

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN FINAL

Luz, cámara, ¡inmigración! ¿Qué nos dicen nuestros antepasados?

La construcción de la imagen del inmigrante europeo en Argentina en el cine documental

Autor: Ezequiel Rocha – LU: 1072091

Carrera:

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Tutora:

Lic. Ingrid Westerholz

Año: 2018

Fundación Universidad Argentina de la Empresa

Facultad de Comunicación

FUNDACIÓN
UADE



Fundación Universidad Argentina de la Empresa
Facultad de Comunicación

Discursividad audiovisual en 'Dos Patrias'

Luz, cámara, ¡inmigración! ¿Qué nos dicen nuestros antepasados?

*La construcción de la imagen del inmigrante europeo en
Argentina en el cine documental*

Autor: Ezequiel Rocha

Carrera: Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Tutor/a: Lic. Ingrid Westerholz

Año: 2018

Resumen

Argentina es un país cuya sociedad está constituida, en su gran mayoría, por descendientes de las grandes oleadas inmigratorias que se produjeron a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Con el tiempo, la confluencia cultural fue moldeando distintas identidades que se cristalizaron en el imaginario social respecto de cada cultura inmigrante. Hoy, en un contexto socio-político argentino que busca recuperar, realzar y revitalizar las tradiciones y costumbres de aquellas nacionalidades a través de distintos eventos sociales, y adoptando el género de cine documental como herramienta comunicacional ideal para observar representaciones, surge la siguiente investigación.

A partir del análisis de la serie *Dos Patrias* y del aporte teórico de autores que atienden a las distintas disciplinas que atraviesan este fenómeno, como la comunicación, la sociología y la historia, se observará cómo se construye la imagen del inmigrante europeo y el legado que éste dejó en su descendencia. Además, se identificarán los valores atribuidos a cada nacionalidad y los elementos discursivos y técnicos que los manifiestan.

Palabras clave: inmigración – cultura – documental – representaciones

Índice

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN Y MARCO REFERENCIAL	3
OBJETIVOS	7
MARCO TEÓRICO	8
MARCO METODOLÓGICO	16
ANÁLISIS	17
<i>I – ESTRUCTURACIÓN GENERAL Y MONTAJE</i>	<i>17</i>
<i>I.I – LA APERTURA: ENTRANDO AL NUEVO MUNDO</i>	<i>20</i>
<i>I.II – LOS PERSONAJES Y DESARROLLO DEL DOCUMENTAL</i>	<i>21</i>
<i>I.III – LA CONVERGENCIA DE PERSONAJES</i>	<i>24</i>
<i>I.IV – EL CIERRE QUE NO ES FINAL</i>	<i>25</i>
<i>II – INMIGRANTES LITUANOS</i>	<i>27</i>
<i>II.I – CÓDIGOS VISUALES Y SONOROS COMO POTENCIADORES DE RETÓRICAS</i>	<i>35</i>
<i>III – INMIGRANTES GALLEGOS</i>	<i>38</i>
<i>III.I – MONTAJE Y ARTICULACIÓN TEMÁTICA</i>	<i>49</i>
<i>IV – INMIGRANTES ITALIANOS</i>	<i>53</i>
<i>IV.I – CONFLUENCIA DISCURSIVA Y SENTIDO DE PERTENENCIA</i>	<i>60</i>
<i>V – INMIGRANTES ALEMANES DEL VOLGA</i>	<i>66</i>
<i>V.I – SIMBOLOGÍA BINACIONAL: LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD PROPIA</i>	<i>75</i>
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	82
ANEXO	83

Tema de investigación

La construcción de la imagen del inmigrante europeo en la Argentina, entre principios y mediados de siglo XX, a través de la serie de documentales *Dos Patrias*, emitida en abril de 2017.

Problema de investigación y marco referencial

La Argentina actual es un país constituido, en mayor parte, por descendientes de las grandes oleadas inmigratorias procedentes de Europa entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Alberto Sarramone, en su libro *Inmigrantes y criollos en el bicentenario*, explica que “de acuerdo con el Censo Nacional de 1895, una de cada cuatro personas era extranjera, y esa proporción ascendió en 1914 a una cada tres (...) Los dos tercios de argentinos restantes eran en su mayoría hijos o nietos de inmigrantes” (Sarramone, 2009: 22). Este caudal inmigratorio fue el más importante que registró el país a lo largo de su historia, y, como señala el historiador Fernando Devoto en su texto *La inmigración de ultramar*, el territorio argentino fue uno de los principales destinos que elegían aquellos europeos que buscaban salir de un continente inmerso en alteraciones político-económicas en pos de encontrar el bienestar económico:

“(...) el capitalismo impulsó una significativa relocalización de mano de obra que a menudo encontró una salida en el exterior (...) Aunque amplios grupos de personas se encontraban en situación de pobreza, ella podía ser tanto un incentivo para a migrar”. (Devoto, 2017: 533).

Por aquel entonces, las condiciones en Argentina hablaban de una economía en expansión que acarrearba el crecimiento de posibilidades, por lo cual los dos fenómenos estaban profundamente hermanados y encontraron reciprocidad. Luis Alberto Romero, en su libro *Breve historia contemporánea de la Argentina: 1916 - 2010*, explica que “la emigración estaba estimulada por un fuerte crecimiento demográfico, la crisis de las economías agrarias, la búsqueda de empleo y el abaratamiento de los transportes, y desde el país se decidió fomentar activamente la inmigración”. (Romero, 2017: 25). Podemos apreciar entonces que

estas corrientes inmigratorias fueron cruciales tanto para el desarrollo económico del país como para la conformación de su nueva sociedad, una que iba a estar caracterizada por una suerte de mosaico cultural dada la variedad de procedencias. Al respecto, Devoto resalta que para 1914 los inmigrantes representaban el 30% de la población nacional, aunque “en el momento de máximo impacto de las migraciones europeas, el peso relativo de la misma en las distintas provincias argentinas era muy diferente” (Devoto, 2005), es decir, había una fuerte tendencia de los inmigrantes a instalarse en Buenos Aires, en menor medida en Rosario, Santa Fe y Córdoba, y mucho menos en el resto del país. Pero este fenómeno no se detuvo allí, ya que el período posterior a las dos guerras mundiales exacerbó aún más el impacto inmigratorio en el país. Sarramone sostiene que para 1950 Argentina tenía una población de alrededor de 18 millones de personas, esto es diez veces más que en el período que comprende 1852-1910, cuando se pasó de 800.000 a 8 millones de habitantes. Indudablemente, esto generó una mixtura entre diversas culturas que confluyeron en el país y que fueron punto de partida de aquella que nos atraviesa hoy.

