

Volverse instantáneas: la dimensión emocional de la fotografía en *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti

SIMONE FERRARI
Universidad de Milán

Resumen

El presente trabajo indaga las funciones semióticas, narrativas y simbólicas de la fotografía en la novela *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti. Se propone un análisis de la fotografía – en su caracterización barthesiana– en tanto objeto narrado bajo los patrones alegóricos de la especularidad de la ausencia, de la ritualidad de la memoria y del simbolismo vivo de la condición migrante, cuya negociación identitaria se alimenta, entre otras dinámicas, a partir de su relación emocional y material con la fotografía. Paralelamente, en una perspectiva analítica que abarca la dimensión intergeneracional y transnacional de las familias migrantes, se sugiere un enfoque en el tema narrativo de la hermenéutica de la imagen desde y para el migrante, con el objetivo de desentrañar el complejo tejido de elecciones semióticas, trayectorias interpretativas y procesos de solemnización del ícono vinculados con la fotografía, tal y como se presentan en la novela de Prunetti, hasta llegar a proponer la definición de una condición ‘ontológicamente fotográfica’ del migrante, en una transición simbiótica donde la experiencia migratoria detiene temporalidades, ausencias y memorias.

Palabras clave: literatura de la migración, italianos en Argentina, objetos, fotografía, literatura y emociones.

Abstract

This paper investigates the semiotic, narrative and symbolic functions of the photograph in Alberto Prunetti’s novel *Il fioraio di Perón* (2009). The essay proposes an analysis of the photograph –in its Barthesian characterisation– as an object narrated under the allegorical patterns of the specularity of absence, the rituality of memory and the living symbolism of the migrant condition, whose negotiation of identity is nourished, among other dynamics, by its emotional and material relationship with the photograph. At the same time, in an analytical perspective that encompasses the intergenerational and transnational dimension of migrant families, a focus is suggested on the narrative theme of the hermeneutics of the image from and for the migrant, with the aim of unravelling the complex fabric of semiotic choices, interpretative trajectories and processes of solemnisation of the icon linked to the photographic object, as presented in Prunetti’s novel, to the point of proposing the definition of an ‘ontologically photographic’ condition of the migrant, in a symbiotic transition where the migratory experience arrests temporalities, absences and memories.

Keywords: literature of migration, Italians in Argentina, objects, photography, literature and emotions.



1. APUNTES DE ENTRADA: REPRESENTACIÓN Y CORPORALIDAD EN LA RELACIÓN ENTRE MIGRANTE Y FOTOGRAFÍA

El delicado entretejido entre dimensión material y emocional de la experiencia migratoria permea y plasma una extensa variedad de códigos, lenguajes y ejercicios de resignificación de los objetos, cuyos paradigmas asumen funciones y estéticas distintas según variables tales como la época, la distancia, el entorno sociocultural y familiar. El carácter diaspórico de la emigración italiana a la Argentina entre XIX y XX siglo, detalladamente delineado en las huellas de sus representaciones literarias, genera imágenes a la vez luctuosas y fecundas, oscilando pendularmente entre los patrones del dramatismo y de la resurrección alegórica (Da Orden, 2004; Perassi, 2010; 2012; Regazzoni, 2012). Dichos simbolismos pueden asociarse, por un lado, a lugares de conservación material del espacio de origen –tales como los baúles o cajas de recuerdos, donde la memoria suele convertirse en rito– y, por otro, a las mismas trayectorias de movimiento de los objetos, cuya dislocación transoceánica les asigna cierta vitalidad simbólica, condensando en su estado de tránsito entre mundos la condición territorialmente plural del ser/estar migrante¹ (Carrillo Espinosa, 2008). A ambas dimensiones pertenecen objetos tales como las cartas y las fotografías, artefactos distinguibles por su textualización alfabética o por su elaboración semiótica: al contrario que otros objetos, cartas y fotografías integran un proceso de intervención primaria en la esfera del significado (la palabra o la estética visual), la cual acompaña las progresivas resemantizaciones de su materialidad en la percepción del migrante o de su familia. Como lo señala María Bjerg, tanto cartas como fotografías adquieren, en el viaje migratorio, la función de “sostenes del andamiaje de la vida afectiva transnacional” (2019: 143). A pesar de la íntima relación entre los dos objetos, a menudo enviados en conjunto y utilizados para operaciones de recíproco desciframiento (una carta puede explicar la imagen, así como una fotografía puede permitir aclarar y materializar visualmente lo escrito²), la distancia entre sus lenguajes traduce diferentes trayectorias constitutivas en los procesos relacionales entre objeto y migrante. En este camino, las caracterizaciones específicas de la fotografía, a partir de los patrones de la estética, de la evocación y del valor de culto (Benjamin, 2003; Alonso Rey, 2012), ameritan una profundización de entrada.

En su investigación “Fotografía e identidad familiar en la migración masiva a la Argentina”, la historiadora argentina María Liliana Da Orden analiza algunas fotografías realizadas por españoles emigrados a la Argentina y enviadas a sus familiares en España, y viceversa. Al detenerse en el papel testimonial de las imágenes como herramienta exegética de los vínculos familiares transatlánticos, el estudio señala como los retratos de los migrantes y de sus familias, en su escasa circulación durante la primera parte del siglo XX, ofrezcan “imágenes de las imágenes que los protagonistas de la migración construyeron sobre sus familias y también sobre sí mismos” (Da Orden, 2004: 24). Funciones sociales y familiares, usos y estéticas de los retratos enviados o conservados por migrantes son analizados en varios estudios recientes sobre el papel de la fotografía en las familias transnacionales³ (Carrillo Espinosa,

¹ Carrillo Espinosa plantea la existencia de un lugar plural del estar migrante, donde los territorios de salida y de llegada se suman a un hogar tercero constituido “de los nexos que unen a los migrantes en un espacio que involucra no sólo a los contextos de salida y de llegada, sino a otros espacios en donde ellos tienen conexiones” (2008: 281); en esta perspectiva, el migrante se convierte en “actor plural” que no vive en un único mundo, sino en una pluralidad de mundos sociales, los mismos que pueden ser heterogéneos e incluso contradictorios entre sí” (286).

² La relación entre fotografías y cartas enviadas por los migrantes puede extenderse a otras funciones; entre otras, puede fortalecer un mensaje para incitar a la acción (ej. convencer a las familias de origen del migrante a emprender el viaje). En otros casos, la fotografía puede contradecir el mensaje escrito, evidenciando ciertas distorsiones en el contenido de las cartas acerca de la condición socioeconómica o emocional del migrante. Sobre el tema, cfr. Da Orden, 2004.

