

LAS NOVELAS *PROGENIOBIOGRÁFICAS*: LOZA, TAGTACHIAN Y BARBANO, TRES ESCRITORAS DESCENDIENTES DE INMIGRANTES

*THE PROGENIOBIOGRAPHICAL NOVELS: LOZA,
TAGTACHIAN Y BARBANO, THREE AUTHORS
DESCENDANTS OF IMMIGRANTS*

María Florencia Buret
Universidad Nacional de La Plata
florencia.buret@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Novelas
Archivo
Memoria
Familia
Inmigración

En el presente artículo, abordaremos tres novelas “progeniobiográficas” publicadas en los últimos tres lustros y que aún no han sido trabajadas desde una perspectiva crítico-literaria: El oso de Karantania de Cristina Loza; Nomeolvides Amernuhi de Magda Tagtachian y Las voces de la ausencia de Silvia Barbano, obras construidas a partir de la ficcionalización de la experiencia migratoria familiar de sus autoras. El objetivo del trabajo será analizar la figura del autor como “arconte” de los archivos transgeneracionales, es decir, como alguien que cumple con la doble condición de ser, tal como señala Jacques Derrida, guardián y hermenauta de ese archivo. A partir de una lectura comparativa, atenta a la estructuración del relato y a la definición de la voz o voces narrativas, nos proponemos evaluar de qué modo aparece trasvasada la figura del autor-arconte ya que es, justamente, en estas instancias narrativas donde identificamos las estrategias que despliega el autor para sortear las ausencias del archivo. La hipótesis general que orienta este trabajo sostiene que el relato literario es uno de los vehículos culturales de mayor empatía con la tarea del arconte en el proceso de exteriorización del efecto transgeneracional que es propio, según Achotegui, de la experiencia migratoria.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Novels
Archive
Memory
Family
Immigration

In this article, we will address three “progeniobiographical” novels published in the last three decades that have not yet been explored from a critical-literary perspective: El oso de Karantania by Cristina Loza; Nomeolvides Amernuhi by Magda Tagtachian, and Las voces de la ausencia by Silvia Barbano, these works are constructed based on the fictionalization of the authors’ family migration experiences. The objective of this study is to analyze the author’s role as an “archon” of transgenerational archives, someone who fulfills the dual condition of being both a guardian and an interpreter of that archive, as pointed out by Jacques Derrida. Through a comparative reading attentive to narrative structure and the definition of voice or voices, we aim to evaluate how the figure of the author-archon is transposed. It is precisely in these narrative instances that we identify the strategies deployed by the author to navigate the absences within the archive. The overarching hypothesis guiding this work posits that literary narratives serve as powerful cultural vehicles for empathizing with the archon’s task in the process of externalizing the transgenerational effects inherent in the migration experience, according to Achotegui.

Recibido: 11/06/2024
Aceptado: 30/07/2024

porque tengo la impresión
que decir o escribir el nombre de alguien
le vuelve la vida por unos instantes
Christian Boltanski

1. Las novelas *progeniobiográficas*

En Argentina, en los últimos tres lustros, Cristina Loza, Magda Tagtachian y Silvia Barbano publicaron, respectivamente, *El oso de Karantania* (2011), *Nomeolvides Amernuhi* (2016) y *Las voces de la ausencia* (2021). Desde nuestro punto de vista, existen algunos rasgos en común entre estas novelas, relativos a la identidad de sus autoras y a su particular posicionamiento y labor frente a la reconstrucción y ficcionalización del relato familiar. Estas similitudes son las que nos permitirán analizar las obras comparativamente y las que, en consecuencia, habilitan y justifican el presente estudio.

Las escritoras se asemejan, básicamente, en que las tres proceden de familias migrantes, pero se diferencian en que, por un lado, sus antepasados provienen de distintos países y diversas culturas y, por el otro, en que ellas mismas pertenecen a distintas generaciones descendientes de inmigrantes: Cristina Loza, por ser hija de madre eslovena, se ubicaría en la segunda generación; Tagtachian, nieta de armenios, formaría parte de la tercera; y Barbano, por su abuelo materno francés y sus seis bisabuelos italianos, se encontraría dentro de la tercera y la cuarta. Estas diversidades relativas a la procedencia y a la pertenencia generacional no son impedimentos para

este estudio pues, como vamos a demostrar, las tres escritoras, para producir lo que hemos dado en llamar “novelas progeniobiográficas”, se posicionan –pese a estas diferencias– de un modo similar frente a esa suerte de “colección histórica” conformada, a través de los años y las generaciones, por la acumulación de fotos antiguas, cartas, postales, objetos y relatos orales sobre los distintos miembros del propio clan familiar.

Consecuentemente, las autoras, además de pertenecer a familias migrantes, presentan otra semejanza: las tres se encuentran realizando una misma función frente a esa “colección histórico-privada” que llega a sus manos. Se interesan por el pasado familiar y ven en él la clave de algo que las convoca a realizar el doble gesto de preservar y transmitir. Herederas de ese legado, de ese conjunto amorfo y desordenado de papeles, objetos, historias, nombres propios y enigmas, inician un proceso múltiple que está ligado a la conformación del “archivo familiar” que luego reúnen o “consignan” –novelizado– en la obra publicada. Para constituir ese particular archivo, hilan los fragmentos narrativos recibidos; sistematizan la información; identifican los vacíos y olvidos; llevan a cabo diferentes búsquedas para contextualizar y combatir la desmemoria y la ausencia; imaginan probables entrelazamientos entre los fragmentos encontrados; y, paralelamente a este largo proceso, se piensan y redefinen en relación a ese entramado de historias que son, en cierta forma, las suyas propias, pues forman parte de su linaje familiar. Para las autoras, preservar los restos de ese pasado, posiblemente, suponga un modo de fijar e identificar lo que Borges habría denominado sus “causas”, es decir, todas aquellas cosas que se precisaron para que ellas, hoy, existan y escriban.

En relación con este proceso de reubicación en el contexto familiar, es significativa la frase de Aloiz Gradnik que Luka, el narrador de *El oso de Karantania*, recuerda: “Ahora sé [...] que sólo soy un hilo corto de la cuerda larga, que se teje desde lo pasado hacia lo futuro. La muerte, mi muerte, que venga cuando quiera. Porque donde se termina un hilo de la cuerda, sólo con un nuevo hilo se anuda” (Loza 2011: 303). En este sentido, la labor de estas escritoras no solo es la de reconstruir el telar familiar, para anudarse a la larga cuerda y pensar, así, su vida e identidad desde otra óptica, sino también la de conservar publicando, para futuras anudaciones.

Durante la producción de sus novelas, Loza, Tagtachian y Barbano inevitablemente repiensen su propia historia personal en los itinerarios migrantes de sus familias. Este proceso de recontextualización identitaria teniendo como marco el propio linaje pareciera ser, si tomamos en consideración las diferencias antes observadas, una predisposición humana en la que la literatura participa y, también, colabora. Las nacionalidades y las diferencias generacionales pasan a un segundo plano frente a esta recontextualización identitaria que se vehiculiza literariamente.

