer el entusiasmo de Rosa por su trabajo mostrándole imágenes satelitales de su proyecto más reciente, exhibiendo su disposición a comunicarse con ella. El comentario de Rosa acerca de la última foto, que “parece el tumor en la última tomografía” (98), muestra que ella también se vale del humor negro para negociar la distancia afectiva, enfrentar el dolor y

hablar del cáncer. Las últimas frases de la escena, en que madre e hijo quedan dormidos agarrándose las manos, señalan el inicio efectivo de una vuelta a la intimidad (98).

Además, de acuerdo con los escritos de Jelin sobre la importancia del contexto grupal para la recuperación de la memoria, el reaceramiento geográfico y emocional resucita recuerdos reprimidos. A eso apunta el resurgimiento de la memoria dolorosa de los meses directamente después de la desaparición de Luis: en esa época, Rubén se obstinaba en conservar periódicos para que Luis los pudiera leer a su regreso (168-72), señalando que su ansia por archivar constituye de hecho la forma que encontró para encontrar consuelo frente al trauma de la desaparición. Asimismo, el desvanecimiento de ese afán de control y la intensificación de los vínculos íntimos se acompañan de una capacidad creciente de contemplar tener su propia familia, ya que los “[h]ijos de nuestra madre [...] seríamos aun para ser padres de nuestros hijos, hijos de nosotros mismos, hijos incluso cuando intentaríamos ser padres” (180). En otras palabras, el restablecimiento de la comunidad afectiva—impulsado por el recurso al humor—se acompaña de una reinterpretación del lugar que el mismo Rubén ocupa en la cadena familiar: en vez de una violación de un pasado que hace falta conservar, el paso al futuro que supondría tener hijos empieza a representar una continuación de la historia familiar.

Finalmente, el acercamiento sentimental culmina en la escena de la muerte de Rosa (245-51). Cuando ella expresa su deseo de que sus hijos emprendan un viaje a Polonia y al Líbano con el dinero que les deja—viaje que supondría una vuelta a los orígenes, teniendo en cuenta las raíces familiares de Rosa y Luis—Rubén no consigue del todo esconder su escepticismo ante lo que él percibe como el ansia de “perpetuarse por cualquier medio” (246) mediante la herencia. No obstante, acaba rindiéndose:

Vamos a hacer algo lindo, ma, no te preocupes. ¿Sabes qué es lo que vamos a hacer? Nos vamos a ir con Agustín y con Clara a Polonia y al Líbano, lo más rápido posible. (246-47)

A estas alturas del relato, importa menos saber si los hermanos harán el viaje, que la capacidad de Rubén de superar sus idiosincrasias en nombre del cariño: reevaluando sus pensamientos recelosos, consigue rendirse a la voluntad de su madre moribunda. A continuación, las bromas que acaban haciendo los tres acerca de las maneras en que Rubén y Agustín podrían tardíamente proporcionarle nietos a Rosa, confirman su disposición a continuar la historia familiar:

Si nos apuráramos, la haríamos feliz y poderosa, la emperatriz al frente de un reinado que se extendiera más en el tiempo que en el espacio, desde los padres de los abuelos que apenas podíamos distinguir en los daguerrotipos de 1860 hasta los benditos nietos que mirarían con la misma extrañeza los retratos de Rosa, y desde las estepas de Polonia hasta quién sabe dónde diablos irían a vivir nuestros hijos, los de Clara y yo. (248-49)

A final de cuentas, Rubén consigue verse a sí mismo como parte de un pasado familiar que ya no representa una carga aplastante: incluso antes de que su novia Clara le cuente que está embarazada, no sólo se muestra dispuesto a aceptar el rol de padre, sino también a inscribir sus hijos en una historia que por fin sabe asumir. Junto con la escena en que Rosa muere agarrando las manos de sus hijos, se corona así el proceso por el que los tres han logrado un reaceramiento afectivo, facilitado por el humor, que permite a los hermanos inscribirse con mayor libertad en la historia familiar:

Agustín y yo nos miramos al mismo tiempo y arrastramos nuestros dedos, haciendo un poco de fuerza al principio, dejando que los [de Rosa] se entreabrieran, agarrotados, incapaces de retenernos, hasta que nuestras manos se soltaron y quedaron, al fin, por completo, libres. (251)