Ahora bien, ¿qué entendemos por cultura? A partir de la definición que propone Mario Margulis (2009), hablamos de cultura cuando nos referimos al conjunto interrelacionado de códigos de la significación, históricamente constituidos, que es compartido por un grupo social y que contribuye a la comunicación, interacción e identificación. Cada una de estas características difiere en mayor o menor medida, por lo cual nos deja entrever la complejidad que contiene el fenómeno migratorio en tanto vinculación e interacción cultural y la sociedad multifacética que se fue configurando y encontrando una homogeneidad a partir de la interacción, intercambio y cotidianeidad de las mismas.

Hoy, a poco más de 100 años, atravesamos tiempos en los cuales se busca recuperar la esencia de aquellas colectividades que conformaron la identidad cultural de Argentina a través de iniciativas y propuestas de carácter gubernamental. En el portal web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se destaca explícitamente esta intención de recuperación a través del siguiente mensaje: “La Dirección General de Colectividades de la Subsecretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural, busca alentar el reconocimiento y la apreciación de la diversidad cultural aportada por las colectividades dentro de la identidad porteña. Con ese objetivo, difunde y promueve distintos proyectos y programas”. Luego, se

detalla cuáles son los objetivos a los que se apunta con estas propuestas. De esta forma, las comunidades participan activamente de ferias o eventos como el Buenos Aires Celebra, la Feria de las Colectividades y Sabores del Mundo, donde exponen sus costumbres y tradiciones tanto musicales, gastronómicas, y festivas.

Con este escenario coyuntural en Buenos Aires, que ha sido desde principios hasta mediados de siglo XX el destino por excelencia del caudal inmigratorio, buscamos estudiar la construcción que se hace del inmigrante europeo hoy en el cine documental argentino. Entendemos a este género como una herramienta que permite reeditar aquellos acontecimientos y conocerlos en profundidad a través de la recopilación de testimonios, la palabra de voces expertas, compilación de imágenes de archivo y varios recursos técnicos más que facilitan el acercamiento al fenómeno. Esta variedad de elementos juegan un rol fundamental en lo que Bill Nichols señala como esencia de este género cinematográfico, el hecho de tener la responsabilidad de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva. Como herramienta en pos de reflejar y reconstruir la realidad (rasgo distintivo de los documentales), los estereotipos permiten llegar a una descripción aproximada sobre cómo eran los inmigrantes, qué tradiciones tenían y cómo fueron traídas a su nuevo mundo.

En primera instancia, hay que explicar que por estereotipos se entiende, según Walter Lippmann, a aquellas imágenes cristalizadas, fijadas, que están en nuestra mente y que son la forma por la cual nos relacionamos con la realidad. En segundo lugar, las tradiciones están vinculadas a la conformación de estereotipos: se trata de cúmulos de experiencias que han sido objetivadas a través del tiempo y que es reiterado y compartido de generación en generación (Berger y Luckmann, 2005). Al tratarse de un proceso dinámico, que va incorporando y legitimando nuevas experiencias que lo redefinen con el correr del tiempo, ¿en qué instancia encontramos hoy al estereotipo del inmigrante europeo? ¿cuál es su caracterización?

Este género, en su dimensión textual, le cede el protagonismo a los testimonios y argumentaciones. Aquí, sumado a las variables adicionales (musicalización, elección de planos y de tipo de montaje) utilizadas por el realizador, se cimienta la construcción del discurso fílmico. Es así que trata de reconstruir los hechos (en nuestro caso será la imagen del inmigrante) con la mayor fidelidad posible, alejándose radicalmente de la ficción. Canal

Encuentro es una señal de televisión dedicada a la emisión de contenidos educativos y culturales a través de documentales, ya sean de producción nacional como internacional. Su transmisión es federal y gratuita, puesto que es parte de un grupo de canales que integran al sistema de Televisión Digital Abierta, una plataforma que cuenta 16 canales que a través de ser distribuida por señal satelital tiene un alcance de nivel nacional. Además, Encuentro tiene su propia página web donde, a través de una solapa denominada *En el aula*, se puede descargar su programación y, a su vez, aporta actividades para que los docentes puedan aplicar en las instituciones educativas como complemento de sus contenidos.

De este modo, los documentales de Canal Encuentro dan cuenta de ser contenidos de alcance masivo y que sirve como herramienta para el sistema educativo. Precisamente, la serie de documentales *Dos Patrias*, describe la llegada de inmigrantes lituanos, gallegos, italianos y alemanes del Volga al territorio nacional. Y es aquí donde entran en juego una serie de variables cinematográficas y discursivas que nos llevan a plantearnos, ¿cómo es construida y representada la imagen del inmigrante? ¿Qué rasgos prevalecen en esta construcción? ¿Qué poder valorativo adquieren sus tradiciones y costumbres? ¿Qué valores se asocian a cada cultura? ¿Cómo es el tratamiento desde los recursos filmográficos?

Objetivo general

Analizar la construcción de la imagen histórica del inmigrante europeo en la Argentina, entre principios y mediados de siglo XX, a través de la serie de documentales *Dos Patrias*, emitido en abril de 2017.

Objetivos específicos

-Analizar los recursos filmográficos empleados y su utilización en la representación de cada una de las culturas (lituana, gallega, italiana y alemana) para definirlas.

-Analizar qué valores se asocian a cada cultura a través de la construcción de sentido del montaje.

-Estudiar las estructuras del guión, en tanto uso y sentido de las palabras clave empleadas por los personajes, que configuran la retórica familiar y el sentido de pertenencia.

-Observar la construcción de los estereotipos de las distintas culturas, a partir de los ejes temáticos abordados, respecto de la representación de sus tradiciones y costumbres.

Marco teórico

La definición de un género está estrechamente relacionada con la categorización y tiene un concepto descriptivo. Sin embargo, Rick Altman en su libro *Los géneros cinematográficos* aclara que “el término no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados” (Altman, 2000: 35). Allí, al género se lo puede entender como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura; como estructura o entramado formal sobre el cual se construyen las películas; como etiqueta de una categoría fundamental para los distribuidores; como contrato espectral que toda película exige a su público.

A lo largo de la historia, los teóricos han tenido grandes dificultades para aproximarse a una definición uniforme del documental como género. Sucede que este género ha pasado, en sus fundamentos teóricos, de buscar captar la realidad tal cual es a poner en manifiesto que la subjetividad es un aspecto ineludible a la hora de alcanzar dicho objetivo. Aquí está el principal dilema: el grado de realismo que tiene y su comparación con el cine de ficción. Así lo manifiesta Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad*:

“La forma documental también puede incorporar conceptos de desarrollo del personaje y subjetividad. (...) Como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (Nichols, 1997: 35).