Por otra parte, cabe mencionar algunas consideraciones pertinentes pues nos permiten reflexionar sobre este tipo de narrativa, desde perspectivas diversas. En primer lugar, esta clase de obras se presenta como un ejemplo confirmatorio de aquello que el psiquiatra español Joseba Achotegui ha observado respecto del duelo migratorio. Tras caracterizarlo como un proceso parcial, recurrente, que continúa activo durante la vida del sujeto y que es de carácter múltiple –pues es necesario elaborar la pérdida de varias cuestiones como, por ejemplo, la familia, la lengua, la cultura, la tierra, el estatus social, el grupo étnico y la seguridad física–, el investigador agrega una observación que es fundamental para nuestro objeto de estudio. Él señala que la elaboración del duelo migratorio es de carácter transgeneracional, es decir, “no se agota en la persona del migrante sino que continúa también [activo] en sus hijos y podría continuar en las siguientes generaciones” (Achotegui 2010). En este aspecto, las novelas “progeniobiográficas” estarían dando cuenta de la

continuidad de este proceso en las generaciones posteriores a las que emprendieron y/o participaron del viaje migratorio.

En segundo lugar, es interesante recordar aquello que Anna Maria Guasch (2005) indica sobre el arte en los últimos tiempos:

Desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un ‘giro’ hacia la consideración de la obra de arte ‘en tanto que archivo’ o ‘como archivo’ que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural, la memoria histórica (Guasch 2005: 157).

Teniendo en cuenta este giro archivístico detectado en el arte en la década de 1960, no estaríamos errados en afirmar que las novelas *progeniobiográficas* se encuentran vinculadas a esta tendencia. En su obra *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Andreas Huyssen da cuenta, en palabras de Raymond Williams (2003), de la “estructura de sentimiento” de nuestra época:

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX (Huyssen 2002: 13).

En cuanto al ámbito literario, Susanna Regazzoni (2011: 63) señala –justamente– que es a fines del siglo XX cuando regresan las historias migratorias como tema literario y lo hacen de un modo diferente al que se había presentado a fines del siglo XIX y principios del XX. En el mismo sentido, Fernanda Bravo Herrera (2017) –analizando un corpus de novelas escritas por autores provenientes de familias italianas migrantes– se explaya un poco más sobre esta cuestión, señalando lo siguiente:

La inmigración “narrada” y representada por los mismos protagonistas o por sus descendientes encuentra un espacio reciente en la producción literaria argentina [...] la mirada ya no es ni negativa ni desacralizadora, sino signada por la nostalgia, la memoria [...]. Las “narraciones” se conforman como indagaciones reflexivas, que reconstruyen una (meta)genealogía a través del relato de historias familiares en sagas o de autobiografías en donde el sujeto se erige en portador de una historia colectiva. La palabra asume una función “arqueológica” de excavación en lo profundo de los sujetos, metonímicamente, en elipsis, reconstruyendo no solamente la identidad o el rostro de quien(es) asume(n) la “narración”, sino de una familia, una comunidad, una nación (2017: 53-4).

En tercer y último lugar, debemos señalar que las novelas *progeniobiográficas* se emparentan con ciertas significaciones que se encuentran concentradas en el “álbum fotográfico familiar”. Ambos comparten determinados rasgos que derivan del hecho de que esas fotos dispuestas de diferente manera (cronológicamente, por evento, por grupo familiar, por generaciones, por individuo, entre otras) forman parte del archivo a partir del cual las novelas *progeniobiográficas* se construyen. Por estas relaciones de vinculación e inclusión, no sorprende que, en las portadas de las tres novelas que aquí analizamos, aparezcan fotografías familiares. La

funcionalidad de las mismas –considerando, sobre todo, el hecho de que las imágenes que ilustran las tapas de los libros son uno de los paratextos con mayor intencionalidad publicitaria– remite a lo siguiente: por un lado, sugiere de inmediato la posibilidad de estar basado en hechos reales y, por el otro, anticipa la temática del linaje y la memoria pues, como observa Agustina Triquell,

[La] posibilidad mecánica de hacer perdurar la imagen en el tiempo, pone a la fotografía en estrecha relación con la muerte y la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, por lo que se vuelve un pilar fundamental de las prácticas de memorias que en un plural habitan la fotografía en general y el álbum fotográfico en particular (2012: 48).

En su estudio sobre la construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar, Triquell señala consideraciones que, con algunas pequeñas variaciones, constituyen afirmaciones que aplican para el caso de las novelas estudiadas. Esta investigadora observa que las fotografías del álbum familiar son utilizadas como soporte para la memoria y, en este sentido, posibilitan la articulación de relatos que –agregamos– presentarían un carácter performativo, entendido como la puesta en escena de una *performance* única e irrepetible, pues motiva relatos orales que “se fundan más en elecciones inconscientes que en sucesos reales” (2012: 39). Estos relatos se construyen “relacionando sucesos que no poseen una conexión *per se*, sino que esta está dada por la sucesión en el álbum y en la memoria” (2012: 39). Los relatos recuperados en las novelas *progeniobiográficas*, al igual que los relatos orales que giran en torno a la contemplación del álbum familiar, construyen una historia que no posee una conexión por sí misma, sino que está fundada en elecciones de las autoras, que no solo son inconscientes sino también conscientes. La diferencia fundamental residiría en algo observado continuamente en el ámbito folklórico: mientras que la oralidad es “un modo de memoria en constante construcción y reconstrucción” (Triquell 2012: 49), la letra escrita y publicada fija solo una versión de las tantas que el álbum fotográfico es capaz de suscitar a los distintos miembros de la familia.

¿Qué motiva a las autoras a fijar esa versión familiar?

Una de las posibles respuestas que surge proviene, justamente, de uno de los rasgos del álbum familiar analizados por Pierre Bourdieu. Al respecto, el sociólogo francés señala: “Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el ‘orden de las razones’ de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada” (2003: 69). En otras palabras, la constitución de las novelas *progeniobiográficas* respondería a motivaciones similares a las de la conformación de un álbum familiar: “responde a una necesidad de la familia como institución de preservarse en el tiempo” (Triquell 2012: 45). Con el agregado de que las autoras son las portadoras de esa memoria familiar que, de no fijarse, corre el riesgo de perderse y olvidarse para siempre.