En suma, ante la muerte de la figura materna, el humor vuelve abarcable el dolor compartido, convirtiéndolo en un espacio de



intercambio que le permite a la familia Abdela volver a estrechar los lazos íntimos. Asimismo, este proceso le proporciona a Rubén el ámbito seguro necesario para reconciliarse con el legado familiar. Sin embargo, su evolución personal no sólo se arraiga en la aproximación afectiva de la vida real, sino que está intrínsecamente vinculada a la renegociación mental del recuerdo de su padre desaparecido.

### Entre La Ciudad, El Campo y La Isla: de la obsesión a la soltura, de la reificación a la reelaboración

Mientras va reanudando los lazos íntimos con Rosa y Agustín, Rubén también logra el esfuerzo imaginativo necesario para reelaborar su postura ante la desaparición de Luis. Con respecto a esto, cabe destacar el papel de las modalidades de la ciencia ficción: el entorno distópico de La Isla, además de denunciar las desviaciones de un acercamiento que trata de fijar y cosificar la memoria, facilita la puesta en escena imaginaria de varios enfrentamientos vueltos imposibles por la desaparición de Luis. Asimismo, los episodios de La Isla sobresalen por valerse de un humor antes bien grotesco que negro, que subraya las implicaciones absurdas de un acercamiento reificador y mercantilizante al pasado. De este modo, la novela hace eco del enfoque freudiano de Sosa: reconfortando el “ego intimidado” (38, traducción mía) de Rubén, estas escenas le permiten enfrentar los recuerdos de Luis, cuyo carácter reificado les había dotado de un aspecto inabarcable.

Al mismo tiempo que se entera de la enfermedad de su madre, otra encarnación de Rubén se despierta en La Isla, cuyos habitantes usan escáneres para grabar y mirar sus recuerdos, los cuales almacenan en memorias USB. Esos aparatos servirán para proyectar varias escenas protagonizadas por Luis, mediante las cuales Rubén irá revisando la imagen de su padre. La primera de estas proyecciones

representa al niño Rubén jugando con un amigo bajo la vigilancia de Luis. Se observa cómo el dogmatismo intransigente del primero se halla cuestionado por la confrontación con la lógica ingenua del niño:

[...] él me robó el autito y siempre me saca todos los juguetes. ¡Los juguetes son míos!

No, vení acá, Rubencito. Escuchame bien: los juguetes no son tuyos. Los juguetes *son*.

[...] Entreguemos la propiedad, eso es lo de menos. Pero un poco de tradición y familia no nos hubiera venido mal. (74, énfasis original)

La acusación amarga del Rubén adulto en la última frase señala su anhelo de una historia familiar en que inscribirse, y la medida en que la obstinación de Luis impide la realización de este deseo. Para lograrlo, tendrá que enfrentar su propio afán de conservar intactos los recuerdos, representado por los USB y los escáneres.

Asimismo, tal reificación de la memoria puede llevar a una serie de apropiaciones perversas, hecho que encarnan Rudolf y The Rubber Lady. Cuando, inmediatamente después de la escena entre Luis y Rubén, Rudolf reclama la posesión del USB con los recuerdos, se tematiza precisamente la cuestión de la pertenencia de una memoria cosificada. El comportamiento infantil y el aspecto grotesco del dueño de La Isla subrayan la absurdidad de su reivindicación:

Dame el USB. Dámelo, dámelo, dámelo, dámelo [...].

Rudolf salta como un loco, de un lado al otro del alambre que separa el camino del corralito para los perros, gritando dá-melo, dá-melo, dá-melo, dá-melo. Tiene el cuerpo de un atleta petiso, las mejillas de papel glacé metalizado y los ojos de poliéster. En las piernas, lleva un pantalón rojo de plush con un agujero redondo perfecto a la altura de la bragueta, de donde sale como una verga, pero no es una verga sino una cola de mono, de mono tití. (75)

Cabe destacar la resignación con que Rubén aceptará la demanda de Rudolf: contrasta con su obsesión por conocer las características naturales y las dimensiones de La Isla, cuestión en que insiste repetidamente en este primer momento de su estadía (64, 68, 72, 82, etc.). En otras palabras: su afán de cuantificar y archivar el mundo va emparejado con la desposesión absurda de su memoria reificada.