A su vez, en su texto cita indirectamente a Dziga Vertov, director del cine vanguardista de los años '20, quien sostenía que buscaba en sus películas “un proceso activo de construcción social, incluyendo la construcción de la conciencia histórico-materialista del espectador” (Nichols, 1997: 40).

A raíz de esta concepción, existen cuatro modalidades de representación documental que propone Nichols. En primera instancia, habla de la modalidad expositiva, en la cual el film se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces omniscientes que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Este documental suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente. “A partir de estos recursos, se construye un comentario dirigido hacia el espectador donde las imágenes sirven

como ilustración, prevalece el sonido no sincrónico y la retórica del comentarista desempeña la función de dominante textual” (Nichols, 1997: 68).

Luego está la modalidad de observación, que hace hincapié en la no participación del realizador del documental, es decir, la película le cede el “control” del discurso filmico a los sucesos que acontecen frente a la cámara. “En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados” (Nichols, 1997: 72).

Por último, Nichols propone la modalidad interactiva. Ésta se basa en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (aquellas que demuestran validez de lo que afirman los testigos). “La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados en tanto sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película” (Nichols, 1997: 79). Esta modalidad es sobre la que se encolumna nuestro objeto de investigación, por lo cual propiciará el terreno ideal para llevar adelante el análisis. Los testimonios de los entrevistados consolidan la estructura principal, el hilo conductor, sobre la cual se sostiene el documental *Dos Patrias*, y que a su vez genera la interacción entre el film y el espectador.

Ahora bien, luego de haber definido qué se entiende por cine documental, ¿qué se entiende por inmigrante? ¿Qué rol ocupó cuando llegó a la Argentina en los albores del siglo XX? Al margen de que ésta sea una cuestión netamente sociológica, vamos a tomar la explicación que propone Alberto Sarramone en su libro *Inmigrantes y criollos en el bicentenario* ya que en su concepción contempla el mismo el recorte temporal de nuestra investigación:

“Un inmigrante es un ser que dejó un mundo conocido para instalar su vida en otro, total o parcialmente desconocido (...) Deja atrás una vida de enfrentamiento, de combate, de anhelado triunfo e inesperadas derrotas” (Sarramone, 2009: 26).

Eso sí, al poner este concepto en contacto con las referencias históricas y cómo la llegada masiva de personas procedentes del Viejo Continente entre finales de siglo XIX y principios de siglo XX, el autor hace una aclaración valedera y que en cierto punto enriquece

nuestra postura al destacar que este proceso migratorio “es la historia colectiva de la casi unanimidad de los argentinos” que fue producto de “una de las tantas formas de mundialización histórica” (Sarramone, 2009: 30). De este modo, la arista cultural en relación al propósito principal de nuestra investigación cobra un valor indispensable puesto que el análisis posterior tendrá como disparador la representación actual de cada pueblo inmigrante. Mario Margulis en su libro *Sociología de la cultura* brinda una definición del concepto que nos resulta muy apropiado ya que pone en relación dialéctica a la disciplina sociológica y comunicacional. Por un lado, sostiene que la cultura es producto de un proceso de socializaciones y que está en constante evolución y cambio. Por otra parte, reconoce una vertiente semiótica en cuanto a la dimensión significativa del fenómeno social. Profundiza que “(...) sus integrantes tienen la capacidad de leer las situaciones sociales que se le presentan. (...) Leer supone decodificar, hacer inteligibles los comportamientos, discursos y acontecimientos sociales” (Margulis, 2009: 29). A partir de ello es que propone la siguiente definición de la cultura, por la cual también nosotros la entenderemos así:

“La cultura sería el conjunto interrelacionado de códigos de la significación, históricamente constituidos, compartidos por un grupo social, que hacen posible, entre otros aspectos, la comunicación, la interacción, y la identificación” (Margulis, 2009: 31).

Más allá de tratarse de un término propio del campo de la sociología, lo comunicacional también forma parte de él. Entendemos así que la cultura está conformada por un sistema de signos compartidos por un grupo social, cuyo reconocimiento como tal es factible a través de los códigos que han sido constituidos. En este sentido, a través del análisis de la serie de documentales buscaremos reconocer esos códigos y cómo son decodificados para construir y representar a las culturas seleccionadas (lituana, gallega, italiana y alemana).

A diferencia de lo difícil que resulta definir al género documental como tal, la primera noción de estereotipo, uno de los puntos neurálgicos que guiarán nuestra investigación, fue introducida por Walter Lippmann en su libro *Opinión Pública*, publicado en 1922. Allí lo definió como “(...) las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno” (Lippmann, 1922). “(...) Dichas imágenes

de nuestra mente son ficticias, no porque sean mentirosas, sino porque expresan un imaginario social” (Amossy y Herschberg Pierrot, 2001: 32).

De esta forma, siempre que haya un estereotipo hay que remitirse ineludiblemente al concepto de arquetipo que, tal como lo definió Carl Jung en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, se trata de patrones de imágenes y símbolos recurrentes que aparecen bajo diferentes formas en todas las culturas y que tienen una vertiente que se hereda. A su vez, aclara que éstas pueden ser reconocidas “en manifestaciones culturales de distintas sociedades como en el habla, el comportamiento y en los sueños” (Jung, 1969).

Sin embargo, desde la perspectiva cinematográfica, Francesco Casetti y Federico Di Chio explican en su texto *Cómo analizar un film*, que los arquetipos también cumplen una función preponderante respecto de la composición del tema de la película como la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto (Casetti y Di Chio, 1990). Afirman los autores sobre ello:

“Las unidades de contenido identificadas deberán poseer el valor de arquetipo, es decir, hacer referencia a los grandes sistemas simbólicos que cada sociedad se construye para reconocerse y reencontrarse” (Casetti y Di Chio, 1990: 130).

Según estos autores, el tema de la película (en nuestro caso de análisis, del documental) es constitutivo de la puesta en escena del film, uno de los tres niveles principales sobre los que se articula la imagen. En ella se define el mundo que se debe representar teniendo en cuenta todos los elementos que requiere, los cuales le dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla tanto sean objetos, personas, paisajes, palabras, o gestos (Casetti y Di Chio, 1990). Todos estos componentes son fundamentales en nuestra búsqueda de analizar cómo a través de ellos se busca representar y construir a cada cultura. Y, principalmente, qué tratamiento se le da a cada elemento para dotar de consistencia a la cultura representada, puesto que las cuatro (lituana, gallega, italiana y alemana) gozan de distintas particularidades.

El segundo nivel es la puesta en cuadro, que tiene una relación de reciprocidad con la puesta en escena ya que comparte algunos elementos que la constituyen. Esto es, como proponen los autores, la elección de una cierta forma de puesta en cuadro determina una

determinada forma de puesta en escena. Entonces, ¿cómo se define la puesta en cuadro? “es el tipo de mirada que se lanza sobre ese mundo, la manera en que es captado por la cámara” (Casetti y Di Chio, 1990: 133). Y aquí entra en juego la serie de recursos, movimientos y recorridos que tiene la cámara para captar las imágenes y que éstas signifiquen durante los encuadres.