³ En los estudios de la migración, la noción de ‘familia transnacional’ refiere a aquellas unidades familiares divididas territorialmente, donde suelen emerger nuevos espacios de afectividad y reestructuraciones de las formas del cuidado (Pribilsky, 2004; Sorensen, 2008).

2008; Escobar García, 2008; Bonhomme, 2013; Scarpim, 2021). Algunos de ellos enfocan en los procesos de elección semiótica de las imágenes, o de “reflexión que hace sobre sí mismo” (Carrillo Espinosa, 2008: 286) el migrante antes de producir una fotografía destinada a su familia, investigando los procesos de selección de poses, espacios, trajes, personas, es decir, las modalidades escogidas para representar su propia condición social, económica, familiar y emocional.

Hemos aquí una primera caracterización de la ‘fotografía migrante’, noción intrínsecamente heterogénea en la cual incluimos un amplio abanico de representaciones y destinos: fotografías traídas por migrantes a su nuevo destino o recibidas por ellos a lo largo de los años, pero también fotografías que representan al migrante (y a su familia) conservadas en su territorio de origen, ya sea porque han sido enviadas a lo largo de la experiencia migratoria o porque se habían realizado antes de su salida. En la mayoría de estos casos, el ejercicio de creación del objeto –y la *imagen de la imagen* condensada en ello– implica una doble urgencia: por un lado, la voluntad de imaginar(se) y representarse; por otro, la premura de probar sí mismos, en un intento de corporeizar la ausencia⁴ y constituir una presencia vicaria (Rose, 2003; Sontag, 2010; Martínez Ruiz, 2013). El esfuerzo se hace más desafiante en la dimensión dispersa de las migraciones transoceánicas de la época, donde la fotografía carga un valor de ‘resistencia’ al temor al olvido ajeno y de reafirmación del perpetuarse de la cohesión familiar, en un acto de solemnización eternizada propio de la épica de la distancia (Bourdieu, 1989; Alonso Rey, 2012; Bonhomme, 2013). Este derrotero dual implica tener en cuenta, más allá del prisma estético –en cierto sentido inauténtico– propio del acto generador de la imagen fotográfica, una dimensión histórico-vivencial del objeto: la recepción de la fotografía, como lo señala Roland Barthes en su célebre *La cámara lúcida*, no es filtrada por las matrices de lo imaginario o de la reconstitución. Se coloca, al contrario, en el universo ontológico de “lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo” (Barthes, 1990: 146): en quien la mira, la fotografía autentifica y emana certidumbre, pero no *crea*.

La tensión epistémica engendrada por la contemporánea vigencia de las dos índoles del objeto –lo imaginado sobre la imagen propia y la percepción de autentificación, es decir: la imitación de la realidad y lo real– es conciliable considerando algunas complejidades estructurales de la fotografía. Primero, hay que descomponer las distintas etapas de su consistencia ontológica, considerando la multiplicidad de los procesos de significación que atraviesan la instantánea. La fotografía no asume significado solo cuando es observada o contemplada: en su semantización intervienen los momentos de preparación, de realización, de transmisión y de conservación, los cuales confieren a la imagen la condición de objeto, y al mismo tiempo de “cosa” que suspende la obviedad de los objetos representados⁵ (Balletta, 2021: 4). En dicha transición, se permite en la fotografía la coexistencia de ambas índoles (ficcional y de autentificación). Secundariamente, es necesario tener en cuenta las trayectorias interseccionales entre las diferentes distancias (e instancias) en juego entre la fotografía y las personas que se relacionan con ello, particularmente, en las dimensiones corporal, emocional y relacional (Balletta, 2021). Según María Bjerg, en la vida del migrante la fotografía representa un objeto activo y condensa “un abanico de emociones en conflicto que condiciona la dinámica de la relación con los sujetos, quienes les prodigan atención y cuidado, o las olvidan y las desechan, puesto que su potencia emocional está ligada a momentos y circunstancias particulares”

⁴ No siempre es necesariamente así. En algunos casos, la fotografía puede remarcar la ausencia (cfr. Carrillo Espinosa 2008).

⁵ El mismo Edoardo Balletta propone, en su ensayo *Las imágenes y las cosas en las post-dictadura argentina: pertenencias, símbolos, simulacros* (2021), una reflexión sobre la distinción entre las categorías de cosa y de objeto, señalando la necesidad de pensar la fotografía en tanto “cosa”, es decir, en su carácter público, relacional e instrumental (Balletta, 2021: 4) que la distingue de un objeto.

(Bjerg, 2019: 143144). En otras palabras, la fotografía en tanto objeto –y cosa– constituye un factor de influencia para la historia emocional del migrante, lo cual implica la asunción de existencia de una dinámica de evolución en las relaciones emotivas entre migrante y objeto. Al mismo tiempo, hay que considerar que la gran mayoría de las ‘fotografías migrantes’ representa (certifica, conserva, distorsiona) a cuerpos. Si bien intercalados en los límites y fronteras del lenguaje visual bidimensional, descartando todas las calidades extravisuales (Barthes, 1990), esos cuerpos-en-imagen terminan ocupando un espacio material y simbólico dentro del universo doméstico y social del migrante, contribuyendo a “la creación y mantención de un hogar” (Bonhomme, 2013) y conservando, a pesar del transcurrir del tiempo, un invariado testimonio materializado de un cuerpo, o de una traza instantánea de ello. En este orden de ideas, entonces, ¿qué tan *corporal* es ese cuerpo conservado en la fotografía? Y al mismo tiempo, puesta la matriz corporal de la condición de ausencia propia de la migración, ¿cómo se relaciona, en términos emocionales, el ‘cuerpo fotografiado’ con dicha ausencia?