No obstante, poco después ya empiezan a vislumbrarse las dudas que el universo grotesco de La Isla le inspiran a Rubén, y que acabarán empujándolo a cuestionar los recuerdos reificados de las proyecciones. Las vacilaciones empiezan cuando, hablando de los avioncitos que sobrevuelan La Isla, Rudolf se enfurece al ver los mensajes que ciertos habitantes cuelgan de ellos:

[L]o que me jode son los avioncitos con las banderolas. Van por todos lados, la gente pone las inscripciones que quiere [...]. Él y The Rubber Lady pararon en seco, Rudolf apretando la mandíbula y con los ojos que se iban enrojeciendo.

Les dije mil veces que no, que de la publicidad me encargo yo [...]. Si yo les ofrezco todo el espacio que necesitan, ¿me querés decir para qué se lanzan solos? (86)

La rabia casi infantil de Rudolf contribuye a ridiculizar una autoridad que, mediante un proceso de mercantilización que implica fijar significantes y significados, quiere incidir en el pensar y el accionar de las personas. La reacción de Rubén, por su parte, deja entrever los primeros indicios—aún teñidos de aceptación resignada—de un cuestionamiento de las leyes absurdas que rigen La Isla: “A mí no me parecía tan grave, pero de nuevo, ¿qué sabía yo sobre La Isla? Poco y nada” (87). A esto se añade su abandono al final de la escena, cuando Rudolf y The Rubber Lady se marcharon para corregir la supuesta afrenta de las banderolas: “[E]n la costa había empezado a hacer un poco de frío. Me puse las manos sobre los brazos como para frotármelos y secarme el cuerpo mojado por el rocío” (88).

Junto con el comportamiento caricaturesco de los dueños de La Isla, la desolación subraya la absurdidad de un acercamiento cosificador y mercantilizante a la realidad. En clave freudiana, el cuestionamiento tácito a mediados de la escena señala que las experiencias grotescas en La Isla comienzan a ofrecerle al “ego intimidado” de Rubén el consuelo necesario para encarar sus recuerdos reificados.

Asimismo, en este proceso, es imprescindible el papel de las proyecciones. Además de encarnar la tecnología imaginaria de la ciencia ficción y de cuestionar la reificación de la memoria, éstas facilitan la reelaboración de recuerdos que Rubén irá efectuando en el curso del relato. En varias etapas, muestran un diálogo al que no hubiera podido asistir de otra manera: la interrogación de Luis por Capitán. Es decir que lo que se halla almacenado en los USB y los escáneres no son recuerdos históricos, sino fragmentos de una memoria construida que Rubén trata de mantener intacta. Por consiguiente, la confrontación entre el militante y el represor forma parte del proceso mediante el cual irá reelaborando su postura hacia el pasado. En el transcurso de estas escenas, se observa cómo la imagen conjurada de Luis evoluciona del dogmatismo altivo a una capacidad de perdonar que no necesariamente implique contradecir sus principios ideológicos, reflejo de la evolución personal de Rubén.

En efecto, en la primera proyección del diálogo entre Luis y Capitán, Rubén concibe a su padre como un intransigente que desprecia incluso las fuerzas progresistas que no se conforman con su visión de la revolución: “A mí en ese momento los chilenos me daban tanto asco como los franceses, y los dos me daban el mismo asco que cualquier socialista” (152). No obstante, ya se entrevé cierta evolución en las posturas de Luis: en el curso de la interrogación, no se puede retener de preguntarse si “[las] preguntas [de Capitán] no eran acaso las mismas que él le hubiera querido responder a Rosa, si las hubiera podido formular?” (157). De este modo, traiciona un afán de explicarse a su esposa que indica que, con todo, sí se preocupa por su familia. Puesto

que el Luis de estas escenas es una proyección imaginaria de Rubén, esta oscilación indica la importancia del esfuerzo imaginativo que hace éste: progresivamente, consigue cambiar el enfoque y reelaborar una imagen de Luis que muestra un hombre a quien la familia en última instancia sí le importaba.