Por último, el tercer nivel de articulación es la puesta en serie, en la cual las imágenes se ponen en relación dialéctica. En otras palabras, se trata del montaje que establece los nexos entre las unidades fílmicas para organizar la película. Aquí lo que prevalece es que cada sucesión de imágenes genera un sentido, siguen una articulación tal para producir determinado significado. Si bien una de las funciones del montaje es otorgar un ordenamiento, éste también contiene un discurso que subyace. Casetti y Di Chio lo explican así:

“Cada imagen posee otra que la precede o que la sigue, forma parte de una sucesión: recibe y deja una herencia, recoge y devuelve testigos” (Casetti y Di Chio, 1990: 135).

Por su parte, Manuel Alonso Erausquin y Luis Matilla, en su libro *Imágenes en acción*, brindan una aclaración remarcable respecto de la función que cumple el montaje puesto que “reúne dos tipos de procesos: uno técnico y otro creativo que ajusta el ritmo con el que habrán de sucederse las imágenes” (Alonso Erausquin y Matilla, 1997: 190). Y consideramos que Jacques Aumont en *La estética del cine* profundiza aún más la idea de que el montaje es clave para construir el sentido del discurso fílmico:

“El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (Aumont, 1995: 62).

A su vez, la precisión de la afirmación que hace Aumont respecto del montaje abarca, a grandes rasgos, todos los elementos y recursos analizables, los cuales entenderemos a través de las definiciones que hace Ramón Carmona, en su libro *Cómo se comenta un texto fílmico*, cuando sostiene que los códigos que componen al film son una serie de convenciones

establecidas a lo largo de los años” (Carmona, 1996). A diferencia de los distintos sistemas de códigos existentes, el autor aclara que aquellos que rigen la estética del cine son ambiguos:

“En un film siempre nos movemos en un terreno resbaladizo, del <parece que esta imagen significa o quiere decir que...>” (Carmona, 1996: 85).

Carmona establece cuatro grandes bloques de codificación: los tecnológicos (relacionados con el soporte, el dispositivo de reproducción y el lugar donde se materializa la proyección); los códigos visuales que, a su vez, están divididos en aquellos que refieren a la iconicidad, el carácter fotográfico, la movilidad y los elementos gráficos; los códigos sonoros, clave para la constitución del cine como espectáculo audiovisual (Carmona, 1996); y los códigos sintácticos, dentro del cual se haya el estudio del montaje y sus funcionalidades. A partir de los aportes que hacen Aumont y Carmona, se puede pensar en al cine como la serie de recursos organizados a través del montaje que, sumados a la interpretación de los espectadores, producen una multiplicidad de sentidos carentes de estructuras rígidas. Todos estos conceptos y aquellas teorías que los convalidan están estrictamente enlazados por la gran estructura que organiza la realización del film: el guión.

Joel Magny en *Vocabularios del cine* explica que el guión “se sitúa entre la continuidad dialogada o guión literario y el guión técnico”, por lo tanto, significa que “incluye las escenas en el orden previsto (...) e indicaciones complementarias como la entonación de las voces, presencia o no (off) del personaje en cuadro, desplazamientos de cámara, trucajes y efectos” (Magny, 2005: 52). De esta forma y bajo nuestra perspectiva, entenderemos por guion documental a aquella estructura configurada por la combinación de los recursos técnicos del cine y literarios. Esta relación entre elementos nos permitirá tener una visión más amplia, y de carácter vinculante, para analizar la configuración de la retórica familiar en los distintos capítulos del documental y cómo se van entrelazando las variables para producir sentido.

Luego de haber especificado y definido los aspectos técnicos y conceptuales que vamos a tomar como base de nuestro análisis, es necesario explicar a qué nos referimos cuando hablamos de generación/producción de sentido. Esto nos facilitará la aproximación al objetivo general propuesto en tanto cómo, a partir del sentido que se produce con la mixtura de las variables estudiadas, se construye la imagen del inmigrante. El semiólogo Eliseo

Verón, en *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, postula que “Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material (...) cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido” (Verón, 1993: 126-127). De esta forma, el discurso cinematográfico está compuesto de elementos (recursos filmográficos, guión, montaje) que hacen a la construcción del sentido, lo cual Verón señalaría como “condiciones de producción” que determinan la generación del discurso; y, a su vez están, las “condiciones de reconocimiento”, aquellas que poseen los espectadores para que se complete el ciclo, y que el semiólogo define como “las determinaciones que definen las restricciones de su recepción” (Verón, 1993: 127).

Siguiendo con esta teoría, tanto las condiciones de producción como las de reconocimiento nunca son idénticas. Éstas se pueden vislumbrar y reconstruir a partir de las marcas existentes en el discurso que constituyen la gramática de producción y gramática de reconocimiento. Así, “en la red infinita de la semiosis, toda gramática de producción puede examinarse como resultado de determinadas condiciones de reconocimiento; y una gramática de reconocimiento sólo puede verificarse bajo la forma de un determinado proceso de producción” (Verón, 1993: 130). De esta forma, Verón sostiene que la red de semiosis social que contiene todos los discursos se termina de desenvolver en el campo espacio-temporal de la materia significativa, la sociedad y la historia. Es por ello que en nuestra investigación profundizaremos en los sentidos que hoy producen los discursos constitutivos del texto fílmico dentro de la semiosis social actual para representar a los inmigrantes europeos del siglo pasado, y cómo es hoy la recepción de las características valorativas adquiridas.

Nuestra investigación estará basada sobre la técnica del análisis de contenido. Al respecto, se han desarrollado varias teorías a lo largo del tiempo, tanto desde una perspectiva cuantitativa como cualitativa. En nuestro caso, la entenderemos como una técnica de condición plural, es decir, que tiene rasgos de los dos tipos de procedimientos metodológicos a partir de la propuesta que hace María Ángeles Cea D’Ancona en su libro *Metodología cuantitativa: estrategias y técnicas de investigación social*. Allí señala que bajo concepto de análisis de contenido “se reconoce la pluralidad analítica (...) no se limita a la ‘cuantificación’ del contenido manifiesto de la comunicación; sino que también aborda la

interpretación del contenido latente” (1999). Cea D’Ancona explica que existe un contenido manifiesto, aquel palpable, y otro latente, el cual se infiere. Y respecto de la arista cuantitativa, el abordaje está basado sobre la cuantificación de la frecuencia con la que aparecen determinadas variables:

“Para que pueda, a partir de los contenidos ‘manifiestos’, inferirse los contenidos ‘latentes’ (no explícitos en el documento, y relativos tanto al mensaje, como a sus agentes emisores y receptores), la ‘cuantificación’ ha de hacerse de forma sistemática y objetiva” (Cea D’Ancona, 1999: 352).