2. De la “colección” a la constitución del “archivo familiar” y su ficcionalización

El oso de Karantania, *Nomeolvidos Armenubi* y *Las voces de la ausencia* son “novelas progeniobiográficas” porque en ellas se presentan historias transgeneracionales en las cuales se organizan significativamente relatos biográficos fragmentarios de familiares que vivieron en otras latitudes, que migraron y que, por ello, padecieron –de un modo u otro– el desarraigo. Como evaluamos en otras oportunidades (Buret 2020, 2022a, 2022b), esta experiencia es determinante no solo para las primeras generaciones sino, también, para las generaciones intermedias –es decir, para la de los nacidos en el extranjero y que, luego, en su infancia, preadolescencia o adolescencia, migraron y arribaron al nuevo país, recordando o no su tierra natal, habiendo recibido diferentes tipos de socializaciones y teniendo una mayor o menor cercanía con la experiencia de sus progenitores, los impulsores del proyecto migratorio (Rumbaut 2004)–. Pero, como señalamos previamente con Achotegui (2010), los efectos de la migración no son exclusivos de las primeras generaciones ni de las intermedias, sino que, también, como intentaremos demostrar aquí, esta vivencia sigue teniendo incidencia en las camadas posteriores.

Durante la escritura de las novelas progeniobiográficas, Loza, Tagtachian y Barbano convierten esas “colecciones” recibidas en “archivos” familiares ficcionalizados. Archivos que, inicialmente, quedan consignados en las obras publicadas y que quedarán “domiciliados” en los repositorios bibliográficos del país. Estas novelas son fruto de la pulsión de archivo de sus autoras:

La necesidad de archivo condensa en el fondo la urgencia por conservar la memoria. Así, esta urgencia, este *deseo de archivo*, encuentra su origen, por un lado, en la posibilidad de olvido y, por el otro, en nuestra condición finita. Por tanto, el archivo es una prótesis de la memoria, un lugar externo a ella que sirve como su depositario (Rodríguez 2017).

Estos relatos transgeneracionales que llegan “a manos” de las escritoras son conservados, sistematizados, interpretados, reconstruidos y ficcionalizados en las novelas progeniobiográficas. Por esta manera de proceder, las autoras se asemejan entre sí y, al mismo tiempo, se acercan a la función del “arconte” que ha sido descrita por Jacques Derrida, en *Mal de archivo*, en los siguientes términos: “Los arcontes son ante todo sus guardianes [los guardianes del archivo]. No solo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos” (1997: 10).

La pulsión de conservar, que es propia del archivo –el llamado “mal de archivo”–, remite a esta figura del arconte, al encargado de consignarlo en una unidad, es decir, de salvaguardarlo, interpretarlo, conservarlo y ordenarlo. En estos archivos familiares novelizados, la figura del arconte claramente se identifica con la del autor de la obra que logra consignar el archivo en una unidad particular por su carácter ficcional. En otras palabras, las autoras sobreimprimen a la función hermenéutica activada frente al archivo reunido y sistematizado, los efectos de otra función que está ligada a su vocación literaria. Guardianas y hermeneutas de esos archivos familiares, las autoras imprimen su huella y su imaginación en la interpretación de lo legado.

Al decidir novelar la historia familiar, las escritoras no solo, como en el álbum familiar, ponen en juego “decisiones de inclusión y exclusión, de selección y recorte [...] [sobre las] que se articulan los relatos significativos para el colectivo” (Triquell 2012: 43), sino que, además, se

enfrentan al dilema de cómo ensamblar las múltiples microbiografías recabadas. ¿Cómo unir los fragmentos? ¿Cómo justificar el relato de la historia familiar en una novela? En este punto, es significativo el procedimiento de “montaje” descrito por Guasch en los siguientes términos: “Presentar la historia como un montaje implicaba pues una manera de telescopiar el pasado a través del presente” (2005: 161). Gracias a esta mecánica de “montaje”, que permite resignificar el pasado desde el presente, las escritoras consiguen repensarse dentro de la historia familiar.

3. Las novelas *progeniobiográficas*: en torno a la motivación del gran relato

Para justificar el tránsito por las múltiples historias que integran el relato familiar, las tres autoras coinciden en configurar un personaje que adopta la función de hilar esas microhistorias. Es en la figura de esta suerte de “alter ego” de las escritoras en cuestión donde se concentran las diferencias que, a continuación, pasaremos a analizar.

3.1. *El oso de Karantania* y la verbalización de la experiencia del arconte

En *El oso de Karantania*, el personaje de Luka, el nieto de Sofía, es quien hereda de su abuela la colección histórica de su familia eslovena. Este personaje es bastante peculiar porque verbaliza toda la gama de sensaciones que experimenta quien lleva a cabo este arduo proceso que consiste en recibir “objetos” familiares diversos, consignar el archivo y novelarlo. A través de las vivencias sensitivas que va manifestando este personaje, la novela presenta una faceta metaliteraria y autorreferencial. En una entrevista, Cristina Loza señala, justamente, que Luka operó, en cierto sentido, como su alter ego: “comparte conmigo las vicisitudes del recorrido, de la búsqueda” (Loza 2011b).

El personaje de Sofía le cuenta a su nieto la historia de su abuela paterna, Ana, y la de sus tíos, los hermanos de su padre, los cinco que fueron a la guerra. También, la historia del matrimonio de Peter, su tío materno, cuya mujer Gordana, la croata, tuvo un hijo extramatrimonial mientras su marido estaba en América. La identidad secreta del padre de la criatura es uno de los grandes misterios que atraviesa la obra de Loza, pues Gordana muere en el parto y el misterio que gira en torno a la paternidad se revela hacia el final de la novela. Este enigma contribuye a generar la tensión narrativa que acompaña y, a la vez, grafica el proceso de reconstrucción y ficcionalización que lleva a cabo el narrador y la escritora:

Hay cosas que me enteré cuando fui a Eslovenia. Yo sabía que, por ejemplo, mi tío abuelo Peter se vino a la Argentina joven, a los 24 años, dejando allá a su mujer con sus hijos. Y después nunca la trajo, y acá era un mujeriego. Sesenta años después, *en Eslovenia, pregunté y me dijeron lo que había pasado, que es lo que cuento en la novela*. Y ahí apareció Joze, un hermano de Peter, que es el que había dejado embarazada a Gordana. (Loza 2011b. La cursiva es nuestra).

Cristina Loza, en una entrevista, manifiesta sus dudas respecto al derecho que tiene ella de novelar su archivo familiar, pero resuelve su inquietud al percibir el rasgo de vitalidad que su intervención aporta y, por esta razón, decide continuar adelante:

Esta foto [haciendo referencia a la imagen familiar que figura en la tapa de la novela] me vino desde Nueva York, de un nieto de Peter. Cada número es una referencia para saber quién era cada uno. Ellos mismos son los personajes de mi novela. Durante mucho tiempo yo sentí que no tenía derecho a traerlos de nuevo, hasta que me dije: “*Nunca van a estar más vivos. Aunque yo me muera, ellos van a seguir*” (Loza 2011b, la cursiva es nuestra).

