

DANIEL JAMES Y MIRTA ZAIDA LOBATO

# PAISAJES DEL PASADO

Relatos e imágenes de una comunidad obrera



## Índice

Introducción .....	11
Capítulo 1. La <i>Nueva York</i> : historia de una calle .....	25
Capítulo 2. Fotos familiares, narraciones orales y formación de identidades étnicas: ucranianos y croatas .....	125
Capítulo 3. Los santiagueños de Berisso: migración interna, identidad y cultura .....	305
Capítulo 4. Narraciones comunitarias: patrimonio, museos y fiestas .....	447
Agradecimientos.....	569

## Introducción

“Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.”

Didi-Huberman, 2007.<sup>1</sup>

“¿Qué debe anteceder a la transmisión de la historia? ¿Acaso no debe ser la declaración de una doble pasión, un eros por el pasado y un ardor por aquellos en cuyo nombre existe una sentida urgencia de hablar? Transmitir aquello que fue a la luz de esta pasión es convertirse en historiadora. Como el pasado es irrecuperable y los otros en cuyo lugar habla el historiador están muertos, incognoscibles, ella no puede esperar que su pasión sea correspondida. Ser una historiadora, así, es asumir el destino del amante no correspondido –escribir, fotografiar, filmar, televisar, archivar y simular el pasado no solamente como si se tratara de su banco de memoria sino asumiendo una misma el compromiso de atarse a una promesa a los muertos de decir la verdad sobre el pasado. Nietzsche puede haber tenido razón al afirmar que recordar el pasado es una pasión enfermiza; pero sin la necrofilia de la historiadora que se entrega a rescatar el pasado del olvido, sólo existiría la finalidad de la muerte.

Edith Wyschogrod, 1998.<sup>2</sup>

Este libro tiene una larga historia. Empezamos a darle forma hace más de 30 años cuando nos conocimos a raíz de nuestras investigaciones sobre Berisso. En un departamento de la calle Pueyrredón de Buenos Aires combinamos nuestro primer viaje hacia esa localidad que consumiría buena parte de nuestras vidas. Recorrimos, como lo haríamos cientos de veces, las calles Nueva York y Montevideo, entramos a las fábricas abandonadas, almorzamos en el único restaurante abierto y conversamos largamente sobre nuestros intereses. El intercambio de ideas acerca de Berisso, política nacional e internacional, literatura, cine, fotos, se sostuvieron durante infinidad de encuentros.

Para ambos, “Berisso obrero”, el nombre original de este proyecto, era un espacio abierto a múltiples interrogaciones sobre trabajo, relaciones de género, prácticas políticas y sindicales, comunidad y memoria. Con el tiempo descubrimos otras cuestiones como el lugar de los objetos en la construcción de identidades y el papel de los fragmentos en la reflexión sobre el pasado. En el recorrido de nuestra investigación nos topábamos siempre con lo fortuito, lo que permitía un desvío que a veces resultaba fascinante, aunque nos alejara de nuestros propios interrogantes e inquietudes. La investigación sobre Berisso nos permitía articular las ideas fijas de ambos, que a veces se juntaban, otras se distanciaban, aunque casi siempre se reunían alrededor de los hallazgos accidentales, de personas y de objetos.

La investigación misma nos llevó más tiempo que el esperado. Las historias de pueblos están plagadas de dificultades. Documentos de los que se tiene alguna noticia pero que nunca se encuentran. La búsqueda de alternativas para los documentos perdidos lleva a coser fragmentos muy dispersos y cuando parece que el final está cercano se produce el hallazgo del objeto ansiado, que conduce en otra dirección. Falta y exceso de documentos fueron convirtiéndonos en arqueólogos y etnógrafos sin olvidar nuestra formación de historiadores. También nos arriesgamos a leer los síntomas de documentos orales y visuales, sobre todo cuando se producía la aparición de algo impensado haciéndonos conscientes de nuestras cegueras y sesgos.