En la anterior cita, la autora se remite a Bernard Berelson (1952), quien sostenía que esta técnica se trataba de “la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación” (Cea D’Ancona, 1999: 351). Pero a esta teoría se le añade el aspecto cualitativo del análisis de contenido, donde la consideración de David Altheide (1987) entra en juego al hablar de interpretación y los efectos que produce o busca producir. “Este segundo tipo se dirige, no tanto a la descripción, como a la comprensión de los significados latentes, y a la verificación de relaciones teóricas” (Cea D’Ancona, 1999: 352).

De esta forma, la teoría sobre la cual se encolumnará nuestra investigación para llevar adelante el análisis del contenido audiovisual presente en la serie de documentales Dos Patrias es definida así: “El análisis de contenido cuantitativo puede caracterizarse como un análisis no limitado a la descripción, sino orientado a la inferencia. La descripción (o enumeración de las características del texto) constituye –en conformidad con Bardin (1986)- la primera etapa del análisis; la interpretación (la significación acordada de estas características), la última. Entre ambas se encuentra la inferencia, como un procedimiento intermedio, que permite el paso de la descripción a la interpretación” (Cea D’Ancona, 1999: 352-353).

Marco metodológico

La investigación será descriptiva y exploratoria, donde se analizará el contenido cinematográfico a través de distintas variables de observación siguiendo una perspectiva metodológica de carácter cualitativa aunque tendrá algunos aspectos cuantitativos. El corpus seleccionado responde a los cuatro capítulos que constituyen la serie de documentales *Dos Patrias*: el primer capítulo está dedicado a los inmigrantes lituanos, el segundo a los gallegos, el tercero a los italianos y el cuarto a los alemanes del Volga. La duración de los capítulos es de 25 minutos.

La característica de investigación descriptiva responde a que se observará cómo y a través de qué elementos se construye la imagen del inmigrante europeo. Será además exploratoria porque el problema de investigación, la construcción de la imagen del inmigrante europeo entre principios y mediados de siglo XX en la serie de documentales *Dos Patrias* de Canal Encuentro, no ha sido abordada según lo relevado en el estado del arte. El análisis de contenido será empleado, como ya se ha especificado, en su doble vertiente: cualitativa, porque se interpretará al contenido cinematográfico en tanto el sentido que produce en el espectador a través de su mensaje, la interrelación existente y las modalidades; y cuantitativa porque se realizará la medición de frecuencia de aparición y utilización de los recursos audiovisuales estudiados.

El desarrollo del análisis constará de cinco capítulos. En el primero se trabajará sobre las estructuras generales del guion y los recursos cinematográficos utilizados para representar a las cuatro culturas, en tanto composición de planos, banda sonora, elementos gráficos, estructuración del montaje, y las similitudes y diferencias que se encuentran al respecto. Luego, se dedicará un capítulo a cada nacionalidad siguiendo el orden de emisión de la serie: primero los lituanos, segundo los gallegos, tercero los italianos y cuarto los alemanes del Volga. De esta forma, se analizará, de manera particular y detallada, cómo es el tratamiento de las temáticas que surgen, el empleo de palabras clave para configurar la retórica familiar, cuáles son los estereotipos que a partir de allí se construyen y las valoraciones culturales que tiene cada una de las nacionalidades.

Análisis

I - Estructuración general y montaje

En una de sus funciones, los principios de montaje y de guión responden a la forma de estructuración del film, la cual tiene su lógica, su configuración audiovisual y produce una cantidad de sentidos acorde a los espectadores. Es una suerte de estructuración que tiene un propósito, una búsqueda de enviar determinado mensaje a través de la conjunción de todos los elementos que la componen. Sin embargo, nuestro objeto de estudio tiene una particularidad: se trata de una serie de documentales, conformada por cuatro capítulos aunque no tienen correlación de carácter argumental, es decir, no se trata de capítulos que dependen uno del otro para mantener una coherencia y ser comprendidos. Sin embargo, detectamos que la característica de producto seriado se ve reflejada en la existencia de patrones de construcción que se repiten para dar forma a un esqueleto predeterminado de los documentales, más allá de la existencia lógica de variaciones que hacen a la esencia y particularidad de cada uno. Es por ello que es necesario comenzar con los aspectos más generales, primero a modo descriptivo y luego comparativo, de las estructuras generales para posteriormente profundizar con el análisis del texto fílmico respecto de la representación de las cuatro culturas documentadas.

La apertura de los documentales está compuesta por una extracción, a modo de compilación de imágenes, planos generales y detalle, y las voces en off de los protagonistas, en la cual se resume cuáles serán los ejes temáticos que predominarán en cada uno. Luego de este compendio, aparece un soporte gráfico, mientras continúa la música, que funciona como una oficialización del inicio del documental. Este texto lleva el nombre del documental, Dos Patrias, y en su animación divide la pantalla en mitades, aludiendo a esta doble nacionalidad que fortalece el vínculo entre los países de origen de cada cultura y la Argentina. A continuación, comienza la presentación de los personajes: el primero que aparece siempre lo hace bajo un concepto de enfoque histórico, es decir, relata cómo fue la inmigración de sus antepasados en el territorio argentino y cómo llegaron a localizarse en la ciudad donde está asentada la comunidad que es documentada. Luego, cada personaje continúa con su

testimonio y así se va construyendo el hilo conductor del documental, el cual no contiene ninguna intervención en off de un narrador omnisciente. La continuidad que proponen los entrevistados va conformando las diferentes temáticas que son abordadas, con sus respectivas preponderancias y tendencias, y posteriormente las historias individuales encuentran una convergencia, un punto de encuentro común. Por último, el cierre del documental no es uno tradicional con los créditos y agradecimientos marcando el final, sino que éstos son alternados con imágenes de los personajes y de situaciones en las que están involucrados.