Ahora bien, las preguntas sugeridas convocan, ante todo, vacíos, silencios, inexpressiones. Las tácitas reglas sociales de la ausencia, en las familias transnacionales, suelen callar más de lo que sus canales de comunicación dan a conocer, por medio de códigos semióticos necesariamente limitados. Por consecuencia, los dilemas presentados conservan una extensa variedad de derroteros de significado sumergidos, connotativos y vinculados con la fotografía, en su eje relacional con el migrante, cuyos brotes dentro de la fértil ambigüedad semántica propia de la narración literaria permiten la multiplicación de sus caminos de interpretación y estudio. En efecto, exploraciones académicas desde los estudios literarios indagan la centralidad narrativa de la relación emocional entre el migrante y la fotografía. Manteniéndonos en el contexto de la narrativa de la migración italiana a Argentina, me refiero al estudio de Laura Scarabelli sobre la obra *El Mar que nos trajo* (2001) de Griselda Gambaro, cuyo análisis revela la dimensión simbiótica de la relación entre el protagonista Agostino y la fotografía de su hija Natalia: en la novela, la imagen atraviesa la etapa de simulacro que “imposibilita la elaboración del recuerdo y paraliza la vida de Agostino” (Scarabelli, 2016: 137) para finalmente convertirse en espacio activo de eternización de la memoria. Asimismo, al analizar *Fuga en mí menor* (2012) de la escritora mexicana Sandra Lorenzano, Anamaría González Luna destaca el carácter fantasmático del diálogo entre el protagonista Leo y la única fotografía del padre que conserva, donde las simbologías de la sombra, del luto y del lenguaje afectivo (González Luna, 2014) se intercalan en una progresión hermenéutica de la imagen que acompaña la evolución identitaria del personaje principal. En este orden de ideas, el análisis propuesto a partir del estudio de la novela *Il fioraio di Perón* (2009), y de cómo la obra relata la relación entre migrante y fotografías, anhela a acceder a rutas exegéticas que, más allá de cierta vitalidad formal en el espectro de la narración ecrástica de la imagen, encuentran en la palabra narrativa una asignación de sentidos a las múltiples capas de la historia emocional del migrante en relación con la fotografía, en su experiencia individual antes que colectiva, y en distintos ejes de enfoque: la configuración de un enlace íntimo, espiritual o simbiótico, según los casos, entre los personajes y el universo de la ‘fotografía migrante’, la significación de los procesos de construcción semiótica de las fotografías enviadas, tanto en términos de autorrepresentación como en la hermenéutica de la representación ajena, y la asunción de una condición ‘ontológicamente’ fotográfica del migrante, cuyos matices se elaborarán en la última parte del ensayo.

2. LA FOTOGRAFÍA EN *IL FIORAIO DI PERÓN*: EXÉGESIS EMOCIONAL DEL ÍCONO

Publicada en 2009 por la editorial romana Stampa Alternativa, *Il fioraio di Perón* compone una pieza significativa de aquella porción de la literatura de la migración italiana a Argentina producida en el lugar y en la lengua de ‘partida’ de la diáspora. Su autor, el narrador, traductor y fotógrafo toscano Alberto Prunetti (Piombino, 1973), ha dedicado la casi totalidad de su

producción novelesca al contexto sociopolítico del *operaismo* italiano⁶, cuyas extensiones transatlánticas irradian también algunos pasajes de *Il fioraio di Perón*, segunda de sus seis novelas⁷, el episodio más abiertamente latinoamericano de la obra prunettiana. Los acontecimientos narrados en el libro se desarrollan en diálogo explícito con la biografía familiar del autor, cuyo tío abuelo, Cosimo Quartana, migró a Buenos Aires en edad temprana y trabajó como florista en la sede central del gobierno argentino⁸. La trama se distribuye entre dos líneas narrativas, las cuales se alternan con cierta regularidad a lo largo de la novela. La primera se configura en la Buenos Aires de las décadas centrales del siglo XX: tras llegar a la capital argentina con poco menos de veinte años, después de algunos años de trabajos humildes y mal pagados, el migrante italiano Cosimo Guarrata llega a ser el florista oficial de la Casa Rosada. Casado con Maria, migrante portuguesa, Cosimo ocupará su cargo por décadas, convirtiéndose en sigiloso testigo de golpes de estado, juegos de poder y represiones masivas, descifrando silenciosamente las complejidades y contradicciones de la doctrina política peronista, hasta fallecer durante la época de la dictadura de Videla. El testamento del florista, cuyo legado incluía unos terrenos adquiridos en Patagonia, es declarado inválido por un notario: a los parientes italianos, sus únicos herederos, no se les permite acceder a las propiedades de Cosimo. El tema de la herencia es el nudo focal de la segunda línea narrativa, la cual se desarrolla algunas décadas más tarde: en 2006, el hombre toscano (como el autor) Alfredo, nieto de Cosimo, decide viajar a Argentina para aclarar los acontecimientos que llevaron a la invalidación del testamento, aprovechando la ocasión para conocer un país que hasta entonces sólo había podido imaginar a través de las cartas y fotografías de su tío abuelo. Alfredo logra entrar en contacto con algunos miembros de la comunidad de migrantes con quien solía reunirse Cosimo. Al mismo tiempo, se acerca a intelectuales como el historiador anarquista Osvaldo Bayer⁹, cuyo aporte resultará fundamental, en clave narratológica, para la investigación de Alfredo sobre los últimos años de vida de su tío abuelo. La exploración de Alfredo lo lleva a destapar horrores e injusticias de la época de la dictadura, heredadas en un presente amenazador y engañoso, hasta desenredar los misterios del testamento de Cosimo. Dicha búsqueda lo llevará hasta las tierras poseídas por su tío abuelo en Neuquén (Patagonia), ya ocupadas y habitadas por una comunidad mapuche.

A pesar de una narrativa constantemente sumergida en la dimensión sensorial de las calles de la capital argentina, la fotografía no parece esencializar, en una primera instancia, el vector simbólico central de la novela, más bien arraigada a otro elemento caracterizador: las

⁶ En una entrevista con Carlo Baghetti, Prunetti posiciona su obra en la línea de la “narrativa *working class*” (Baghetti, 2018).

⁷ Sus otras novelas titulan: *Potassa* (Stampa Alternativa, 2003); *Amianto, una storia operaia* (Agenzia X, 2012); *PCSP (piccola contro storia popolare)* (Edizioni Alegre, 2015); *108 metri. The new working class hero* (Laterza, 2018); *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia* (Laterza, 2020). También, publicó las colecciones de cuentos *L'arte della fuga* (Stampa Alternativa, 2005) y *Sorci verdi* (Edizioni Alegre, 2011).

⁸ Entre los agradecimientos contenidos en el libro, el autor señala: “molto debbo ai racconti di mia madre e mia nonna” (Prunetti, 2009: 2). En la página que introduce la prefación de Massimo Carlotto está presente una fotografía donde aparecen nueve hombres en la Casa Rosada, frente a una mesa decorada con flores. La fotografía es acompañada por una nota del mismo Alberto Prunetti, quien señala que “le vicende di Cosimo Guarrata raccontate in questo romanzo sono perlopiù frutto della mia fantasia, ma si ispirano parzialmente alla storia di Cosimo Quartana, un mio prozio che lasciò la Sicilia nel 1924 e che a Buenos Aires lavorò effettivamente come fioraio della Casa Rosada. Nella foto riprodotta sopra Quartana è il primo a destra” (Prunetti, 2009: 4); en seguida, Prunetti declara el uso mediado de las cartas de su tío abuelo: “Le lettere citate nella prima parte sono effettivamente state scritte dallo zio Cosimo, con alcune rielaborazioni” (2009: 4); finalmente, el autor enuncia las estrategias de construcción ficcional del personaje y de su ideología: “La figura del fioraio è stata resa politicamente più neutra per esprimere le due anime del peronismo, mentre Quartana sembra più vicino al peronismo di destra” (2009: 4).