Así, ambos escribimos nuestros libros y nos encontramos ante el desafío de transitar un camino aparentemente conocido uniendo los hilos dispersos que habían quedado de *La vida en las fábricas* y de *Doña María*. Al mismo tiempo, el desarrollo de la nueva investigación estuvo

atrapado en las vicisitudes personales y académicas, tiempos diferentes difíciles de compaginar. Más de una vez tuvimos que suturar heridas y ordenar los pensamientos. Crisis personales y pérdidas inimaginables antes de empezar esta investigación nos golpearon a lo largo de su desarrollo. Además, influencias intelectuales y disciplinares están presentes en muchas de las páginas y aunque tratamos de resolver algunos dilemas otros quedan sin solución, dejados así en el texto, sin intento de fingir una resolución consensuada.

Cuando en 1997 compartimos durante varios meses el trabajo conjunto, amparados por la tranquilidad proporcionada por los recursos del National Endowment for the Humanities y la hospitalidad del National Humanities Center en Carolina del Norte, discutimos largamente sobre cómo hacer este libro. Allí pergeñamos la idea del *montaje* de manera intuitiva en tanto que aspirábamos a analizar diferentes problemas simultáneos y paralelos. Para nosotros, la idea del montaje tenía una doble función: metodológica y epistemológica. Desde el punto de vista epistemológico, en momentos complejos para el desarrollo de la historia social y más ampliamente para la historia en general, la idea nos permitía reconocer la imposibilidad de recomponer las grandes narrativas históricas. Implicaba un reconocimiento de los vacíos y silencios existentes en las narraciones del pasado sean ellas nacionales o comunitarias. La aceptación de que el conocimiento es fragmentario nos conducía a la admisión de que es imposible recomponer un pasado “verdadero” y único. Ya no podíamos ser sólo historiadores, teníamos que disfrazarnos de arqueólogos e ir sacando capas de residuos acumulados. Cada una de esas capas formaba parte de una realidad cognoscible.

Esta postura implicó la realización de un difícil camino. Teníamos la impresión de estar transitando sobre una cuerda floja que nos balanceaba entre la aceptación de los fragmentos como ineludibles del conocimiento histórico y la actitud de sospecha ante cualquier pretensión de reconstrucción “verdadera del pasado”. La aquiescencia sobre la fragmentación inevitable del conocimiento histórico no estaba (ni está) asociada a la negación de la posibilidad de conocerlo, sino a la aceptación de que los residuos pretéritos requieren de la interrogación crítica (la hermenéutica de la sospecha y la deconstrucción), y el reconocimiento de que nuestras herramientas de análisis son el resultado de *conocimientos situados* en la experiencia personal, política e institucional

de cada uno de nosotros, y que esa experiencia difiere notablemente si uno está situado en el tan heterogéneo norte o en el sur. También teníamos que enfrentar el desafío de la interpretación de los sentidos de los mensajes, de los vacíos, de los silencios y esto incluye la posibilidad de no escuchar algunos de los tonos de un texto (escrito, visual o sonoro) o de no interpretar adecuadamente los signos de los productores de esos mensajes y de sus intenciones.

Esta idea, que llamaremos “primitiva”, del montaje no fue afianzada teóricamente, más bien fue el resultado de una práctica que incluyó el ensayo permanente y el recuerdo de algunas imágenes de las películas que habíamos visto o que estábamos viendo mientras hacíamos parte del trabajo de campo. En el proceso de investigación y en la selección y análisis de los documentos éramos como los espigadores y las espigadoras de Agnès Varda recogiendo objetos que muchos desechaban.<sup>3</sup> Las películas de Sergei M. Eisenstein que habíamos visto en nuestra juventud eran otra fuente de inspiración. Puede ser obvio de nuestra parte decir que recordábamos *El Acorazado Potemkin*, no sólo por su historia sino también por la combinación de planos, teníamos en mente la escena de la escalinata en la que se reprime al “pueblo”. Los escalones, los pies de la gente huyendo, las botas de los soldados, los rostros con ojos extremadamente abiertos ante el horror, la madre enfrentando con su niño en brazos a los que disparaban y la madre herida que empuja el coche con su hijo, que se desliza lentamente hacia la escalera hasta adquirir velocidad. Una velocidad que se combina con una potente tensión emocional. La escalinata de Odessa tenía significación para nosotros no sólo porque nos remitía a los planos de un montaje, sino porque era una imagen que habíamos visto convertida en postal en el álbum de fotografías de Julián Zabiuk que analizamos en el capítulo dos. Tal vez por eso, concebimos esta historia de Berisso como una yuxtaposición de planos que creaban nuevas imágenes. Una construcción activa y no reflejos estáticos de diversos acontecimientos.<sup>4</sup>