El *alter ego* de la autora, Luka, imagina y escucha a los personajes que le presenta su abuela. Se conecta con ellos y se autoconstituye en una especie de *médium*, capaz de transmitir las historias que los muertos –sus muertos– quieran contar: “tengo la certeza de que al amanecer develaré otro misterio. O lo que ellos creen que merece ser contado” (Loza 2011: 301). La primera entrada de Luka a la novela es poner en palabras el sentimiento que experimenta frente a ese rol mediático y frente al mal de archivo, a esa necesidad de rescatar y conservar un pasado que siempre muestra una faceta inasible:

Ellos se esconden. Sus rostros aún son espuma de sueños, no puedo definir sus rasgos, todavía no escucho sus voces [...] Ese narrador objetivo y omnipotente, que todo lo ve, lo sabe y cuenta, es hoy un hombre que se ha convertido en una comadreja, robando la memoria, sacando pedazos de conciencia [...] lamiendo las fotografías, las cartas, la ropa de los muertos. Un narrador que para entender, suda y sangra con quienes va descubriendo. Para qué, por qué... Para que se sepa (Loza 2011a: 44-6).

Al comienzo, también Luka cuestiona su tarea, esa de ser una especie de ladrón de memorias de su abuela. Pero también, como la autora, luego advierte la trascendencia del acto religador que desempeña: por un lado, a través suyo, los que ya no están continúan presentes –“soy su nexo con la vida, su garantía de permanencia” (Loza 2011a: 435)– y, por el otro, esa “misión” –que caracteriza como una “condena” (Loza 2011a: 93)– es, para su vida, un acto definitorio:

Soy el que cuenta, el condenado a desmenuzar las imágenes y acomodarlas [...] Qué maldición ha caído sobre mí al darme esta misión, este tratar de unir tantas vidas [...] tanta ausencia [...] que no se puede olvidar; vidas que van rondando hasta que todo sea escrito. [...] No puedo cambiar nada, sólo contar, mientras mi vida, la que tenía, va mutando: los muertos me van pariendo, para completarme, en un plan inmenso, un enorme friso pinto (Loza 2011a: 93-4).

Pero Luka recién sabrá que esa misión es, para él, definitoria, al finalizar el proceso de escritura, pues, en esa instancia, es cuando vislumbra algo de sí que él mismo desconocía: “debería haber empezado así: Me llamo Luka y soy escritor. Pero eso no sería verdad. Recién ahora, al terminarla, descubro que soy escritor” (Loza 2011a: 448).

El “alter ego” de Loza, tan consciente y expresivo de las implicancias subjetivas de este proceso que da lugar a la novela *progeniobiográfica*, da cuenta –además– del modo en que lo literario impregna la tarea del arconte:

He renunciado a explicarle [a Sofía] que a ese minúsculo fragmento de su memoria que ella me da, que quizás sucedió así, o sólo en parte, luego se le van agregando colores, detalles, hasta que el momento inventado termina siendo más real y verdadero que el que alguna vez haya existido (Loza 2011a: 333).

El título de la novela de Cristina Loza remite a un mecanismo vinculado a la identidad del arconte, ya sea ficcional o real, activado frente a la consignación del archivo familiar. El “oso de Karantania”, al que se refiere la novela, es un animal pardo que tiene sus colonias crecientes en Eslovenia y Croacia. Algunos miembros de las mismas fueron trasladados a fin de reducir el número de la colonia. Si bien se buscó crearles un hábitat parecido, algunos osos trataron de regresar a sus bosques eslovenos. Luka se da cuenta de que los familiares que migraron a la Argentina –Marija, Peter, Polde y Sofía– son como esos osos que trataron de hacer su mundo parecido al añorado. Luka mismo se autoconcibe como uno de esos osos y subraya algo que se reitera en la literatura escrita por los descendientes de inmigrantes: la necesidad de que alguien del linaje regrese a la tierra natal.

Por todo el camino recorrido, me doy cuenta de que también soy un oso. Ellos me han puesto el collar de la nostalgia.

Ninguno pudo volver, ninguno vio otra vez el valle de Kolpa.

Debo hacerlo por ellos (Loza 2011a: 392).

En *El oso de Karantania*, Loza incorpora elementos de su propia historia familiar y es consciente de que es la ficción novelesca la que, después, establece sus propias reglas. Por eso si bien, en un principio, como tiente el entrevistador, se podría pensar que Luka es Cristina Loza y Sofía, su madre, la escritora aclara:

cuando uno empieza con los personajes, ellos terminan siendo quienes quieren ser. Uno dice ‘ésta puede ser mi madre’, pero después termina siendo otra persona con las características de lo real. Uno necesita asirse de lo real. Con los cinco hermanos que se fueron a la guerra me costó mucho, porque no había nada, así que tomé fotografías del museo de Kobarid, de Caporetto, y a partir de rostros anónimos armé a Lasdislav, a Janez, a Josef, a Franz y a Ferdo, necesitaba verlos; si no los veo, no me lo creo, y si no me lo creo, el lector no se lo va a creer. Y Luka me parece que comparte conmigo las vicisitudes del recorrido, de la búsqueda, pero después se define como personaje y se desprende de mí (Loza 2011b).

3.2. *Nomeolvides Armenuhi* y la memoria colectiva

De la misma manera que, en los años ‘60, Anna Maria Guasch (2005) identificaba un giro archivístico en el arte, a partir de la década del ‘80 –y en relación con los testimonios de los sobrevivientes de los campos de exterminio de la 2ª Guerra Mundial–, Andreas Huyssen (2002) considera que las sociedades occidentales dejan de privilegiar el futuro para preocuparse por la memoria histórica y social, que se ha convertido en una suerte de obsesión cultural. Esta “obsesión” responde, en muchos casos, a la necesidad de constituir una “memoria colectiva” (Halbwachs 2024), es decir, al deseo de reconstruir el pasado vivido y experimentado por un grupo o comunidad.

Nuestra lectura interpretativa de la novela de Tagtachian enmarca a *Nomeolvides Armenuhi* dentro de este proceso de reconstrucción social, partiendo –como veremos– de la recuperación de una biografía familiar específica, la de la abuela de la autora, víctima de un episodio histórico relevante. Debido a este deseo de colaborar con la construcción de la “memoria colectiva”,

podríamos pensar que Magda Tagtachian opera como una “emprendedora de la memoria” (Jelin 2002), es decir, como un agente social que está comprometido con la memoria histórica y que pretende el reconocimiento social de su narrativa del pasado.

Magda Tagtachian es periodista y, con motivo del centenario del *Mec Yelern*, del Gran Crimen –el exterminio armenio llevado a cabo por el Imperio Otomano, entre 1915 y 1923–, la escritora propuso escribir, en la revista donde trabajaba, una nota informativa sobre este suceso histórico que, indudablemente, la rozaba de cerca: su abuela paterna, siendo pequeña, había huido de esa matanza escondida en la alforja de un burro.