⁹ La presencia de Osvaldo Bayer en la novela externaliza otra huella biográfica de Prunetti en la obra, como el autor aclara en los agradecimientos del texto, donde aparece también el escritor argentino.

flores, en cuyas tipologías y significados la obra socava para entretejer entramados familiares y complejidades de la historia política del país. Sin embargo, ambos protagonistas –Cosimo y Alfredo– configuran derroteros de contacto con la fotografía: bajo los patrones de una narración nítida y escueta, los objetos fotográficos llegan a conformar una micro-constelación visual de referencia, a la cual se apelan estructural y ritualmente, hasta traducirla en un archivo emocional de la historia propia. En este marco, y sumándole la relevancia del trabajo fotográfico del mismo Alberto Prunetti para el desarrollo narrativo de la novela¹⁰, la constitución de formas relacionales con el universo de la fotografía migrante se plasma a partir de una dinámica dialógica viva con el objeto. Una huella de esta perspectiva aparece en las reflexiones de Cosimo cuando, ya radicado en Argentina, observa una imagen donde aparece la generación venidera de su familia italiana:

Per questo, dopo tanti anni, quando si ritrovò tra le mani una foto di Alfredo, il vecchio fioraio disse che il nipote italiano assomigliava proprio a quell' America povera: *Alfredo sta fatto una meraviglia pare che avesse più di tre anni, sicuro che state contentissimi con il piccolo berbante. La zia tiene tutte le fotografii i cuando viene in casa gli altri nipoti di parte di Lei ci li inzegna a tutti dandoci spiegazioni che il ragazzino della foto è il figlio della figlia di la sorella di Cosimo, così che è conosciuto da tutti i cuasi tutti dicenno che non pare italiano, dicenno che tiene faccia di argentino, di questa America povera.* (Prunetti, 2009: 10)

La fotografía desde el espacio de origen se convierte en hogar eternizado en una dimensión de inquietud, cuyos tiempos evolucionan, en la mirada de Cosimo, en una transposición deslumbrada de la instantánea que conserva. Al contrario que en la fotografía-recuerdo de algún familiar fallecido, el diálogo semiótico entre el migrante y su familia es constituido, primariamente, por el intercambio emocional, por la perseveración de un “trabajo afectivo” (Bjerg, 2020) y por la recíproca observación en un mismo arco temporal: en otras palabras, ocupa especularmente las mismas ausencias. Si la narración prunettiana no deja huellas de la recepción de imágenes de Cosimo entre sus familiares contemporáneos en Italia, deslizándose la atención sobre otra tipología de construcción de la memoria vinculada a la (re)significación del pasado por parte de su nieto, en la Argentina del protagonista la fotografía es interpretada por medio de un filtro explícitamente arraigado a la necesidad de testimoniar el lugar migratorio: es el territorio porteño quien resemantiza el cuerpo del joven Alfredo, permitiéndole avanzar y crecer en una reactualización del origen (Bonhomme, 2013) que reafirma la argentinidad del punto de observación de Cosimo. Su intento de restituir su nueva identidad a su historia de origen se posiciona en el deslice permanente entre real y pasado detenido en la esencia del objeto fotográfico (Barthes, 1990). En este orden de ideas, la imagen reconfigura su valor alegórico en un desequilibrio ontológico sobre su espacio de existencia: ¿es continuidad con el origen o símbolo de una interrupción radical?

Esta tensión perceptiva caracteriza la relación con la fotografía más que el objeto mismo, y vehicula los marcados contrastes entre los dos personajes principales de la novela. Si bien el diálogo textual con el objeto fotográfico arranca con las reflexiones del florista, elaboradas por medio de la herramienta de la carta, es Alfredo quien explora con obstinación estructural la potencia ilustrativa de la figuración fotográfica. Los retos enfrentados por el segundo personaje portante del texto se posicionan en una dimensión contrastiva y complementaria con res-

¹⁰ El mismo Prunetti propone una reflexión sobre la centralidad de la fotografía para su proceso creativo en un ensayo titulado *Viverla per raccontarla. Viaggi di un traduttore/scrittore di “cose argentine”*, donde relata que muchas escenas de la obra se inspiran en algunas instantáneas realizadas por él. Sus fotografías “servono per dare un carattere visivo alla mia scrittura [...] grazie anche all’uso che ho fatto dei miei ‘appunti fotografici’: congelare istanti per poi ri-diluirli nella scrittura” (2011).

pecto a la (in)acción de Cosimo: al contrario que su tío abuelo, cuyo estático espíritu de observación lo mantiene atrapado, alegóricamente, entre las paredes sangrientas de la casa rosada¹¹, Alfredo es movido por un perpetuo arrebató de conocimiento. Dicho instinto se traduce, en la construcción de su personaje, en la delineación de sus ambiciones, más que en la representación de los recorridos de su personalidad y de su historia. De Alfredo poco se sabe, fuera de su militancia política deducible de la frecuentación de *centri sociali* italianos, y de algunos recuerdos esparcidos que lo arraigan a su tío abuelo. Más allá de la cuestión material del testamento, su impulso investigativo se convierte en una incansable búsqueda de significados entre los secretos de una Buenos Aires todavía poblada por los fantasmas de la dictadura y, no concéntricamente sino paralelamente, de la ciudad de migrantes contenida dentro y más allá de la metrópolis porteña. Los cotidianos diálogos con taxistas, clientes de bares e intelectuales se convierten en estrategias de exploración, la cual se vuelve al mismo tiempo social, política e identitaria: la necesidad de esclarecer los acontecimientos del testamento se superpone a la voluntad de resolver las cuentas con su “faccia di Argentino” (Prunetti, 2009: 10), es decir, con la mirada que le restituyó, en su cuerpo, la ausencia migrante de su tío abuelo. Especularmente, la investigación de Alfredo lo lleva a una observación detallada de las fotografías de Cosimo. La primera y más significativa recalca la imagen de Cosimo Quartana, familiar de Prunetti que inspira el Cosimo narrado, presentada en la primera página del texto¹²:

Era una foto ufficiale, scattata alla Casa Rosada, in un salone con un quadro gigantesco che ritraeva le scene della guerra d'indipendenza argentina. Il fioraio era il primo a destra. Accanto a lui c'erano altri uomini, tutti rigidi, ma la sua postura sembrava ancora più goffa. Come se le tendine dell'otturatore, aprendosi al mondo in un sessantesimo di secondo, in sincronia con un flash alogeno, lo avessero colto impreparato a quell'appuntamento col cerimoniale. Gli altri guardavano in macchina e fissavano il fotografo. Solo lui tagliava con lo sguardo il campo, indifferente ai richiami della Leica. Dove si dirigeva il suo sguardo perplesso? Forse c'era qualcosa che non andava nel protocollo dei fiori -i suoi fiori- che mani meno esperte avevano disposto, almeno per una volta, in suo omaggio? E se non erano i fiori -sovraesposti da un flash sparato che brucia il primo piano- cosa stava trascinando fuori campo il suo sguardo? Indugiava ancora un attimo sulla foto. L'adiposità della vecchiaia, trattenuta dal gessato grigio. Il corpo da contadino, gambe corte e busto largo. I capelli scuri tirati indietro con la gelatina, alleggeriti dall'attaccatura bianca delle basette. Un volto ovale e le sopracciglia folte e marcate. No, non era questa l'immagine del fioraio che Alfredo preferiva. Tornava allora a quel ricordo sbiadito, alla foto rosa seppia vista da piccolo e poi perduta in qualche cassetto polveroso. La foto di lui nel pergolato, più vecchio e più magro, ancora coi capelli scuri, probabilmente tinti, separati all'indietro. (Prunetti, 2009: 17)

Si para Cosimo la fotografía representaba un hogar eternizado donde devolver y reafirmar su nuevo espacio de existencia, Alfredo intercala en su contemplación la ansiedad tonal del pasado indescifrado, superponiendo su perspectiva temporal a las lógicas exegéticas extratextuales del autor (y de su historia familiar, tejida simbólicamente a la ficción novelesca por medio de esa fotografía). Alejándose de la determinación interpretativa de la carta del florista, las reflexiones de Alfredo se colocan en un paradigma contrastivo entre su acercamiento físico

¹¹ La dimensión icónica de la novela es filtrada, entre otras simbologías, por una atención específica al campo semántico y simbólico de los colores. En una conversación entre el florista y un militar, este narra como el rosa del palacio de gobierno se debe al uso de un colorante natural: la sangre de los bovinos. La caracterización ‘sangrienta’ de la Casa Rosada atormentará los pensamientos del protagonista en distintos pasajes de la narración.

¹² La portada del libro recalca y estiliza la fotografía grupal, alegorizando la operación narrativa de ficcionalización realizada por Prunetti.

al espacio geográfico de su tío abuelo y la distancia, temporal y afectiva, en cuyos surcos brotan vacíos intraducibles. De esta forma, la exposición de la intimidad hermenéutica que insidia las interrogaciones de Alfredo aproxima la narración a la dimensión emocional de la migración. El aparente carácter retórico de las preguntas, cuyas posibles respuestas recaen en el misterio de lo acontecido, revela la restitución especular de la ausencia migrante: ¿Qué es lo que no dice la foto? y por consecuencia, ¿qué es lo que no me (nos) dijo mi (nuestro) familiar?

Sin la aparición de la fotografía, dichas búsquedas de sentido no se posibilitarían. En la relación entre familias migrantes, la fotografía asume un papel generador de renovados espacios de existencia, sintetizados en la corporeidad de la imagen. Las reflexiones de Alfredo abarcan primariamente la mirada y la postura de su tío abuelo, es decir, los dos aspectos que lo distinguen de los demás hombres del grupo, singularizando su corporalidad en la estructura grupal de la fotografía. Sin embargo, el trabajo exegético apunta a materializar la dimensión emocional de lo “sguardo perplesso” (Prunetti, 2009: 17) hacia el lugar ontológicamente ‘real’ de la instantánea, donde el espacio ausente hacia donde se dirige la mirada provoca la inquietud icónica. En el marco de una geoestética del enigma (Soulages, 2016) típica de los vínculos semióticos de ‘ida y vuelta’ entre las familias migrantes, las especulaciones de Alfredo se mueven en un territorio del imaginario donde la fotografía condensa una dinamización del pasado, funcionando como elemento de “resonancia emocional” (Bjerg, 142) en la relación entre objeto, migrante y su familia. Sin embargo, el abismo de lo irresuelto no permite la estructuración ritual de la memoria. Por consecuencia, al diálogo vivo con el objeto se superpone una selección (o descarte) del ícono: “non era questa l’immagine del fioraio che Alfredo preferiva” (Prunetti, 2009: 17). La imagen grupal no es la fotografía que expresa la ausencia de la forma buscada por Alfredo, quien escarba entre sus recuerdos para revivir una fotografía observada cuando joven, ya perdida, la cual le permite acceder a una memoria alumbrada y conservada cuidadosamente, a pesar de la acumulación de los estratos representacionales de la realidad: la primera imagen iconizada por Alfredo no es una fotografía, es decir un recuerdo, sino un recuerdo de un recuerdo, una *imagen de una imagen*. La desaparición del objeto desautomatiza la memoria, acomodándola a las necesidades emocionales de su investigación familiar. Sin embargo, el diálogo semiótico con el objeto, propio de una primera etapa emocional de la trayectoria migrante o de su desvelamiento, introduce una progresiva ritualización icónica, la cual exige cierta recurrencia relacional con la materialidad. A pesar de las inquietudes provocadas por la fotografía grupal en la Casa Rosada, Alfredo vuelve a observarla: “Tra gli esseri umani, forse, ci stava a disagio. Come nella foto che talvolta Alfredo tornava a guardare, conservata nella scatola delle lettere d’Argentina” (Prunetti, 2009: 17). Se introduce el elemento de la ‘caja de cartas’, museo personal del recuerdo, cuya condición de encierro permite una sistematización ritual de las fluctuaciones de la memoria. En este marco, el recorrido relacional del florista con la fotografía replica, bajo prismas emocionales distintos, prácticas y costumbres de memoria comparables con las de su nieto:

Rimasto solo, la domenica riusciva a dormire di più. Faceva la fila al bagno per radersi e poi usciva per una passeggiata e un boccone di tapas con gli amici. Trovava anche il tempo per aprire il baule. Il baule aveva viaggiato con lui dalla Sicilia. Dentro ci aveva infilato i ritagli della memoria. La foto di famiglia davanti casa, coi contorni dei corpi disegnati da una lama di luce riflessa sul muro bianco. Un santino che lo proteggesse in mare. Un mazzo di fiori seccati al sole di Trapani. E poi qualche ferro del mestiere, d’un valore simbolico: le forbici di potatura incrostate di ruggine che suo nonno gli aveva regalato quando a dodici anni avevano deciso che si era fatto uomo. Un coltellino affilato da innesto, sopravvissuto al tentato sequestro degli ufficiali della dogana. Un pezzo di legno parlato su cui era avvolto un lungo spago di canapa sporco di terra. “Segui questo e andrai sempre dritto”, gli aveva detto suo zio. Non aveva capito se parlava della sua vita o delle file di piante messe a dimora.