En cada capítulo y en el libro todo nos enfrentamos a la idea del montaje, pero ¿cómo funcionaría en las manos de dos historiadores? En *Métodos de montaje*, Eisenstein define algunos criterios que rigen su trabajo y que denomina montaje métrico, rítmico, tonal e intelectual.<sup>5</sup> El montaje métrico es reconocible para nosotras las historiadoras, tiempos largos y cortos que nos permiten armonizar diversos problemas,

de naturaleza diferente pero como partes de un todo. En realidad, no discutíamos los capítulos en función de la métrica, de la longitud de los fragmentos, del tiempo contenido. De hecho, tenemos capítulos y secciones donde el análisis se extiende en función del contenido, de las preguntas, de las derivas de los objetos, de los sujetos. De ese modo, pensamos que podíamos lograr más efectividad en nuestras argumentaciones. En realidad, teníamos que conciliar la escasa relación de los planos de análisis que iban surgiendo con una longitud que nos permitiera transmitir la tensión emocional que encontrábamos y vivíamos en el trabajo de campo y en la reflexión más distanciada que se realizaba en el escritorio. Este factor emocional, como parte de nuestra investigación y como expresión de los sujetos y de sus acciones, adquirió fuerza en el momento de la escritura. La longitud está relacionada también con el aspecto rítmico del montaje que por momentos se tornaba evanescente en la medida que, a diferencia de Eisenstein, no estábamos pensando en el público. Nosotros sólo atinamos a pensar que el ritmo estaba dado por lo específico del fragmento. Esta idea nos consentía a jugar con las huellas documentales que eran discontinuas y fragmentarias y nos permitía introducir el análisis más intenso de un documento en un tiempo corto, más fácilmente distinguible de otros cuya duración es más larga. El capítulo de los santiagueños encarna estos dilemas que, además, tuvo que congeniar nuestras diferentes trayectorias y posturas intelectuales y que, a diferencia del cine, no contábamos con la posibilidad de ayudarnos con la música para darle sostén a las secuencias más vacilantes, desconcertantes y conflictivas.

Las diferencias de ritmos tienen también diferentes tonalidades, el montaje tonal, donde se mezclan iluminaciones intensas con otras más lóbregas. El juego con la luz que emerge tanto de los documentos visuales como de los textuales. Focos intensos que iluminan un aspecto en profundidad o flexibles que se diseminan a lo largo de una narración. Hay también otros elementos en el montaje como la armonía y, sobre todo, la armonía intelectual. La armonía que tiene un registro musical pero que en un texto escrito solo puede estar dada por la presencia polifónica de documentos estadísticos, crónicas, relatos, imágenes.