De esta forma, según la clasificación de documentales que propone el teórico Bill Nichols, podemos afirmar que *Dos Patrias* cumple con particularidades de dos modalidades. En primer lugar, están las características de la modalidad interactiva, ya que la autoridad textual pertenece a los testimonios, acompañados de imágenes que funcionan como soporte argumentativo. Esto se ve reflejado en que durante ningún pasaje del documental se manifiestan intervenciones de narradores omniscientes para unificar las diversas historias personales que van guiando el curso del film. Sin embargo, a diferencia de la propuesta de Nichols, esta interactividad que se produce entre el film y el espectador prescinde de la participación del realizador como parte de la película, ya que, por momentos, los personajes le hablan al espectador produciendo un efecto de desvanecimiento del soporte cinematográfico, en otras palabras, como si estuviese al lado suyo, condición que pertenece a otra modalidad del documental. Por ejemplo, en *Inmigrantes Gallegos*, María Rosa Iglesias muestra las fotos que tiene en su habitación de la casa en que vivió cuando era niña en Galicia, de sus hijos y de cuando ella volvió a visitar territorio gallego. Y mientras va explicando cada una mira hacia atrás dando cuenta de que alguien (en este caso, el espectador) está en la misma habitación mirando atentamente y en cierta forma lo incluye dentro de su relato, lo hace partícipe. Es evidente que el realizador está detrás de la cámara, pero lejos de intervenir directamente, el efecto que se produce con esta composición es el de marcar cierta intimidad con el espectador, al cual hace parte de ese momento de recuerdos que lleva a un relato nostálgico. María Rosa dice: “(04’:19”) *Aquí estoy en el balcón de la Catedral de Santiago, mirando hacia el lado en donde está mi casa. Creo que fue la foto donde sentí más felicidad y más plenitud en mi vida*”.

Con estas consideraciones, se torna innecesaria la intervención del realizador en el texto de manera explícita para brindar explicaciones sobre determinadas cuestiones o tampoco dialogar con los personajes del documental. En segundo orden, como ya hemos mencionado, identificamos aspectos que responden a otro tipo de documental: el de modalidad de observación, puesto que la toma de imágenes y sonidos se produce “en el lugar”, es decir, en el momento que son registradas y que permite adquirir un grado de realismo superior. Esto permite establecer un vínculo más cercano a la actividad o momento que es grabado, tal como si el espectador estuviera presenciando el instante en que suceden los hechos. Una herramienta fundamental para lograr esto desde la estética y técnica cinematográfica es el movimiento de la cámara. El travelling como recurso para acompañar como testigo a los protagonistas mientras desarrollan sus actividades está presente en todos los capítulos. Y es más notorio cuando determinados personajes van presentando y comentando cuáles fueron los lugares simbólicos que tuvieron los pioneros de la comunidad para asentarse en las distintas ciudades al llegar de sus respectivos países. De esta forma, podemos afirmar que en términos de tipología de documental, *Dos Patrias* es un híbrido, compuesto por la modalidad interactiva y la de observación, cada una con sus particularidades.

Si hablamos de estructura en el film documental es menester referirse a la importancia del montaje. Sobre la base de lo que señala Jacques Aumont en *La estética del cine* los tres tipos de funciones (sintáctica, semántica y rítmica) son clasificaciones realizadas a partir de las distintas utilizaciones que ha tenido a lo largo de la historia del cine. Esto no quiere decir que cada película responda a un tipo, sino que los films pueden tener una mixtura entre ellos, aunque con una cierta tendencia. En *Dos Patrias*, observamos que predomina la función semántica del montaje, es decir, aquella que trabaja sobre la producción del sentido tanto denotado (descriptivo, perteneciente al montaje narrativo) como connotado (aquel en el cual la relación entre elementos producen efectos que subyacen a lo estrictamente narrativo). Pero también la función sintáctica cobra fuerza en su función primordial de enlace para lograr una continuidad y acoplar las historias de los distintos personajes.

Por ejemplo, en *Inmigrantes alemanes del Volga*, el historiador Julio César Melchior explica el origen de los alemanes del Volga, la imagen alterna entre aquellas que lo tienen a

él mientras habla en su escritorio y planos detalle a su mano señalando un mapa de la Europa de siglo XVIII. Luego cuando nombra a Dobrinka, la primera aldea que fundan, se suceden imágenes de archivo de esa ciudad con sus habitantes para acompañar el relato. El cierre del relato de Melchior, que indica que en 1887 los primeros alemanes del Volga llegan a Argentina y fundan el pueblo Santa María, continúan imágenes de familias de entre finales de siglo XIX y principios de siglo XX, y se mezclan con las que tiene en su casa Bato Meier, el segundo personaje que aparece en el capítulo, quien comienza su participación sosteniendo una foto de sus padres y hablando acerca de ellos para luego entrar de lleno en su historia personal. En este ejemplo, vemos cómo la continuidad no sólo sirve para la introducción de nuevos personajes sino que también subyace el concepto de cronología para así tener claro un punto de inicio. Este hecho de partir de una base histórica es una característica que está presente en los cuatro capítulos de *Dos Patrias*.

1.1 – La apertura: entrando al nuevo mundo

El inicio de todos los capítulos de la serie está compuesto por un compilado de imágenes de cada uno, cuya duración promedio es de un minuto y medio, que introduce al espectador al contenido que luego se desarrollará. En este compilado, la banda sonora tiene un papel ambiguo: por un lado, teniendo en cuenta las características del montaje, el relato de voces en off se despega en cierto punto de la imagen, es decir, si bien está conformado por fragmentos de testimonios de los personajes, las voces en off son independientes de la imagen que se muestra en tanto el momento que producido; pero por otra parte, sí mantienen una relación entre lo que se dice y lo que se ve para construir un relato introductorio al capítulo. De este modo, ambos elementos (imagen-sonido) se van encadenando de tal forma para establecer las distintas temáticas que luego se verán reflejadas en el documental.

Lo que predomina en la apertura es la fuerte vinculación con el aspecto artístico y tradicional propio de cada cultura, en el cual los personajes cantan y recitan canciones y poesías típicas en los idiomas autóctonos. Aunque hay una excepción: en el capítulo *Inmigrantes italianos*, dos niños, mientras arrastran una patineta con una figura de Jesús en el frente en representación de un barco, cantan un canto religioso dedicado a San Salvador (santo patrono de los pescadores) en español. Se trata de una representación de la tradicional

procesión que fue acarreada de los pueblos costeros de la península itálica. Por su parte, en *Inmigrantes lituanos*, la protagonista Ana Semenas recita un poema en lituano y luego la voz de ella misma, pero en su modalidad de *voz over*, lo traduce al español; en *Inmigrantes gallegos*, las nietas de María Rosa Iglesias recitan un poema en gallego junto a su abuela; y en *Inmigrantes alemanes del Volga*, el Coro de Hermanos Alemanes canta una canción en alemán en marco de una reunión familiar posterior al almuerzo.