Ofrecí compartir las vivencias de nuestra casa, lo que aprendí en Pampa, lo que me enseñaste [...] cómo te escapaste de Aintab, cómo llegaste a la Argentina y cómo te casaste con el abuelo sin conocerlo. Conté nuestras costumbres y describí nuestra comida (Tagtachian 2017: 195).

Con motivo de la nota –y después de un diálogo con su tía Alicia–, la periodista advierte lo poco que sabía de ese pasado familiar y decide llevar a cabo una investigación que, por momentos, cobra los visos de una búsqueda informativa de tipo periodística:

mi tía Alicia [...] me dijo que había una parte más de la historia de mi abuela Armenuhi que yo no sabía. Un segundo escape que había sido peor que el primero en el burro. Alicia me contó cómo mi bisabuelo tiró a Armenuhi con siete años de un tren en movimiento. Los habían tomado prisioneros para abandonarlos en el desierto de Der Zor donde los armenios deportados morían abandonados a su suerte y masacrados por los soldados otomanos. Se me cerró el pecho. Sentí una angustia muy grande y el deber de investigar a fondo la historia completa de mi abuela [...] todo lo que había sucedido con Armenuhi y su familia. Mi familia (Tagtachian en Himitian 2016).

En la novela, la narradora –que asume la identidad de Magda Tagtachian– le cuenta a su abuela muerta de qué modo construyeron ese archivo familiar que la tenía a ella de protagonista. Allí, se detiene también en la descripción del *modus operandi* desplegado para reunir la información:

Dimos vuelta la casa y a la familia para contar tu historia. [...] Cada sábado que nos juntamos en Pampa, [Alicia] cocinó comida oriental. Comimos, leímos, repasamos y ampliamos información y anécdotas. Tu cocina también se transformó en una redacción. Entre café armenio y *paklavá*, hicimos entrevistas en español, en armenio (Alicia traducía) y en inglés. Citamos a nuestros entrevistados y llamamos por Skype a Armenia, a Estados Unidos y Brasil, por donde anda repartido nuestro familión (Tagtachian 2017: 197).

Las motivaciones que conducen a Tagtachian a reconstruir la historia familiar se entrelazan con la necesidad de contribuir al establecimiento de una “memoria colectiva” (Halbwachs 2024) sobre un suceso violento y traumático que es necesario recordar y sobre el cual, considera, no se hizo justicia. Por esta razón, a diferencia de lo que encontrábamos en la novela de Loza y de lo que también veremos en *Las voces de la ausencia* de Barbano, la autora de *Nomeolvides Armenubi* tiene el deseo de que el lector decodifique la historia de la abuela como un relato que pertenece al orden de lo real. Por esta razón, más allá de que recurre a una serie de recursos novelescos para hacer llegar la historia de su abuela al gran público, la autora paralelamente despliega dentro y fuera de la obra una serie de elementos que buscan reforzar esta línea de lectura. Así, a nivel paratextual, vamos a

encontrar, por un lado, en el título de la novela, el posesivo “mi” que, tras la lectura del texto, se resignifica como “de Magda Tagtachian”, siguiendo de algún modo los parámetros del “pacto autobiográfico” (Lejeune 1991) que, en ciertos momentos, logra establecer la obra. Por el otro lado, en los agradecimientos ubicados hacia el final de la novela, figura el listado de personas que colaboraron en el armado del archivo familiar y que fueron claves en la investigación desarrollada, en tanto fuentes fidedignas de información.

En esta obra, Tagtachian actúa como novelista, pero también como periodista y, por eso, su *alter ego* es ella misma, “Magda Tagtachian”. En este sentido, si bien la autora no escribe una autobiografía, el texto propone –como anticipamos– una especie de “pacto autobiográfico”: Magda Tagtachian aparece como personaje de su novela para presentar la historia de su abuela paterna que ella misma reconstruyó, con el auxilio familiar.

A diferencia de las otras dos autoras con las que estamos trabajando, la sobreimpresión ficcional que Tagtachian adosa al archivo familiar reconstruido busca ser mínima. Sus personajes no se desprenden de las personas reales en las que se inspira y la razón de esta decisión está ligada a un objetivo político e ideológico:

El genocidio armenio quedó impune. Nadie duda en condenar a los nazis y al Holocausto, todo el mundo sabe, pero hablás del genocidio armenio y me preguntan quién tenía razón. No terminamos de tomar conciencia. Si hay impunidad, no hay justicia. Y sin memoria no hay justicia. (Tagtachian en Marinone 2022).

A través de esta novela progeniobiográfica, Magda Tagtachian colabora con la construcción de la “memoria colectiva” del pueblo armenio, pues verbaliza lo sucedido. La novela se inicia con el surgimiento inesperado e inoportuno de un recuerdo infantil que su abuela Armenuhi “revive” en el cine, mientras miraba “Los unos y los otros”. Este recuerdo está vinculado con esa segunda huida, anteriormente aludida y que la autora ignoraba. La escena inicial de la película, aquella en la que el pianista Simón Meyer arroja por el hueco del vagón a su bebé, le hace revivir a Armenuhi una escena traumática de su vida, nunca antes contada. Revivir no es recordar, al respecto Enrique Echeburúa aclara:

Estas vivencias se convierten en recuerdos sólo cuando se desactiva la red de miedo y se produce la digestión emocional de las experiencias vividas [...] recordar y verbalizar lo sucedido en un ambiente de apoyo facilita el reciclado, es decir, la transformación de las imágenes caóticas del trauma, mantenidas en la memoria emocional, en sucesos ordenados espacio-temporalmente bajo el control de la memoria verbal y que tienden a formar parte de la biografía del sujeto (2014: 173).

Después del cine y frente a la pregunta de su hija Alicia, Armenuhi “comenzó a contar” (Tagtachian 2017: 17). De este modo, a través de la novelización de la biografía de su abuela –y, en especial, de este momento en que ella logra pasar del “revivir” al “recordar”, es decir, transformar la “memoria emocional” en “memoria verbal” (Echeburúa 2014)–, la autora implícitamente intenta orientar a los armenios para que realicen el mismo proceso, el de reintegrar la experiencia sufrida en la historia de vida del pueblo. Este “mostrar un camino” a través del caso de su abuela armenia es el modo con el que la periodista contribuye a la construcción de la memoria colectiva.

3.3. *Las voces de la ausencia* y el cierre del círculo

Las voces de la ausencia es una novela progeniobiográfica que, a diferencia de lo que encontrábamos en los relatos anteriores, no presenta en sus paratextos marcas verbales del proceso real de conformación del archivo familiar, constitución que —como señalábamos previamente— es necesaria para la escritura de este tipo de obras. La única referencia a la existencia del mismo está sugerida a través de las tres fotografías familiares que integran la portada del libro, un volumen que, además de la novela, está constituido por tres relatos que la anteceden.