Hay un componente emocional a veces de carácter universal y, otras, mezclado con el componente de clase, de género o de carácter étnico. Clase, etnia, raza, género, nación y comunidad son conceptos

que se despliegan en el recorrido del libro teniendo en cuenta ese rasgo de significativo resbaladizo y poroso que terminan siendo fijados por las clasificaciones culturales.<sup>6</sup> Por ejemplo, en el capítulo de los santiagueños hay momentos en los que la etnia y la raza se entrecruzan, y en el que hacemos referencia a inmigrantes ucranianos y croatas, el tono emocional de la nación cobra fuerza. En el primer capítulo, cuando abordamos el recuerdo de la calle Nueva York, la intensidad de la nostalgia varía de acuerdo al posicionamiento de clase. Un actor como Lito Cruz exagera la melancolía por el tiempo pasado y convierte a la calle Nueva York en un palco privilegiado para la observación. Un trabajador-inmigrante-militante recuerda de un modo más sintético todas esas experiencias tal como lo hace Juan Petcoff. La emoción es un elemento importante del montaje tonal. Dice Eisenstein: “En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo de montaje [...]. Se basa en el sonido emocional del fragmento de su dominante. El tono general del trozo”.<sup>7</sup>

“Sonido emocional” es una idea que atraviesa todos los capítulos. Para nosotros, sentimientos, afectos y emociones son un componente crucial del análisis histórico, social y cultural a partir de dos nociones analizadas en *La vida en las fábricas* y en *Doña María*: experiencia y comunidad. Sin duda, el “giro emocional” está hoy más presente que en el pasado en el análisis cultural y político, pero nuestro punto de partida es el reconocimiento de los aspectos emocionales de la vida social que hemos considerado a partir de las situaciones vividas en el trabajo, en la familia, en las protestas, en las organizaciones, en el tiempo libre. La reivindicación de las emociones como horizonte de análisis no implica desdeñar ni los elementos discursivos, ni las trayectorias, ni genealogías intelectuales. Para nosotros, no hay oposición entre razón y emoción, forman parte de un mismo constructo social y cultural que vale la pena ser considerado.

El pathos y la imaginación son dos recursos esenciales para un crítico cultural como Georges Didi-Huberman, quien más que nadie ha desarrollado lo que el autor llama “pensando por montaje” en la escena cultural contemporánea. Esa idea puede ser aplicada a los campos dialécticamente relacionados de historia e imágenes y sobre cómo leer las huellas de la historia presentes en imágenes. Las huellas múltiples



presentes en imágenes permanecen luego de “brillar como las brasas” –dice, y agrega–: “Pero para saber esto, para sentirlo es necesario arriesgarse, poner tu cara cerca de las cenizas y soplar suavemente en ellas para que las brasas que están abajo empiecen a emitir su calor, su brillo, su peligro”. Para ver el brillo se necesita saber mirar, y aprender a mirar fue uno de los varios aprendizajes difíciles que tuvimos que experimentar en el curso de escribir este libro –así también, aprender a escuchar y leer textos orales, cartas de inmigrantes y biografías sociales de los objetos.

En el caso de las imágenes, Didi-Huberman insiste sobre la importancia de la imaginación: “Para ver el ‘brillo’, las huellas de la historia en imágenes, necesitamos poner las imágenes en acción y nuestra imaginación en marcha”.<sup>8</sup> Las palabras “riesgo”, “peligro”, “imaginación” aparecen con frecuencia en estos estudios. Otra de nuestras interlocutoras, Martha Langford –a quien mencionamos extensamente en el capítulo dos por su insistencia sobre las estructuras orales de los álbumes de familia– utiliza un vocabulario parecido cuando urge a nosotros, los espectadores, a reanimar las conversaciones suspendidas en los álbumes en una suerte de “reconstrucción *espectatorial*”: “Cada uno de nosotros debe tener un papel doble de narrador y oyente. Para entender el álbum, nos hace falta oírlo. Para oírlo debemos arriesgar un poco de locura, un poco de ridículo y hablarlo en un coro de voces”.<sup>9</sup> A lo largo de este libro el lector encontrará ejemplos de nuestro uso de la imaginación, nuestra atención a las emociones y los riesgos implícitos en ambos.