En este comienzo se resaltan los ejes temáticos y el grado con el que serán reflejados a lo largo del documental, aunque el idioma autóctono, rasgo distintivo de toda cultura que da cuenta de lo propio, de un sistema de signos, significados y significantes muy particular, entra en relación con el idioma español que se habla en Argentina. De este modo, en el primer momento en el que el espectador comienza a interactuar con el film, se produce un fenómeno que se vincula con un rasgo subyacente de estos documentales: el choque cultural. Tal como cuando los inmigrantes europeos llegaron a la Argentina tuvieron que afrontar la barrera idiomática para establecer su nuevo comienzo, la propuesta del mensaje aquí adquiere la dirección opuesta: se busca que el espectador argentino, de habla hispana, enfrente al desconocimiento que suscita escuchar canciones, palabras, frases y pronunciaciones de personas que se comunican en idiomas que no le son familiares como el lituano, el alemán, e incluso el gallego, que si bien es considerado una lengua oficial regional dentro de España, tiene amplias variaciones respecto del castellano. Ahora bien, ¿por qué en esta apertura no se incluye el idioma italiano? En efecto, si bien como veremos más adelante el idioma italiano es de cierta manera parte del habla cotidiano de los protagonistas en tanto aparición de palabras, el eje temático del idioma no tiene una presencia fuerte desde la discursividad.

I.II - Los personajes y el desarrollo del documental

Luego del compilado de apertura que culmina con una barrida gráfica con el nombre del documental y el subtítulo del capítulo correspondiente, comienza la presentación formal de cada uno de los personajes. El primero siempre está vinculado con el enfoque histórico que tiene el documental para marcar el punto de inicio cronológico del cual ya hemos hablado antes. Así, en cada caso, se trata de un protagonista que conoce al detalle la historia de cómo conformó la comunidad en las respectivas ciudades y que pone en situación al espectador

sobre las condiciones generales de los inmigrantes que llegaron al país, enfatizando los aspectos sociales y laborales. A este personaje se lo muestra en la calle, caminando por esa ciudad (la cual es identificada a través de un elemento gráfico) y lleva consigo una foto histórica del lugar que está observando y que se quiere mostrar.

La vinculación entre los dos espacios temporales se produce a través de un recurso que consiste en poner la foto en primer plano de la cámara y luego desplazarla hacia abajo para trazar la comparación con la actualidad.



Ilustración 1: Imagen de la foto histórica del lugar. Ilustración 2: Transición entre la foto y la actualidad.



Ilustración 3: Toma actual del lugar.

Con esta puesta en cuadro (tomamos como ejemplo lo que ocurre en *Inmigrantes lituanos* (<01'50'> aunque la estética se repite en los cuatro capítulos), reconocemos que la mirada que se obtiene de este segmento consiste en trazar una referencia y jugar con el paralelismo a los primeros pasos de los inmigrantes en el territorio, a redescubrir los sitios fundacionales de las distintas comunidades. Y esta significación, que acompaña al enfoque histórico del relato, junto a las posteriores imágenes de archivo que lo profundizan aún más.

Los personajes que con sus testimonios guían el desarrollo del documental pertenecen a distintas generaciones. En total hay cinco (excepto en el capítulo de *Inmigrantes alemanes del Volga*, en el cual hay un sexto protagonista), más algunos personajes secundarios, y sus historias personales se van entremezclando con el correr del capítulo. El tratamiento de cada historia tiene sus respectivas características troncales, de las cuales podemos identificar cuatro: la conservación de tradiciones y costumbres, la denominada cultura del trabajo, el sentido de pertenencia, y la familia. Estos cuatro ejes son los que, en mayor o menor medida, van configurando las retóricas dominantes que son utilizadas para representar a las distintas culturas y a las cuales, más adelante, les dedicaremos mayor profundidad de análisis. A su vez, también se encuentra una conexión entre las retóricas y los rangos etarios de cada protagonista. Al haber adultos mayores, adultos y jóvenes, en cada historia predominan cuestiones coyunturales a cada quien.

Por lo tanto, la amplia diversidad permite que dentro del mismo documental se ofrezca distintas herramientas para construir un discurso fílmico que busca remarcar la cómo fueron preservadas y conservadas las distintas culturas a través de las generaciones. Además, detectamos también que desde la selección de personajes se refuerza el concepto. ¿En qué sentido? Por ejemplo, en *Inmigrantes italianos* están los hermanos Miguel y Luciano Cacciutto, Angel Greco, su hijo Angelito, y su madre Lina Patania de Greco; en *Inmigrantes gallegos*, está marcado el vínculo madre-hijo con María Rosa Iglesias y Ruy Farías, y con Nélide Jorge Conde y Melina Banini. Sin embargo, en el caso de *Inmigrantes alemanes* e *Inmigrantes lituanos*, el vínculo sanguíneo entre personajes no es tan directo: en los primeros, Alicia Schneider tiene como clienta en su peluquería a la esposa de uno de los hermanos del Coro de Hermanos Alemanes, quien no es protagonista del documental; mientras que el caso de los lituanos, ninguno de los personajes principales son familiares entre sí. Así, la “unión” entre sus distintos exponentes no se ve reflejada en un ámbito familiar sino que en reuniones, festivales y encuentros comunitarios.

Ahora bien, ¿por qué solamente el vínculo familiar entre personajes sólo se ve reflejado en gallegos e italianos? La explicación la podemos establecer partiendo sobre una base socio-histórica: tomando en cuenta las referencias históricas que hemos destacado anteriormente, el historiador Alberto Sarramone en *Inmigrantes y criollos en el bicentenario*,

advierte que las oleadas inmigratorias que llegaron a Argentina procedentes desde España e Italia fueron las más numerosas. A través de los años, sus descendencias fueron las más grandes dentro del territorio argentino, conformando conglomerados muy compactos, y cristalizándose dentro del imaginario social como comunidades asociadas a la idea de familia, de unidad. De esta forma, podemos definir que, desde la selección de los personajes para estos dos capítulos, se mantiene ese discurso familiar dominante que ha sido construido por generaciones.

De este modo, entendemos que los efectos que tiene la producción de sentido trascienden lo que es meramente observable ya sea en las puestas en escena de la película, el montaje o el guión. Las decisiones que son tomadas por el realizador detrás de escena, como bien es la selección de los personajes, también es constitutiva de la configuración del discurso fílmico. Entender al personaje únicamente como aquél que pone en palabras el guión documental es, entre otras cosas, omitir la significación implícita que yace detrás de su elección.

I.III - La convergencia de personajes

El hecho de hablar de convergencia está vinculado a la unificación existente entre las historias de los distintos personajes que protagonizan el documental. Este fenómeno que nace desde la narrativa fortalece el concepto de unión, de encuentro, de las distintas historias que se entrecruzan. Esta condición nos lleva a afirmar que, en su relación con la temática del documental, se trata de una representación general del fenómeno inmigratorio que produce el mismo sentido de unidad que buscaban las distintas comunidades cuando llegaron al país: por un lado, las personas que no se conocían y que se agrupaban por el hecho de pertenecer a la misma nacionalidad; y por otro lado, las propias familias que arribaban al país por el llamado de un integrante ya radicado.