Si nos remitimos a la ficción novelesca específicamente, sí contamos con la presencia de un archivo que fue consignado por Emiliano, el personaje del abuelo inmigrante. Este archivo está siendo heredado e interpretado por Eugenia, el *alter ego* de la autora y quien, al finalizar la obra, cierra el escrito poniendo el acento en la inevitable destrucción del mismo. De esta forma, da a entender que, de algún modo, ese tipo de archivo, el familiar, generalmente sobrevive siempre que se lo interprete y ficcionalice:

—Es que hay una historia que estoy escribiendo y creo que ya le encontré el final [...] la tengo escrita acá, en la cabeza —se señaló la frente. Después, con reverencia, Eugenia sacó los cuadernos [de Delita y Virginia] de la mochila y, mostrándoselos a Octavio, agregó—: Los traje para tirarlos al agua [...] le pertenecen al río (Barbano 2021: 204).

En esta novela, que culmina con la destrucción voluntaria y total del archivo familiar y el anuncio de su novelización, se identifica un desdoblamiento significativo: en el personaje del abuelo, se visualiza la figura del “arconte coleccionista” y en la de Eugenia, la del “arconte escritor”, aquel que hereda el archivo y su pulsión y decide prolongar la vida del mismo ficcionalizándolo.

En una entrevista privada y escrita que la autora nos brindó, Barbano cuenta cómo llevó a cabo este triple proceso de consignación, interpretación y novelización del archivo familiar, heredado y continuado, y constituido por diversas fuentes: relatos orales, cartas del noviazgo de sus padres, tarjetas antiguas con las que su abuelo cortejaba a su abuela y vivencias personales para el entramado del tiempo de Eugenia, su *alter ego* ficcional. Al hablar del motivo central de la escritura de la novela, la respuesta de la autora verbaliza claramente la triple función del “arconte escritor” antes descripta. Confiesa haber experimentado la pulsión de archivo tras visualizar la pulsión de muerte y, también, alude al proceso de reconfiguración identitaria que tuvo lugar durante la ficcionalización del mismo. Al respecto, señala que la novela fue escrita con dos propósitos específicos:

evitar que la historia de mi familia se perdiera para siempre [...] [e] inspeccionar mi propia historia a la luz de aquella otra, fundante de mi identidad y de mi vida [...] Un día comenzaron las inevitables pérdidas y, con ellas, mi conciencia de la muerte y del desgaste de todas las cosas. Lo que antes parecía eterno se disolvía y así sentí que, algún día, también desaparecería la memoria familiar de la que yo, sin querer, me había convertido en depositaria. Saber eso y sentir la necesidad de objetivar aquel “gran relato” con un registro material que no se perdiera conmigo fue una misma cosa. Y así comencé a escribirlo (Barbano 2026).

Como señalamos, en esta ficción progeniobiográfica, hay dos personajes que conforman el archivo: Emiliano, el abuelo francés, que lo consigna primero para sí mismo y, también, para su descendencia, y Eugenia, la única heredera del legado familiar, encargada de interpretarlo y novelarlo.

La joven exiliada había regresado en la década del '80 a Laureana, su ciudad natal, para despedir a su abuelo. Lo hacía después de haber experimentado como Armenuhi, un trauma vinculado con otro desafortunado traspíe histórico, de esos que lamentablemente abundan en la historia de la humanidad –aunque, esta vez, la violencia se había desatado en el país de acogida de la familia migrante–. Si bien Emiliano no había podido esperar a su nieta, para compensar su inevitable partida y dolorosa ausencia, le deja una carta que se inicia recordando su propio destierro: “Mis padres me trajeron a América en un barco pintado de rojo y negro, los colores definitivos, el color de la vida junto al color de la muerte” (Barbano 2021: 73).

No es casual que sea un inmigrante el encargado de consignar el archivo familiar. Emiliano lo reúne para que, como a él, le sirva de guía a su nieta, ese otro miembro del linaje familiar a quien le había tocado nuevamente padecer el destierro, pues –como reflexiona Eugenia– “[l]a historia parece siempre avanzar en círculos” (Barbano 2021: 95) y determinados sucesos tienden a repetirse. Al principio, Eugenia no comprende el sentido del legado, pero, luego, a través de un cambio en la grafía de lo escrito (que sugiere la reincidencia del pensamiento sobre las mismas preguntas) la joven entiende y logra dar con una respuesta.

¿Pero qué motivos tendría el abuelo para no revelar jamás estas historias de familia? [...] ¿por qué revelarme sólo a mí estas historias? ¿Por qué privar a los demás de anécdotas tan novelescas, tan especiales para las largas sobremesas o para esas tardes lluviosas [...]? *Porque ése no era su destino... Porque el sentido de esas historias, de algún modo, se lo tenía que dar yo. ¿Acaso la intención del abuelo era que las reescribiera?* (Barbano 2021: 94).

El abuelo pareciera ser portador de una sabiduría infinita. Sabe, por su propia experiencia, que el duelo migratorio es recurrente y que puede ser reactivado en cualquier momento. Emiliano advierte que, en su nieta exiliada, se repite su historia y la de muchos otros, una historia atravesada y desgarrada por el destierro... Por eso habría decidido legarle el archivo familiar. Pareciera saber que las vidas transitadas por aquellos que la han antecedido pueden constituirse en una importante guía. La historia familiar está allí no como una carga que pesa sobre sus espaldas, sino como un espejo y una brújula, que le permite saber quién es y orientar el rumbo.

En esta novela se pone en escena aquello que Deleuze (1995) afirma en la siguiente frase: “El pasado de la memoria es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente de la rememoración en relación a la cual ahora es pasado; por lo que el pasado no representa solamente algo que ha sido sino algo que vuelve a ser” (70). El pasado de los ancestros de Eugenia “vuelve a ser” porque este personaje, así como su autora, consiguen reinterpretarlo desde su propio presente y es aquí, entonces, donde se vislumbraría el procedimiento del montaje anteriormente aludido, ese “telescopiar el pasado a través del presente [...] [que logra] sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica” (Guasch 2005: 161). En el intercambio dialéctico con el pasado es como se consigue reinterpretar el presente.

Ahora bien, esta novela, al igual que la de Loza y Tagtachian, fija solo una versión de la historia familiar que se desprende del archivo. Una versión que, como vimos, tiene diferentes pretensiones de verdad, pero que, al estar fijada en una novela, adquiere un “aura” especial.

A modo de conclusión

A lo largo de este trabajo, intentamos señalar las características de un tipo de novela, que hemos decidido llamar “progeniobiográfica”, debido a que se caracteriza por dar cuenta de las pequeñas historias de vida de la progenie familiar.