Otra manera de plantear la pregunta sobre emociones podría ser: ¿qué hacen las emociones con los sujetos y por qué importan? Esa búsqueda está presente en todos los capítulos cuando consideramos de qué manera los sujetos actúan frente a un acontecimiento, a los vínculos con los otros y a las relaciones con los objetos. Sentimientos compartidos y en tensión, en conflicto permanente se van tejiendo con la urdimbre que construye la noción de comunidad. En el proceso de la definición de los contornos de la comunidad obrera de Berisso, las figuras semánticas que analizamos en la literatura, en los relatos orales, en las imágenes tienen una importancia crucial en la configuración de la emocionalidad de los sujetos y de la propia comunidad. En *Réquiem para un frigorífico*, en las cartas y fotografías de Julián Zabiuk y José Matkovic, en los testimonios de los santiagueños, en las vicisitudes de la conformación del

Museo 1871, en los laberintos de la historia de la calle Nueva York las emociones están directamente relacionadas con objetos.

“Caían objetos”, nos dijo Luis Guruciaga cuando estaba convirtiéndose en coleccionista. De algún modo, él nos introdujo en el mundo de los objetos cuando lo entrevistamos rodeados de una enorme cantidad de “cosas” de la vida cotidiana de Berisso. Muchas son las reflexiones sobre el lugar de los objetos en la cultura y en la vida misma. Jean Baudrillard se preguntaba, interesado por las relaciones entre personas y objetos, en las conductas que generan y en las relaciones que resultan de esos múltiples procesos, sobre “[...] cómo son vividos los objetos, a qué otras necesidades aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en qué sistema infra o transcultural, se funda su cotidianidad vivida”.<sup>10</sup> Por Simmel sabemos que el valor de un objeto está asociado con sus funciones, que no es algo inherente al objeto mismo y que no es del todo objetivo, ni tampoco del todo subjetivo.<sup>11</sup> Appadurai destaca que las cosas circulan en ambientes culturales históricos particulares y que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. Para él, y otros autores, las “cosas” son la sustancia de la “cultura material”.<sup>12</sup> Por eso, si un estudioso está atento a los significados de los objetos en la cultura de una comunidad puede interrogarse sobre las biografías de esos objetos, de dónde provienen, quién y cómo los hicieron, cómo fueron cambiando su valor de uso y se redefinieron culturalmente.<sup>13</sup>

Algo de todo esto tuvimos presente en los análisis de las fotografías, los videos documentales, las cartas, las piezas del Museo 1871, las postales, los planos, entre otros objetos, a los que exploramos como un archivo de sentimientos. Como poseedores de una cualidad emocional que provocaban acciones de habla y acciones corporales. Como dice Sarah Ahmed, nos hemos visto obligados a pensar en la fuerza afectiva de las cosas.<sup>14</sup>

Esa fuerza afectiva emana de manera intensa en el estudio de las fotos y cartas de Julián Zabiuk y José Matkovic en el capítulo dos. Especialmente, en los álbumes de fotografías del ucraniano Zabiuk la relación de imagen y memoria y de imagen y archivo son estudiadas como versiones de la memoria familiar. Los álbumes son tanto el resultado del proceso selectivo, de las temporalidades en su construcción, de la carga afectiva que rodea su ordenamiento y combinación, del potencial del

registro, como de nuestro esfuerzo de interpretación. Mucho se ha escrito sobre la relación entre memoria y olvido. El álbum de fotografías, como memoria familiar, contiene el olvido pues no todas las fotografías de las personas de la familia están representadas y archivadas, solamente vemos las huellas de quienes le permiten a Julián Zabiuk entretener lo individual y lo social: la familia y la ucranidad. El álbum, y las fotos mismas, constituyen una compleja negociación, enunciada o no, de lo que forma la vida familiar, sugiere Marianne Hirsch.<sup>15</sup> Las fotografías forman parte de la vida de una familia, pero no es una sola imagen, más bien son múltiples significaciones que dependen de las posiciones de sus miembros, de las relaciones entre ellos, de las identificaciones que generan y de los sentimientos que provocan.