Ma in fondo non c'era tanta differenza: la sua vita finora era un filare che si estendeva di giorno in giorno, dritto ma senza un destino, con poca acqua e troppo sole. (Prunetti, 2009: 52-53)

El baúl de Cosimo restituye alegóricamente la especularidad de la ausencia, complementando el papel de la *cassa delle lettere* de Alfredo. Su potencia ritual es certificada por su función de acompañamiento en el acto del cruce oceánico. Los objetos contenidos en él se distinguen por los diferentes grados de significación y capacidad evocativa (Alonso Rey, 2012): el valor universal del ícono religioso dialoga con objetos comunes y herramientas de trabajo, cuyas formas asumieron consistencia simbólica por distintas razones: la huella inequívoca del lugar de origen (el sol de Trapani), el regalo familiar para oficializar su transición a la edad adulta (las tijeras del abuelo), la dimensión oral y profética (la frase del tío) asociada a la madera, la cual lo convierte en objeto de autorrepresentación de su condición melancólica, y las asociaciones épico-emocionales con el cuchillo, 'sobrevivido' con él a los controles de la aduana al momento de su llegada. Cada uno de los objetos del baúl aparece supeditado a un código emocional-afectivo específico. Las articulaciones de dichos lenguajes se concretan en formas y palabras con el progresivo desarrollo de la condición migrante, ya 'objetificada' en una relación simbiótica con la materialidad típica de la historia migratoria, en la cual "objetos y sujetos, de manera relacional y simultánea, son constituyentes y constituidos de su relación y significado" (Alonso Rey, 2012: 35). La fotografía de familia, en este orden de ideas, encuentra solución de existencia sólo al juntarse con el valor alegórico de los otros objetos: ya cumplida su función de 'ser observada', restituye un arraigo forzoso con el 'pasado' y lo 'real'. No son nuevos detalles los que aparecen, sino renovadas formas de mirar la imagen, en una progresiva sacralización de la reliquia que la convierte en un culto particular (Raposo, 1998) al cual devolverse durante los domingos, entregándole así cierta aura "de consagración y misticidad" (Bonhomme, 2013). Al mismo tiempo, la fotografía entra a ser parte del espacio de tránsito representado por el baúl, cuyos caracteres de objeto de objetos y de viajero transatlántico juegan un papel fundamental para determinar su valor disruptivo de la rutina. Cosimo mide su vida en la distancia, afectiva y física, que lo separa del baúl y de su viaje, recorrido al revés con cierta constancia, en términos de reconstrucción sensorial, en su costumbre de revivir mentalmente el cruce del Océano Atlántico: "Sentiva il vento che gli sferzava le carni quando si affacciava a prua. Ascoltava le bestemmie dei marinai e la strida dei gabbiani. Fissava i cerchi d'acqua formati dai pesci e poi tornava in quei territori pieni di gente, dove l'odore di sudore si mescolava con le ansie, coi sogni e con le paure del futuro" (Prunetti, 2009: 45).

3. CONTEMPLAR LA VIDA: LA CONDICIÓN FOTOGRÁFICA DEL MIGRANTE

Si la proyección interior de la condición migrante de Cosimo se desarrolla en los enlaces con su personal memorial de recuerdos en tránsito, su construcción social en el contexto de Buenos Aires y sus formas relacionales con la ciudad resultan igualmente plasmadas en la dimensión icónica de la fotografía. En su primer asentamiento en un albergue para migrantes, una larga serie de fotos pegadas a las paredes llaman la atención del protagonista. Representan a migrantes "con abiti sporchi, valigie di cartone e famiglie numerose" (Prunetti, 2009: 34). En este caso, las imágenes sirven de puerta de entrada a una inmediata reflexión sobre el trato a los migrantes en Argentina. Sin embargo, la estrategia narrativa contextual reproduce un rasgo estructural de la personalidad Cosimo: su observación 'iconográfica' del mundo y de sí mismo. El migrante siciliano permanece atrapado en la silenciosa necesidad de buscarse en la representación fotográfica, identificando en sus signos y significados el espacio plural del ser migrante, donde poder asentarse, deshacerse de sus incomodidades emocionales y descifrar la historia personal, antes que colectiva, de su trayectoria vital. Décadas más tarde, después del

exilio de Juan Domingo Perón, Cosimo accede a una de las salas de almacenamiento de la Casa Rosada, donde se siente perseguido por una mirada: es la de “gli occhi del Generale e di Evita” (Prunetti, 2009: 87), en un retrato escondido, perforado y profanado por algunos soldados que participaron en el golpe de Estado de 1955. El florista observa el ícono y decide tapanlo con un telón, “per misericordia” (Prunetti, 2009: 88). Aun en una representación fotográfica distante del universo migrante, y a partir de su cercanía política y afectiva a la ideología peronista, emerge en Cosimo la necesidad ética de restituirle dignidad de existencia (o de luto) a la imagen. En una trayectoria antagónica con respecto a su inacción social, su responsabilidad hacia el ícono vehicula una expiación de culpas por su aparente pasividad hacia los impunes crímenes que rodearon la historia política del país, observada tan cercanamente en el palacio más emblemático del poder argentino.

En este orden de ideas, es posible definir aquí un proceso complementario de la dimensión emocional y material del migrante, donde la externalización afectiva hacia la imagen se posiciona ortogonalmente con respecto a la construcción de una condición ‘ontológicamente fotográfica’ del migrante: su “parálisis del ser” (Scarabelli, 2016: 137), en este caso, no se traduce en una imposibilidad del recuerdo, sino en una entrega identitaria a la imagen, elaborada en la obra a partir de un juego cruzado y diacrónico entre las miradas de Cosimo y de Alfredo. En la observación exploradora del nieto, las fotografías del florista no son punto de partida, sino momentos de arranque para investigar hacia atrás. Aprovechando la índole “sin porvenir” (Barthes, 1990: 90) del objeto fotográfico, la imaginación interpretativa termina atrapando la identidad del migrante en la fotografía. Así, el sujeto es convertido en una extensión del objeto contemplado, donde el prisma cronotópico encaja, forzosamente, en una desestructuración de la memoria. Alfredo termina devolviéndole a la ciudad de su tío abuelo las caracterizaciones del cruce epistémico entre un mundo que no conoció y un espacio imaginado. Buenos Aires se convierte en “l’Italia che non ho conosciuto” (Prunetti, 2009: 107), donde “appena entro in un locale ho la sensazione di trovarmi nella Roma popolare degli anni Cinquanta” (107). En busca del universo social de Cosimo, Alfredo le asigna una vía de supervivencia en espacios y tiempos interrumpidos, como si las fotos del tío abuelo hubieran detenido de forma duradera, por medio de la migración, la “microexperiencia de la muerte” (Barthes, 1990: 46), los tiempos y los espacios que la fotografía suele enmarcar en el sujeto fotografiado, transformado en objeto-espectro (Barthes, 1990): la mirada de Alfredo, en apariencia especulativa, restituye la etapa final de la experiencia migrante de Cosimo, encarnado en una dimensión fotográfica de la realidad, cuya herencia es transmitida en la parálisis temporal, material y lingüística de los espacios donde solía pasar sus tardes, como los bares: “l’interno sembrava non aver mai conosciuto ristrutturazioni e assomigliava alla casa di un rigattiere nel giorno di una festa tra amici alcolizzati. Risate, urla, voci in un castigliano incomprensibile” (Prunetti, 2009: 106).