A través de los escritos de estas tres autoras estudiadas, observamos una serie de similitudes y diferencias que permiten pensar en algunas constantes presentes en esta clase de narraciones. Vimos, así, cómo la pulsión de archivo se encuentra activa en algunas familias de migrantes y cómo esas historias, para los integrantes del linaje, contienen en su entramado sentidos necesarios y funcionales a la interpretación vital individual: por un lado, el archivo familiar permite a las autoras redefinir una identidad, recontextualizarse en ese tejido de historias que, a veces, se repiten y que, como la familia, son parte de uno. Por el otro, estas escritoras, herederas de ese legado, asumen la responsabilidad de ser “arcontes” del archivo, desarrollando otra faceta que tiene que ver con su vocación literaria. Por esta razón, las renombramos como “arcontes escritores” para visibilizar, así, esa función que se adosa a las dos funciones definidas por el filósofo Jacques Derrida, la de preservar y la de interpretar.

Finalmente, cabe señalar que cada una de las obras aquí analizadas da cuenta de diferentes aspectos de este tipo de novelas. *El oso de Karantania* verbaliza claramente, y desde una perspectiva subjetiva, el proceso de consignación del archivo familiar, su novelización, así como también el modo en que la asunción de las funciones del arconte es la que posibilita, a quien interpreta lo reunido, entenderse desde un contexto mayor y completarse en un nuevo rol, el de escritor. Estas ideas están presentes, también, en *Las voces de la ausencia*, donde se da cuenta, además, y de un modo gráfico, de otro ingrediente paradójicamente constitutivo del archivo y, también, movilizador de la creación de este tipo de novelas: el archivo es susceptible de ser destruido y su supervivencia depende de una voz que lo ficcionalice y lo relate. La novela de Barbano alude, también, a otras dos cuestiones: por un lado, la circularidad y repetición de las historias y, por el otro, la dialéctica que se establece entre el pasado y el presente debido a la identificación de ciertos paralelismos. Estas constantes identificadas en la historia familiar constituyen una de las razones por las cuales es necesaria al menos una versión de la historia familiar. Por su parte, la obra de Tagtachian se presenta con una variante vinculada a una voluntad de poder, a una voluntad de incidir en el orden de lo real, para participar en la construcción de la memoria colectiva sobre un suceso histórico traumático. Por esa razón, la novela busca subrayar, de diferentes modos, su carácter “testimonial” y, por eso mismo, *Nomeolvides Armenubi* pretende atenuar su faceta ficcional acercando la obra a diferentes géneros que establecen con lo real y la verdad pactos pretendidamente más rigurosos que una obra ficcional: biografías, autobiografías y artículos de investigación periodística.

Las tres novelas progeniobiográficas aquí analizadas pueden ser entendidas como el producto final de una misión vital que las autoras fueron impelidas a realizar. Con estas obras, Loza, Barbano y Tagtachian redefinen su identidad desde esa triple función que implica ser “arcontes escritoras” y logran que las historias de su familia pervivan y tengan sentido.

Contribuyen a dar a conocer historias particulares de familias migrantes y, también, permiten dar cuenta de una subjetividad particular, la de los descendientes de inmigrantes. De alguna manera, ningún hecho es inocuo y todo, aún sin saberlo, incide en nuestro modo de sentir y vivir.

Anexo

Entrevista escrita a la autora de *Las voces de la ausencia*, Silvia Barbano

1- ¿Por qué escribiste “Las voces de la ausencia”?

El motivo central fue evitar que la historia de mi familia se perdiera para siempre; otra razón (y seguramente inseparable de la primera) fue el deseo de inspeccionar mi propia historia a la luz de aquella otra, fundante de mi identidad y de mi vida.

2- ¿Cuándo apareció la idea de reconstruir la historia familiar?

Mi familia era proclive a contar anécdotas del pasado y yo crecí escuchando esas historias que hablaban de separaciones y de viajes; de casamientos y de noviazgos. Jamás me cansé de oír esos relatos que, a través de mis preguntas, crecieron con el tiempo, enriqueciéndose en detalles o multiplicándose en otras anécdotas desconocidas para mí. Mi curiosidad por estos “cuentos” era incansable, conformaban un mundo completo que me daba pertenencia y me hacían heredera de algo que —no solo lo sabía sino que lo *sentía*— había comenzado muy lejos, antes de mi existencia. Con el paso del tiempo una gran historia se fue armando en mi cabeza y allí la conservé. Un día comenzaron las inevitables pérdidas y, con ellas, mi conciencia de la muerte y del desgaste de todas las cosas. Lo que antes parecía eterno se disolvía y así sentí que, algún día, también desaparecería la memoria familiar de la que yo, sin querer, me había convertido en depositaria. Saber eso y sentir la necesidad de objetivar aquel “gran relato” con un registro material que no se perdiera conmigo fue una misma cosa. Y así comencé a escribirlo.

3- ¿Cómo viviste el proceso de escritura?

Con altibajos. A veces muy conectada con el espíritu familiar y, otras veces, tratando de poner distancia respecto de lo que estaba contando. Lo primero sucedía cuando la historia se refería a anécdotas y episodios contados por mis padres y abuelos; lo segundo, cuando el relato, debía rozar el tiempo de la generación de Eugenia y enfrentar la época del proceso militar. Supongo que en la novela se nota esta fragmentación nacida de lo mucho que me costó tratar de imbricar los dos planos: al primero lo iluminaba un tiempo casi mítico que yo había erigido como refugio identitario y el segundo lo sentía un tiempo vacío, destructivo y expulsor. Supongo que los huecos de este áspero montaje son también un modo de describir el disloque vital que experimenta el personaje de Eugenia, encargada de sobrellevar esa fragmentación y tratar de unir las partes a través de la ayuda del abuelo.

4- ¿Consultaste algún documento para realizar la reconstrucción familiar? ¿Cuáles?

Fundamentalmente me basé en relatos orales. También en las cartas que se escribieron mis padres durante su noviazgo y en muchas tarjetas antiguas que mi abuelo le enviaba a mi abuela cuando la cortejaba. También utilicé muchas de mis propias vivencias para el entramado del tiempo más cercano que corresponde a Eugenia.

5- ¿De qué modo lo ficcional está presente en la historia?

Lo ficcional sirve para dar cohesión al cúmulo de datos “históricos” que quise referir y que son un poco anárquicos. La ficción está presente en varios niveles: a veces surge en las pequeñas modificaciones que son funcionales a la historia “real” (muchos nombres geográficos, por ejemplo, son inexistentes); otras veces aparece en largos tramos de texto, cumpliendo distintas funciones: actuar como puente, permitiendo el paso de una época a otra (el nacimiento de Virginia y la muerte de Delita); ser un medio para pintar atmósferas de modo abreviado (el asalto al sótano, la muerte de Marco o la milagrería en torno al Bebe); también puede pintar un carácter (pienso en la relación de Virginia con sus fantasmas, en la bondad de Gerardo) o actuar como metáfora para expresar climas y emociones demasiado intensas y que no se pueden referir de otra manera (el luto de Eduvigis, el poema que recorre la mente de Gustavo cuando espera la muerte).