Simultáneamente, en las escenas de la vida real, se observa un empeño reelaborativo parecido. Después de haber leído una carta de Luis a Rosa—en que aquél insiste en la preponderancia de la revolución sobre la vida íntima (186-93)—Rubén defiende a Luis ante la incompreensión de su hermano:

[A]grego, en defensa del Camarada Abdela, que aun con todas sus vueltas, sus perversiones infatuadas y su pasión fundida entre el futuro y la muerte, la del Camarada Abdela era una carta de amor, y eso es más que lo que podemos decir de buena parte de la humanidad, y del resto de su obra. El viejo no era un santo, pero comparado con el mundo que lo rodeaba era un gran ser humano. (196)

En otras palabras: a medida que Rubén logra superar su afán de control y reelaborar sus recuerdos, consigue colocar a Luis dentro de su contexto histórico específico y verlo como un hombre con defectos considerables, pero redimido al menos parcialmente por su pasión y sus intenciones.

Asimismo, cabe destacar cómo, después de cada proyección de la discusión entre Luis y Capitán, *La Isla* se vuelve más chica (164, 238), evolución que se acompaña de una mayor soltura física y mental. Lo indica el mismo Rubén, en una conversación con Raquel al final del penúltimo capítulo en *La Isla*:

Escuchame, el otro día, cuando se encontraron Abdela y Capitán, ¿te acordás que después de eso vimos la costa enfrente? Nunca la habíamos podido ver antes [...]. Y hoy a la mañana, por primera vez desde que estoy acá, pude dar una vuelta entera a *La Isla* [...]. ¿Es así como termina todo? ¿Es así como se va uno de *La Isla*? (237)

Este fragmento contrasta con una sesión de trote que precede a sus esfuerzos reelaborativos: “Un ritmo de cuatro minutos, cincuenta segundos. Demasiado rápido, y por falta de disciplina más que por buen ritmo” (91). En otras palabras: a medida que *La Isla*—es decir: la memoria—se vuelve abarcable gracias a los esfuerzos por reinterpretar el pasado, Rubén también consigue soltar el afán de control que lo definía al inicio. Al mismo tiempo, las preguntas en la primera de estas dos citas indican su cuestionamiento de *La Isla*, facilitado por la absurdidad de la vida en ella. Cuando Raquel le contesta preguntando si tiene apuro para irse, la respuesta de Rubén ya no deja lugar a dudas con respecto a su negativa por estancarse en sus recuerdos: “No era apuro por irme, a lo mejor era miedo por quedarme” (238).

Estas evoluciones culminan en la última parte del diálogo imaginado entre Luis y Capitán, en la que participan también Rudolf y *The Rubber Lady*. Aquí, el contraste entre las propuestas mercantilistas de la pareja y la aceptación de Capitán de las mismas, por una parte, y el rechazo de Luis, por otra parte, denuncia las implicaciones absurdas y perversas de una fijación cosificadora de la memoria. En cambio, se reivindica la capacidad de reevaluar sus posturas siguiendo fiel a sus principios, que encarnan Luis y Rubén.

Para entender el alcance de esta escena, hace falta indagar la vida de postdictadura de Capitán. Veinticinco años después de la dictadura, éste se gana la vida en una empresa que organiza circuitos de aventuras para millonarios, y que es gestionada por el general bajo cuyas órdenes colaboraba en la represión (253). Así se denuncia el cinismo con el que la Argentina neoliberal de postdictadura, en vez de juzgar a los represores, les permitió sacar ganancias comerciales de su experiencia militar. Además, el trabajo de Capitán anticipa la facilidad con la que aceptará participar del “Reconciliation Tour” que proponen organizar Rudolf y *The Rubber Lady*.