Por otro lado, al aproximarse al cierre de la primera línea temporal de narración, la novela nos ofrece otra perspectiva de la progresiva conformación ‘fotográfica’ de la condición migrante de Cosimo. Su breve relación extraconyugal con Veronica, una mujer conocida durante la feria de las flores de 1973, le devuelve al protagonista los límites de su experiencia social en la ciudad. Frente a su incapacidad de comprender la propuesta de Veronica de dirigirse juntos a un telo¹³, la mujer le pregunta despectivamente: “Ma da dove vieni, da qualche conventillo di tanos?”. El tono discriminatorio de la interrogación destapa las formas estantías de la ciudad de Cosimo. La metrópolis que conocía “era un triangolo che dalla Casa Rosada rimbalzava in un caffè fumoso pieno di uomini e stecche di biliardo per terminare a casa sua. Non conosceva né gli appartamenti liberty di Recoleta, né i teatri ridanciani di Corrientes”

¹³ Motel.

(Prunetti, 2009: 96). En sus últimos años de vida, el tejido emocional de la experiencia migratoria de Cosimo se fractura entre desilusiones, aislamiento y melancolía. La ciudad que camina y que vive con sus pocos amigos italianos aparece, en su percepción, una fotografía vívida de un espacio suburbano, cuyas fronteras infranqueables la convierten en un espacio ajeno de la temporalidad:

“Cosimo, questo negro non regge tre minuti”.

“Secondo me la fai troppo facile, Mariano. Ce ne vorranno di cazzotti per buttarlo giù”.



Muhammed Ali si faceva gioco dell'avversario, lo spingeva continuamente contro l'angolo, sembrava un gatto che giocava col topo. Eppure Cosimo e Mariano pareva vedessero un altro combattimento. Ormai i due vecchi emigranti vivevano in un mondo tutto loro. Le partite a bocce, le serate al bar, quei discorsi che non volevano fare i conti con la realtà. Vedevano il mondo come tornava a loro e vivevano con l'anima aggrappata ai ricordi. L'argentino Ringo Buenavena aveva sdraiato Muhammed Ali, Perón sarebbe ritornato e avrebbe reso l'Argentina un Paese ricchissimo, il primo esportatore al mondo di carne bovina. Gardel non era morto a Medellin, ma cantava ogni giorno meglio, e se tendevi le orecchie potevi sentirlo ancora intonare “El dia que me quieras” in qualche milonga d'angolo dalle parti dell'Abasto... sì, Perón sarebbe tornato, con la fronte imbiancata, lo sguardo febbrile... [...] Quel tic tac della sveglia lo percepiva la notte, quando insonne ripensava al figlio maschio che non aveva mai avuto... allora gli venivano in ente i parenti italiani, sua sorella che adesso aveva Alfredito, un nipote che a lui sembrava più argentino che italiano... e allora risentiva la scansione fredda di quel meccanismo e gli veniva voglia di non alzarsi più dal letto. Ma poi si addormentava, e si risvegliava, e tornava a infilarsi i pantaloni e a riprendere la metropolitana verso quel laboratorio in cui giorno dopo giorno aveva dato alla propria noia il profumo del garofano di Spagna, che è aspro e sa di cimitero, e serve a tenere lontano le lumache della foglia d'insalata”.

(Prunetti, 2009: 100)

Cristalizado fuera de su época y de su lugar, impotente ante las evoluciones políticas del país e imposibilitado a tener hijos con su esposa María, quien “non poteva dargliene” (Prunetti, 2009: 18) y sufrió dos abortos espontáneos, Cosimo limita su supervivencia emocional a una perspectiva de solidaridad afectiva con otro migrante italiano, su amigo Mariano, excluyendo progresivamente a su matrimonio de su universo sentimental. Nuevamente, como en una fotografía, se genera un equilibrio entre la percepción de lo real, “il mondo come tornava a loro”, y el ancla del pasado, en “l'anima aggrappata ai ricordi”. En este sentido, la condición fotográfica del *fioraio di Perón* se traduce en un estado de autocontemplación de su experiencia, plasmada en una observación alejada de una realidad con la cual no hay forma de resolver las cuentas. Al cruzarse con un fotógrafo en el Parque Centenario, Cosimo le pide que le realice una instantánea que usaría en su tumba: “il fioraio si irrigidì mentre la sua immagine attraversava un diaframma e si rovesciava nella camera oscura. Non aveva figli, e dopo una vita tra i fiori, nessuno sarebbe venuto a portargli i garofani da morto. Ecco il prezzo che pagava per essere fuggito tanti anni prima dalla Sicilia” (Prunetti, 2009: 85). La inmortalización simbólica de la muerte eterniza la melancolía de la soledad migrante, agravada por el dolor de la prole negada, sintetizando en el cruce del diafragma la parálisis de su destino. Si bien “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez” (Barthes, 1990: 2), Cosimo parece seguir reproduciendo dicha condición de detención contemplativa, por fuera del objeto, impedido a extraviarse de su propia ausencia.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de la narración prunettiana, las fotografías y la esfera material-emocional de los protagonistas que lo rodean conforman una dimensión simbiótico-metafórica capaz de absorber y reproducir la vivencia migrante del florista Cosimo, sumergida en una melancolía pasiva, imposibilitada a la reafirmación de sí misma por fuera de sus perspectivas –desde la *America povera*– sobre las fotografías de su familia, únicos simulacros de una ausencia contemplada. Los intentos por parte de Cosimo de establecer una relación de “recreación mutua” (Alonso Rey, 2012: 54) con la territorialidad de origen parece fracasar, al ser correspondida exclusivamente en una perspectiva transgeneracional por la investigación de su nieto. La exploración de Alfredo restituye una acción de justicia negada a su tío abuelo, paralizado en una condición ‘ontológicamente’ fotográfica. En este marco, la épica del desembarque transatlántico, acompañada de la ritualización de objetos y del diálogo vivo con el ícono, termina dejándole espacio, con el avance de la experiencia migratoria, a un prisma de impresiones fundadas en la pasividad melancólica y en el luto sin resurrección. A pesar de los éxitos laborales del florista, sus formas de habitar la sociedad y la política argentina vehiculan la iconicidad atemporal de su inacción. En este proceso, la relación entre migrantes, familiares y fotografía elaborada en la novela condensa y sintetiza lenguajes afectivos, procesos de memoria y ciclos de la historia emocional del migrante, llegando a configurar una representación escueta, alegórica y dolorosa de las trayectorias ineludibles y especulares de la ausencia.