Las fotografías pueblan las páginas de este libro. En cada capítulo donde las hemos analizado están las marcas de las lecturas realizadas, porque hoy las imágenes abundan y los estudios se reproducen por cientos. Detrás de las fotografías están los fotógrafos, profesionales y amateurs, están las cámaras y las posibilidades técnicas de cada una de ellas y están las personas fotografiadas. Tuvimos que aprender a *mirar* e intentar captar el tiempo, los movimientos y los espacios inscritos en las imágenes para poder interpretarlas. Tuvimos que imaginar los espectadores, los de ese momento y los de un presente continuo puesto que el público se renueva constantemente. Como dice Ariella Azoulay, en el acto fotográfico cámara, fotógrafo, retratado y espectador se encuentran para lograr una nueva comprensión política y ontológica de la fotografía.<sup>16</sup> Las fotografías como objetos de la cultura reclaman una descripción densa porque ellas están en un cruce de numerosos contextos.

Hay también en este texto un montaje intelectual, de las influencias que nos acompañaron tensionando nuestras ideas. La historia como estallido, reconstrucción, imaginación e interpretación. Algunas de estas ideas están en Walter Benjamin, pero conviene aclarar que su lectura fue posterior a la vaga imagen inicial de trabajar con un montaje de documentos polifónicos, de textos que se encuentran en la base de nuestra biblioteca y de los que damos cuenta en la bibliografía citada en cada uno de los capítulos. Nuestras experiencias de lecturas fueron y son diferentes pero con un interés común. En los cuatro capítulos se pueden seguir nuestros itinerarios como lectores atentos a nuestras inclinaciones, pero

también a las recomendaciones y sugerencias de colegas y amigas. Ahora Berisso tiene varios estantes de una biblioteca y un archivo propio.

En casi todas las secciones que componen este montaje narrativo e interpretativo las memorias se superponen e intersectan. Memoria individual y colectiva, memorias y generaciones, nuestra memoria y la de nuestros informantes. Sujetos que transforman objetos en piezas de un puzzle que une fragmentos de experiencias y que enuncian diferentes significados. Y los objetos como soportes de memorias y emociones.

Los objetos tienen también funciones sociales en las narrativas y usos de lo que se considera como patrimonio en la comunidad. Aunque sabemos que el término patrimonio tiene una historia donde se reconocen múltiples significados, en el uso dado por diferentes agentes locales (Asociación de Amigos de la calle Nueva York, Museo 1871, arquitectos, historiadores y coleccionistas locales) se entiende como legado, como parte viva de la memoria de los habitantes y como acción de rescate de bienes amenazados por la destrucción.

En todos los capítulos se entrecruzan memorias, objetos y emociones en la construcción de una noción de comunidad. Las historias, experiencias y espacios se conectan. En el capítulo uno, la calle Nueva York puede ser vista como el gran escenario de la vida cotidiana de Berisso donde la escenografía, a través de planos concéntricos se extiende más allá de sus propios límites físicos e incorpora los bordes conformando una unidad espacial. En el capítulo dos, la escenografía se amplía geográficamente y se unen Ucrania, Croacia, Canadá y Argentina, experiencias y territorios conectados, un mundo global. En el capítulo tres se vuelve la mirada hacia el país para reflexionar sobre la migración interna ensamblando los parajes rurales santiagueños con la ciudad industrial de Berisso. En el capítulo cuatro regresamos al espacio local para, a través de diferentes objetos, dar cuenta de la conciencia histórica de la comunidad y de sus tensiones así como sobre el rol de esos objetos para perpetuar versiones del pasado.