Este “Reconciliation Tour” constituye una caricatura comercializada de la experiencia de los campos clandestinos de detención, en la que los diferentes actores volverían a

desempeñar el papel que tuvieron en la realidad (262-66). Limitándose a recrear una versión aséptica de los secuestros, el proyecto recuerda la vuelta repetitiva del evento traumático según LaCapra, la cual puede constituir un indicio de estancamiento o formar parte del proceso de elaboración. Mientras que La Isla y sus dueños representan la paralización que conllevan la reificación y la subsiguiente mercantilización de la memoria, Rubén vuelve precisamente al pasado en un intento de hallarle una reinterpretación constructiva. Recurriendo al enfoque freudiano de Sosa, se puede aducir que la escenificación grotesca de La Isla ayuda a realizar este esfuerzo: además de señalar la absurdidad del aferramiento cosificador e incluso mercantilista a la memoria, lo empuja a Rubén a enfrentar y elaborar el trauma de la desaparición.

A continuación, la facilidad con la que Capitán consiente con el “Reconciliation Tour” (266) confirma las afinidades entre la represión y la comercialización imitativa de la memoria dictatorial. Por tanto, el fragmento indica la complicitad del mercantilismo neoliberal con la última dictadura: ésta basó sus políticas económicas precisamente en las doctrinas del neoliberalismo, que se perpetuaron en democracia. Por tanto, la fijación cosificadora y hasta mercantilizante de la memoria se convierte en el correlato económico de las políticas de indulto: son caras de una misma política neoliberal que les conviene más a quienes prefieren que no se vuelva a escudriñar el pasado. Por su parte, la frase con la que Luis repudia el proyecto supuestamente “distinto” condena explícitamente las analogías entre el afán mercantilista y la represión: “Distinto las pelotas. Es exactamente lo mismo” (267). Asimismo, el rechazo de Luis al espectáculo imitativo del “Reconciliation Tour” muestra el éxito de la vuelta reflexiva al pasado traumático que va realizando Rubén: superando la resignación que le caracterizaba al principio de su estadía en La Isla, está logrando una elaboración fructífera de sus recuerdos traumáticos.

En cambio, pese a su resistencia a los planes de Rudolf y Capitán, Luis sí se muestra dispuesto a perdonar, sin que eso implique olvidar ni igualar moralmente sus actos a los del represor:

Los perdono, a Capitán lo perdono, condenado como está [...] es lo único que le puedo ofrecer a los que defraudé y a mí mismo, a todo lo que no alcancé [...]. Mi perdón es para mis hijos, para su futuro. Pero el fondo de las cosas es imperdonable, ése es el costo a pagar. (269-70)

Cabe destacar que el perdón de Luis no representa una absolución total, sino un deseo de superar el estancamiento: sigue fiel a sus convicciones, pero sabe perdonar en nombre de sus descendientes. Puesto que se trata de una proyección imaginaria de Rubén, este fragmento demuestra la capacidad de éste de reelaborar una imagen más matizada de su padre, su disposición a dejar atrás los rencores hacia Luis y hacia los responsables de su muerte. En cambio, eso no implica equiparar las decisiones del padre militante a las de sus asesinos: el perdón a Capitán no lo exonera de las crueldades que cometió, las cuales siguen siendo imperdonables.

En suma, tanto Luis como Rubén representan formas de reevaluar sus opiniones en nombre del futuro, sin por eso traicionar sus historias personales y familiares: eso lo indica la constatación, pronunciada por la ex novia Raquel en La Isla, de que si bien el enfoque de Rubén en su propio sufrimiento lo salvó en los primeros años después de la desaparición, ha llegado el momento de encontrar nuevas maneras de vivir con la desaparición (272). Llamativamente, a esta reelaboración le sigue una conversación en que se vuelve a subrayar que construirse una vida propia no suponga traicionar la historia familiar, conclusión a la que Rubén llega simultáneamente en la vida real en La Ciudad:

Pero yo también soy eso que queda atrás. Yo soy Abdela.

Y tus hijos serán Abdela, como que hay un Dios. Pero tenés que saber cuál es *tu* puerto, adónde vas a desembarcar con toda tu Abdelez a cuestras. [...] esto que estás viendo acá es tu pasado, pero no es tu historia. En el pasado no hay lugar para tu historia, Ruby. (274, énfasis original)

En tal lectura, el achicamiento gradual y la desaparición final de las proyecciones (270) y de La Isla (276) representan el hecho de que el impacto gigantesco del pasado en el presente se ha desvanecido gracias a la reelaboración de recuerdos traumáticos que Rubén acaba de lograr.