Bibliografía

- ALONSO REY, Natalia (2012) “Las cosas de la maleta. Objetos y experiencia migratoria”, *Arxiu d’Etnografia de Catalunya* 12, pp. 33-56.
- BAGHETTI, Carlo (2019) “Non fiction e working class. Entrevista a Alberto Prunetti”, *Cahiers d’études romanes* 38, en línea: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/9460> (07/01/2023).
- BALLETTA, Edoardo (2021) “Las imágenes y las cosas en la post-dictadura argentina: Pertenencias, símbolos, simulacros”, *Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos, Altre Modernità, Numero Speciale*: marzo 2021, pp. 1-15, en línea: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15311> (09/01/2024).
- BARTHES, Roland (1990) *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., Ítaca.
- BJERG, María (2019) “El cuaderno azul, el perro de peluche y la flor de trencadís. Una reflexión sobre la cultura material, las emociones y la migración”, *Pasado Abierto. Revista del CEHis* 9, pp. 140157.
- (2020) “La inmigración como un viaje emocional. Una reflexión a partir del caso de la Argentina entre fines del siglo XIX y la Segunda Posguerra”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 20.1., e108, en línea: <https://doi.org/10.24215/2314257Xe108> (09/01/2024).
- BONHOMME, Macarena (2013) “Cultura material y migrantes peruanos en Chile: un proceso de integración desde el hogar”, *Polis. Revista Latinoamericana* 12.35, s.p., en línea: <http://journals.openedition.org/polis/9258> (09/01/2024).
- BOURDIEU, Pierre (1979) *La fotografía. Un arte intermedio*, México, Nueva Imagen.

- CARRILLO ESPINOSA, María Cristina (2008) "Foto de familia. Los usos privados de las fotografías entre familias transnacionales ecuatorianas. El caso de la migración hacia España", en Gioconda Herrera y Jacques Ramírez, coord., *América Latina migrante: estado, familias*, Quito, FLACSO, pp. 281-302.
- DA ORDEN, María Liliana (2004) "Fotografía e identidad familiar en la migración masiva a la Argentina", *Historia social* 48, pp. 3-25.
- ESCOBAR GARCÍA, Alexandra (2008) "Tras las huellas de las familias migrantes del cantón Cañar", en Gioconda Herrera y Jacques Ramírez, coord., *América Latina migrante: estado, familias*, Quito, FLACSO, pp. 243-258.
- GONZÁLEZ LUNA, Ana María (2014) "Exilio y búsqueda del padre en Fuga en mí menor de Sandra Lorenzano", *Otras modernidades*, número especial, pp. 17-34.
- MARTÍNEZ RUIZ, Diana Tamara (2013) "Los tejidos de una etnografía emocional de la migración: el caso de la vida familiar entre migrantes y no migrantes en localidades michoacanas en contexto transnacional", *Cimexus* 3.2, pp. 97-112.
- PERASSI, Emilia (2010) "Romanzo e migrazione. Appunti sul caso italo-argentino", en Maria Vittoria Calvi, Giovanna Mapelli e Milin Bonomi, eds., *Lingua, identità e immigrazione. Prospettive interdisciplinari*, Milán, Franco Angeli, pp. 209-219.
- (2012) "Scrittrici italiane ed emigrazione argentina", en Silvana Serafin, ed., *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, *Oltreoceano* 6, pp. 97-107.
- PRIBILSKY, Jason (2004) "Aprendemos a convivir: Conjugal relations, Co-parenting, and Family Life Among Ecuadorian Transnational Migrants in New York City and the Ecuadorian Andes", *Global Network* 4, pp. 313-334.
- PRUNETTI, Alberto (2009) *Il fiore di Perón*, Roma, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri.
- (2011) "Viverla per raccontarla. Viaggi di un traduttore/scrittore di "cose argentine", *Il lavoro culturale*, 10/02/2011, en línea: [https://www.lavoroculturale.org/viverla-per-raccontarlaviaggi-di-un-traduttorescrittore-di-cose-argentine/alberto-prunetti/2011\(02/01/2023\)](https://www.lavoroculturale.org/viverla-per-raccontarlaviaggi-di-un-traduttorescrittore-di-cose-argentine/alberto-prunetti/2011(02/01/2023)).
- RAPOSO, Julia (1998) *Retratos Fotográficos: um espaço mítico no ambiente familiar*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, PUC.
- REGAZZONI, Susanna (2012) "La diáspora de los italianos en el viaje a Argentina: *El mar que nos trajo de Griselda Gambaro*", *Rassegna Iberistica* 97, pp. 91-102.
- ROSE, Gillian (2003) "Family Photographs and Domestic Spacings: A Case Study", *Transactions of the Institute of British Geographers* 28.1, pp. 5-18.
- SCARABELLI, Laura (2016) "El mar que nos trajo de Griselda Gambaro: una lectura transgeneracional", *Gramma* XXVII.56, pp. 137-150.
- SCARPIM Fábio Augusto (2021) "Entre a família e a comunidade: uma análise comparativa das sociabilidades de imigrantes e descendentes de italianos e poloneses por meio da fotografia de grupo no Paraná, Brasil", *Artelogie* 16, en línea: [https://journals.openedition.org/artelogie/9450\(03/07/2023\)](https://journals.openedition.org/artelogie/9450(03/07/2023)).
- SONTAG, Susan (2010) *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo Contemporánea.

SORENSEN, Ninna (2008) "La familia transnacional de latinoamericanos/as en Europa" en Gioconda Herrera y Jacques Ramírez, coord., *América Latina migrante: estado, familias*, Quito, FLACSO, pp. 259-279.

SOULAGES, François (2016) "Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción)", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 59, pp. 23-44.