6- ¿Querés comentar algo más relativo a la novela que no te haya preguntado?

Hay un poema que considero el germen de la novela. Lo escribí a los quince años cuando cobré conciencia por primera vez de que las cosas terminan. Había muerto mi abuela y yo no tenía camino para volver a mi “Laureana” personal porque ya no era la misma. Ese fue el primer cimbronazo que me hizo comprender que la escritura podía ser el ancla en un mundo que fuga y, tal vez, con un poco de suerte, regalarnos un pequeño pedacito de eternidad.

MARÍA FLORENCIA BURET es Doctora y Profesora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En 2007, recibió el premio municipal “Distinción Dr. Joaquín V. González” y, en 2011, el diploma al “Egresado Distinguido del año 2010”, otorgado por la UNLP.

Durante el período 2012-13, se desempeñó como asistente de documentación y prensa en la organización del Archivo del escritor argentino Tomás Eloy Martínez (Fundación TEM). Entre el 2014 y 2016, fue becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Su tema de investigación, en esa oportunidad, fue la literatura fantástica argentina en revistas literarias decimonónicas.

Desde 2018, es Profesora de Trabajos Prácticos en la cátedra “Literatura Latinoamericana II (Lenguas Modernas)”, materia que se dicta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).

Durante el período 2020-2022, fue becaria postdoctoral del Conicet y su proyecto de investigación fue el análisis de la producción literaria de un corpus de escritores italo-argentinos (Dal Masetto, Poletti, Forti y Gusberti). Desde el 2009, ha participado en diferentes congresos nacionales e internacionales y ha colaborado con reseñas y artículos de crítica literaria en revistas nacionales y extranjeras. En 2021, junto con la Dra. Cristina Featherston publicó, en la editorial Corregidor, *En mi primer viaje (1870-1871)* del escritor argentino, Miguel Cané.

Bibliografía

- ACHOTEGUI, Joseba. 2010. “El duelo de la lengua en el síndrome de Ulises”. En González, Luis y Carmen De las Heras (eds.), *La traducción y la interpretación contra la exclusión social*. <<https://cvc.cervantes.es/lengua/tices/achotegui.html>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- BARBANO, Silvia. 2021. “Las voces de la ausencia”. En *Las voces de la ausencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, pp. 63-205.
- _____. 2026. “Entrevista escrita a la autora de *Las voces de la ausencia*, Silvia Barbano, 26/02/2024”. *Exlibris*. N° 15, 232-250.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *La fotografía, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili Editor.
- BRAVO HERRERA, Fernanda E. 2017. “Voces y representaciones de la inmigración italiana en la literatura argentina”. *Cuadernos del hipogrifo*, 38-56. <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/73143>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- BURET, María Florencia. 2020. “La reactivación del duelo migratorio en tres hitos de la trayectoria literaria de Antonio Dal Masetto”. *Zibaldone. Estudios italianos*. Vol. 8, N° 1-2, 196-209. <<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/17822>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- _____. 2022a. “Metamorfosis después del regreso: *La crisálida* de Nisa Forti y *La tierra incomparable* de Antonio Dal Masetto”. *Estudios de Teoría Literaria. Arte, letras, humanidades*. Vol. 11, N° 24, 144-156. <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4669/6109>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- _____. 2022b. “En torno a la experiencia del nostos. Los regresos de Antonio Dal Masetto y Martina Gusberti a la tierra natal”. *Exlibris*. N° 11, 265-282. <<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3809>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- DELEUZE, Gilles. 1995. *Proust y los signos*. Madrid: Taunus.
- DERRIDA, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. de Paco Vidarte. Madrid: Trotta.
- ECHEBURÚA, Enrique. 2014. “Modulación emocional de la memoria: de las vivencias traumáticas a los recuerdos biográficos”. *Eguzkilore: Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología*. N° 28, 169-176. <<https://www.ehu.es/documents/1736829/3498354/09enrique+echeburua+p.pdf>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- ECHEBURÚA, Enrique y AMOR, Pedro. 2019. “Memoria traumática: estrategias de afrontamiento adaptativas e inadaptativas”. *Terapia psicológica*. Vol. 37, N° 1, 71-80. <<https://www.scielo.cl/pdf/terpsicol/v37n1/0718-4808-terpsicol-37-01-0071.pdf>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- GUASCH, Anna María. 2005. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia* 5, 157-183.
- HALBWACHS, Maurice. 2024. “Memoria colectiva y memoria histórica”. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*. N° 69, 209-219. <<https://reis.cis.es/index.php/reis/article/view/1535>>. [Consulta: 31 de julio de 2024].
- HIMITIAN, Evangelina. 2016. “Nomeolvides: el genocidio armenio como eje de un relato familiar”. *La Nación*. 24 de agosto. <<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/nomeolvidesdelgenocidio-armenio-como-eje-de-un-relato-de-familia-nid1930524/>> [Consulta: 31 de julio de 2024].

-
- HUYSEN, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JELIN, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- LEJEUNE, Philippe. 1991. “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos*, diciembre, 47-61.
- LOZA, Cristina. 2011a. *El oso de Karantania*. Buenos Aires: Emecé.
- . 2011b. “Nostalgias de una familia eslovena: entre la huerta y el cementerio”. *Revista* N.º 5 de julio. <https://www.clarin.com/rn/literatura/Cristina-Loza-El-oso-de-Karantania_0_r1ESmeTv7e.html> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- MARINONE, Belén (2022). “Magda Tagtachian: ‘Si se hubiera condenado el genocidio armenio no habría existido el Holocausto’”. *Infobae*, 22 de diciembre de 2022. <<https://www.infobae.com/leamos/2022/12/21/magda-tagtachian-si-se-hubiera-condenado-el-genocidioarmenio-no-hubiese-existido-el-holocausto/>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- REGAZZONI, Susanna (2011). “Italia Argentina una historia compartida: Syria Poletti inmigrante italiana, escritora argentina”. *Dimensões*, N.º 26, 60-75. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3724663>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- RICOEUR, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Traducción de Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecife.
- RODRÍGUEZ, Fernanda. 2017. “La memoria en ruinas”. *Fractal*. N.º 83. <<https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal83Rodriguez.php>> [Consulta: 31 de julio de 2024].
- RUMBAUT, Rubén G. 2004. “Ages, life stages, and generational cohorts: decomposing the immigrant first and Second Generations in the United States”. *International Migration Review*, N.º 38, 1160-1205.
- TAGTACHIAN, Magda. 2017 [2016]. *Nomeolvidos Armenubi. La historia de mi abuela armenia*. 3ª edición. Buenos Aires: Sudamericana.
- TRIQUELL, Agustina. 2012. *Fotografías e historias*. Montevideo: CdF Ediciones.
- WILLIAMS, Raymond. 2003. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva visión.