En último lugar, quiero contrastar la re-negociación beneficiosa que consigue Rubén —tanto de sus recuerdos de Luis como de los lazos familiares— con la desintegración de la familia Capitán en los años de postdictadura. El mismo Capitán señala que en la primera etapa de la sordera sicosomática provocada por su colaboración en la represión (208-10), recurrió a un mutismo deliberado que “lo había blindado contra cualquier amenaza exterior y le había dado, en medio de su tensión, una enorme sensación de paz y tranquilidad” (255). Ese silencio refleja la negativa de las Fuerzas Armadas a hablar de la dictadura, que le arrebató a la sociedad argentina la posibilidad de elaborar lo ocurrido. Esta falta de procedimiento saludable se refleja en la relación dificultosa de Capitán con su hijo Fausto, quien describe los años de la sordera y del mutismo de su padre como “un cuadro paranoico depresivo profundo” (254). El asesinato de Capitán por Fausto—en el mismo momento en que Rubén asiste a la muerte de Rosa—señala los efectos destructores que puede tener el silencio del verdugo en su entorno familiar y social, hasta años después de los hechos.

Asimismo, llama la atención la incompreensión social ante los motivos de Fausto, la cual se expresa en una noticia periodística dedicada al hecho:

Las fuentes de la Federal [...] dijeron desconocer si había conflictos familiares entre padre e hijo que pudieron explicar el trágico episodio que anoche sacudió el tranquilo barrio de Boedo. (282-83)

Estas palabras evidencian las deficiencias de un enfoque—perfectamente comprensible—en el trauma de las víctimas directas y sus familiares, pero que no contempla el dolor con el que posiblemente vivan los descendientes de ex represores. De este modo, el tabú que reina sobre el sufrimiento del hijo de un represor se contrapone al procesamiento exitoso de Rubén. En otras palabras: la novela pone en tela de juicio la tendencia a cosificar el pasado no sólo porque facilita la mercantilización neoliberal de la memoria y por su complicidad implícita con la represión, sino también porque le negó al pueblo argentino la posibilidad de reelaborar su pasado de un modo sostenido, exhaustivo e inclusivo, fuera a nivel individual o al de la sociedad.

## Reflexiones finales

Resumiendo, quiero recalcar que el humor—sea de índole negra o grotesca—incide decisivamente en la evolución psicológica del protagonista Rubén, y en la dimensión discursiva del relato. Convirtiendo el dolor por la muerte inminente de Rosa en una fuente de chistes lúgubres—y, por tanto, en un espacio de intercambio comparable al que discierne Sosa en H.I.J.O.S.—le permite a la familia Abdela superar el alejamiento emocional, estrechar los lazos sentimentales y dar paso al futuro. A su vez, la recomposición de esta comunidad afectiva proporciona un ambiente propicio para la reelaboración de recuerdos petrificados en La Isla. Allí, en términos freudianos, la escenificación grotesca le otorga a Rubén la confianza necesaria para encarar y recontextualizar el trauma provocado por la desaparición de Luis. Además, contribuye a poner en tela de juicio las implicaciones perversas de un acercamiento reificador al pasado, que acaba convirtiéndolo en un

producto de consumo. Este proceso no sólo impide una renegociación fructífera a nivel individual: privilegiando a quienes prefieren que no se vuelva a escudriñar el pasado dictatorial, resulta ser cómplice de las políticas de olvido y de impunidad de la época neoliberal.

Asimismo, incorporando ciertas modalidades de la ciencia ficción (los aparatos tecnológicos pseudocientíficos, el espacio distópico), La Isla pone en escena una serie de enfrentamientos vueltos imposibles por la desaparición de Luis, pero que Rubén necesita encarar a fin de encontrar una forma benéfica de vivir con el duelo por sus padres. El choque entre Luis, Capitán y Rudolf y *The Rubber Lady* saca a luz una serie de afinidades perturbadoras entre la reificación mercantilista, las políticas del olvido neoliberales y la represión. Llamativamente, a fin de cuentas, el único de esos cuatro interlocutores en redimirse es Luis Abdela, el militante que consigue reevaluar sus posturas y admitir los errores que cometió en la lucha por sus ideales.