Espacios geográficos y experiencias conectadas nos ayudan a iluminar el problema de las migraciones internas, un lazo une las costumbres de origen en el paraje rural y en la ciudad industrial. Las investigaciones sobre este tema son escasas, aunque existen estudios sobre corrientes migratorias estacionales y definitivas que se apoyan principalmente en información estadística y para períodos distantes

entre sí, como fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX y las décadas de 1970.<sup>17</sup> Nuestro estudio dialoga con las investigaciones sociológicas y antropológicas sobre migración y marginalidad que ponen su acento en la oposición entre el mundo rural y la vida urbana y a los procesos de desintegración económica de las regiones de origen. La aldea rural y la “villa miseria” enlazan “zonas atrasadas” y “regiones modernas” de acuerdo con términos usados en la época de la publicación de esas pesquisas que fueron interrumpidas por la intervención de la universidad y los golpes militares.<sup>18</sup> Como destaca Hugo Ratier, en una publicación de 1967, los dos polos de la migración reclaman ser conectados, y nosotros analizamos la compleja trama que los une, no de manera estática sino en el movimiento en el cual se forma una cultura migratoria. En 2018, se reeditó *De Empedrado a Isla Maciel* donde se explora el camino que une a un pueblo correntino con una “isla” proletaria ubicada en el Riachuelo frente a la ciudad de Buenos Aires.<sup>19</sup> Volver sobre un texto publicado cincuenta años atrás es un indicio fidedigno del escaso interés que despierta el tema, más allá de la ensayística sobre el cabecita negra.

Nosotros nos movimos entre los parajes de Atamisqui y Loreto en Santiago del Estero y la ciudad de Berisso. Entre una localidad donde reinaban las catedrales del *corned beef* y los parajes donde la gente se dedicaba a la agricultura de riego, cuando los canales la posibilitaban, y la cría de ganado caprino. En los diálogos con los migrantes santiagueños de Berisso la palabra golondrina, que ellos repetían continuamente para dar cuenta de su carácter errante, fue cobrando fuerza la idea de la configuración de una cultura de la migración, que se fundaba en prácticas que las dotaban de coherencia y que se nutrían de múltiples experiencias reconocibles en ese itinerario del campo a la ciudad y viceversa. Para nosotros, el mundo de la migración, más allá de los parajes, de su paisaje encantado y de las historias fantásticas que hemos leído y escuchado, es el mundo de lo moderno, donde la racionalidad económica y la explotación basada en relaciones impersonales son moneda corriente y dominante. En nuestro análisis cobran fuerza la relación entre paisaje y experiencia vital y las formas en las que se construyen las figuras semánticas sobre los migrantes internos como protagonistas de un éxodo bíblico regional, como nómades, parias y abandonados por el Estado, como sujetos étnicos y racializados.

Quizás valga la pena hacer una última observación introductoria. Berisso se define por dos afirmaciones fundamentales: es la capital del inmigrante y la cuna del peronismo. En este libro se examinan esas ideas en relación a diferentes problemas, pero las exceden en muchos sentidos abarcando los dilemas de las personas que migran en contextos traumáticos como los ambientales o bélicos, poniendo en juego las alternativas políticas que tenían en el lugar de origen y en el punto de llegada y las tensiones narrativas en la construcción del sentido de pertenencia a una comunidad.

El peronismo, como un tópico que preocupa a buena parte de la historiografía política y cultural argentina, es importante pero no crucial para nuestras argumentaciones, ocupa un lugar en el estudio del capítulo tercero cuando se examina la relación de los migrantes internos que afluyeron a Berisso a partir de la década de 1930 y su relación con el peronismo como movimiento político. En el capítulo primero y en el cuarto también se incluye un análisis del impacto del peronismo como discurso narrativo dóxico sobre las narrativas comunitarias del pasado de Berisso y los intentos de preservar su patrimonio histórico, así como la relevancia de la existencia de organizaciones gremiales y conflictos laborales y sociales. Este libro es una interpretación basada en una investigación densa sobre una historia local relacionada con cuestiones relevantes de las dinámicas culturales, sociales, políticas y económicas de un mundo conectado.