Al mismo tiempo, la redención del padre constituye una condición de la del hijo. Haciendo eco de las reflexiones de Caruth y LaCapra sobre el estancamiento que puede conllevar un aferramiento compulsivo al evento traumático, la reelaboración—conseguida, en parte, mediante los efectos benéficos del humor—le permite a Rubén superar el enfoque en su propio dolor y el afán de mantener intactos sus recuerdos. De este modo, logra entender las decisiones de Luis y el sufrimiento que éstas le deben haber causado a su padre. Es este proceso el que—junto con la reanudación de los vínculos con su madre y su hermano en la vida real en *La Ciudad*—le permite inscribirse en una historia familiar que finalmente está dispuesto a asumir y continuar.

Más allá de la capacidad de concebir su propia familia futura como una continuación en vez de una traición de la historia familiar, es significativo que sea precisamente *Chinastro*—el avioncito que Luis le dio al niño Rubén a su regreso de la China maoísta, un regalo

de fuertes connotaciones comunistas—el que establecerá el puente entre los antepasados y los descendientes de Rubén (280). En las palabras de LaCapra: el pasado traumático ha sido reelaborado, ha llegado el momento de integrarlo a la historia personal y de dar paso al futuro. Asimismo, esta apertura al porvenir contrasta con la pérdida de la familia Capitán: en este caso, el mutismo obstinado del represor y la incompreensión social representan un tabú sobre el pasado que opera a la vez desde dentro y desde fuera. En último lugar, el desgarramiento del hijo del represor, junto con el desenlace trágico, señala que también queda mucho por elaborar fuera del ámbito de las víctimas.

En último lugar, quiero recalcar que, a mi juicio, el fantasma de Luis que Rubén cree ver en la primera y la última escena de la novela constituye una advertencia que recuerda el retorno espectral del trauma según Caruth y el carácter posiblemente precario de la renegociación del trauma tal como lo señala LaCapra: si bien la reelaboración del pasado permite dar un nuevo ímpetu a la vida personal y la historia familiar del “hijo,” este equilibrio no necesariamente ha sido conseguido de manera definitiva. Siguiendo las observaciones de Arruti sobre los riesgos que implica atribuirles un valor esencialista a hechos traumáticos específicos, opino que estas dos escenas indican la necesidad de seguir reelaborando el pasado en función de las preocupaciones del presente, evitando el estancamiento que suponen la fijación y la reificación de sentidos.

## Obras citadas

- Arruti, Nerea. “Writing Trauma: Re-Placing Contemporary Argentine Literature and Visual Culture.” *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 84.4-5 (2007): 517-28. Impreso.
- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Genève: Skira, 1945. Impreso.

- Blejmar, Jordana. "Copyright de la memoria, autotificación y novela familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China*." *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 3 (2014): 169-79. Red. 20 mayo 2016.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. Impreso.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Planeta, 2011. Impreso.
- Freud, Sigmund, et al. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Repr. London: Hogarth Press, 1978. Impreso.
- Gandolfo, Elvio E. *El libro de los géneros: ciencia ficción, policial, fantasía, terror*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. Impreso.
- Logie, Ilse. "Reformulaciones literarias del imaginario postdictatorial argentino: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán." *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*. Eds. Ana María Amar Sánchez y Luis Avilés. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015. 95-119. Impreso.
- Portela, Edurne. "La escritura de la memoria en la nueva narrativa en español: una perspectiva transatlántica." *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid—Frankfurt: Iberoamericana—Vervuert, 2011. 189-97. Impreso.
- Reati, Fernando. "Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente." *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ed. Lucero de Vivanco. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 81-106. Impreso.
- Riveiro, María Belén. "Abriendo heridas para tender puentes: la literatura de 'hijos.'" *Bellas artes y trincheras creativas*. Coord. José Luis Crespo Fajardo. Málaga: Grupo Eumed.net, 2014. 207-25. Impreso.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. Impreso.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011. Impreso.
- Sosa, Cecilia. *Queering Acts of Mourning In the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*. Woodbridge: Tamesis Books, 2014. Impreso.