Con todo lo dicho hasta aquí hemos llegado al final de un recorrido fascinante, con sus luces y sombras. Tal vez desprendernos de nuestro objeto de investigación implique un proceso de duelo ya que está lleno de recuerdos y anécdotas vinculados con las personas con quienes convivimos, de alguna forma, por mucho tiempo: con quienes nos dejaron compartir algo de sus vidas, entrar en sus casas y hasta ser amigos en algunos casos. Una consecuencia implícita, de un proyecto que ha costado tantos años terminar, es que se aprende vivir con la muerte de muchas de nuestras fuentes, sujetos, participantes. De alguna forma, esperamos que este libro pueda servir como testimonio a sus vidas y a las de su comunidad. Pero es hora de archivar la enorme cantidad de documentos, de borradores, fotografías. Un nuevo archivo que contiene objetos que se constituyeron en la trama y la urdimbre de esta investigación. Objetos rodeados de conversaciones con numerosas personas,

con viajes a veces agobiantes, con encuentros extraordinarios y muchas despedidas.

**Figura 1.** Con Ibrahim en una recorrida por la calle Nueva York.



## Índice de figuras

Figura 1: Conversando con Ibrahim en la calle Nueva York, Foto Gulliarì, 1996.

## Notas

<sup>1</sup> Pedro G. Romero, “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, en *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 5, 2007, p. 19.

<sup>2</sup> Edith Wyschogrod, *An Ethics of Remembering. History, Heterology and the Nameless Others*, University of Chicago Press, 1998, p. xi.

<sup>3</sup> Agnès Varda (guion y dirección), *Los espigadoras y la espigadora*, Francia, Productora Ciné Tamaris, documental, 2000.

<sup>4</sup> Sergei Eisenstein, “Montajes y atracciones”, en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 2017, p. 173.

<sup>5</sup> Sergei Eisenstein, “Métodos de montaje”, en *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 2017, pp. 72-81.

<sup>6</sup> La noción de significante resbaladizo para conceptos como raza, etnia y nación la tomamos de Stuart Hall, *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*, Madrid, Traficante de sueños, 2019.

<sup>7</sup> Sergei Eisenstein, *ibidem*, p. 75.

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman, “Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz”, Chicago, 2012. Las citas se encuentran en Stijn de Cauwer, “Searching for Fireflies”, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, August, 2018.

<sup>9</sup> Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, 2008, p.190.

<sup>10</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2012, p. 2.

<sup>11</sup> Simmel, *La filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1978.

<sup>12</sup> Arjun Appadurai, “Las mercancías y la política del valor”, en A. Appadurai (editor), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* México, Grijalbo, 1991, p. 19.

<sup>13</sup> Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas...en A. Appadurai, *La vida*, pp. 43-60. También, Chris Goden and Ivonne Marshall, “The cultural biography of objects”, en *World Archaeology*, vol. 31, N° 2, October, 1999, pp. 169-178.

<sup>14</sup> Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, México, UNAM, 2015.

<sup>15</sup> Marianne Hirsch (ed.), *Familial Gaze*, Hanover, University Press of New England, pp. XI-XXIV.

<sup>16</sup> Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008.

<sup>17</sup> Judith Farberman, “Los que se van y los que se quedan: familia y migraciones en Santiago del Estero a fines del periodo colonial”, en *Quinto Sol*, Revista de Historia, Universidad Nacional de La Pampa, N° 1, 1997, pp. 7-40; y Roberto Benencia y Floreal Forni, *Los procesos de transformación de las migraciones temporarias en el contexto de una provincia productora de mano de obra. Santiago del Estero, Argentina*, Documento de trabajo N° 16, Buenos Aires, Ceil, marzo de 1986.

<sup>18</sup> Por ejemplo Mario Margulis, *Migración y marginalidad en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1968; y Hugo E. Ratier, “De Empedrado a Isla Maciel: dos polos del camino migratorio”, en *Etnia*, N° 9, 1967.

<sup>19</sup> Hugo Ratier, *Antropología rural argentina. Etnografías y ensayos*, t. I, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2018.



## Capítulo 1

### *La Nueva York: historia de una calle*



Eric Markowski, Serie Rosa, Lata III, Transferencia fotográfica y pintura acrílica sobre papel afiche sobre lata de *corned beef*, 9x7, 5x6, 2017.