Los autores Casetti y Di Chio explican que el tema de la película es constitutivo de la puesta en escena del film para definir el mundo que es representado. Y esto se refleja en que, como cada proceso migratorio tuvo sus particularidades, la convergencia de personajes no se muestra de igual manera en los cuatro capítulos ni tampoco mantiene un orden lineal ni

estructural. Así, se la identifica en distintos momentos por medio de las funciones de enlace que tiene el montaje, teniendo en consideración los elementos visuales y sonoros, y el guión.

De esta forma, como primera observación, en *Inmigrantes lituanos* e *Inmigrantes alemanes del Volga*, esta convergencia tiene como trasfondo una cuestión más colectiva, en el sentido de que se confluye en eventos comunitarios: los primeros, lo hacen en el festival que celebra el aniversario de la Sociedad Nemunas de Berisso, mientras que en el caso de los segundos, el grupo de teatro *Thi Tritkonire* realiza una obra en alemán. Sin embargo, hay una diferencia entre ambos ya que en el capítulo de alemanes se agrega un segundo grupo, el Coro de Hermanos, quienes a lo largo del film se preparan para el almuerzo familiar y ahí cantar canciones, tal como lo hacían cuando eran niños junto a su padre.

Por otro lado, están los casos de *Inmigrantes gallegos* e *Inmigrantes italianos*. Al tratarse de personajes que son familiares entre sí, las historias ya de por sí están estrechamente vinculadas. Pero entre las dos familias también se da la convergencia, sobre todo en el capítulo de los gallegos. En un pasaje del film, ya cuando todos los protagonistas han sido presentados, Ruy Farías, hijo de María Rosa Iglesias, en su función de historiador se junta con Nélica Jorge Conde, quien está buscando conocer más en detalle cómo fue la vida de su madre cuando llegó a Argentina. En esa búsqueda, acude a Farías y entablan una charla respecto de cómo se producía el llamado de los inmigrantes para que lleguen a América desde su tierra natal, y en qué condiciones arribaron. Aquí se da la primera convergencia, en un ámbito más privado y personal, al igual que cuando Nélica y su hija Melisa Banini toman clases de muñeira (danza típica de Galicia) y luego, en el momento en el cual María Rosa describe el momento en el cual llega a Argentina junto a su madre, su hijo Ruy está sentado a su lado siguiendo atentamente su relato. A su vez, sobre el final del capítulo, estos dos personajes vuelven a ser mostrados juntos cuando comparten un almuerzo en familia.

I.IV – El cierre que no es final

Anteriormente, según la teoría de Casetti y Di Chio, hemos explicado por qué la temática es constitutiva del film. Sin embargo, nosotros creemos que también el efecto de

sentido que se busca generar condiciona cómo será el tratamiento de las puestas en escena. El final de los capítulos de *Dos Patrias* termina de cerrar uno de los conceptos generales de la serie, la conservación de las costumbres y tradiciones, de una forma particular. En primer lugar, a modo técnico-descriptivo, es esencial señalar que los elementos gráficos que componen los créditos, donde se agradece a los personajes por sus testimonios y se reconoce al equipo de producción, se van incrustando y alternando con imágenes de los personajes o momentos significativos. Por caso, en *Inmigrantes lituanos*, los créditos se van fundiendo sobre la muestra de danza del festival en la Sociedad Nemunas, acompañado por el sonido diegético que compone la banda que toca en vivo mientras el grupo de bailarines realiza su performance; *Inmigrantes gallegos* muestra a la profesora Ana Laura Echave bailando muñeira; en *Inmigrantes italianos* se cierra con imágenes de barcos zarpando en el mar, con planos en cámara lenta durante la navegación; y en *Inmigrantes alemanes del Volga* se culmina con el saludo final de la obra teatral “*El Tartufo*” y el reconocimiento de los espectadores a los actores.



Ilustración 4: cierre de *Inmigrantes lituanos*.



Ilustración 5: cierre de *Inmigrantes gallegos*.



Ilustración 6: cierre de *Inmigrantes italianos*.



Ilustración 7: cierre de *Inmigrantes alemanes del Volga*.

Sin embargo, retomando los conceptos de Eliseo Verón, detectamos que esta disposición de alternancia entre imágenes y su combinación con estos elementos gráficos no responde de manera azarosa a un modo estético de culminar un documental. Por el contrario, contiene un sentido subyacente que encuentra cierta forma explícita el final no está marcado por un agradecimiento o crédito, sino que por una imagen en la cual (retomando el caso de *Inmigrantes lituanos*) todos los participantes de la danza lituana saludan a su público. Si bien se condice el cierre del capítulo con el saludo final de los bailarines, intrínsecamente encontramos otro significado. Naturalmente, los créditos están asociados al punto final de una obra, en nuestro caso, cinematográfica. Pero el hecho de ser entrelazados con imágenes que responden a las retóricas principales de cada capítulo/cultura, y que éstas sean las que culminan, pone en crisis esa característica anquilosada que conforma el discurso cinematográfico dominante.

En sumatoria, el cierre de Dos Patrias rompe con esa asociación directa a los créditos, y hasta rechaza que haya un final, en lo que se trata de una nueva manifestación del vínculo entre la temática y el guión. ¿De qué modo? Al otorgarle continuidad al cuerpo de cada capítulo con imágenes propias de cada retórica, aun cuando los créditos están presentes, evidenciamos la materialización de un sentido cuyo mensaje está alineado a que la conservación de costumbres y tradiciones a través de varias generaciones no tiene límites y perdura en el tiempo.

II - Inmigrantes lituanos

Como hemos advertido anteriormente, cada representación de las culturas tiene sus particularidades. Más allá de las estructuras generales que han sido analizadas previamente, en los distintos capítulos se manifiestan, a través del hilo conductor de los personajes, temáticas generales con un tinte especial en aspectos culturales que de cierta manera van describiendo a cada nacionalidad. En *Inmigrantes lituanos* identificamos tres ejes que están fuertemente hermanados: el netamente histórico, el que respecta a la familia y aquél que aborda las costumbres y tradiciones lituanas, contemplando también el sentido de pertenencia. Desde la estructura del guión, el discurso de cada personaje trabaja de manera

principal sobre uno de los ejes, aunque no está restringido. Es más, a lo largo del discurso de cada uno, las temáticas se van fusionando.

Juan Klimaitis es quien introduce y desarrolla la vertiente histórica al explicar cómo fue el proceso migratorio de los lituanos. Señala: *“Hubo distintas oleadas lituanas. Muchos vinieron entre ambas guerras, entre el ‘14 y el año ‘45, escapando de la guerra que ya sabían que se venían. Como mis padres, venían con el pasaporte con el rótulo de agricultor”* (02:26’). El testimonio se va acompañando de planos detalles a fotos históricas de inmigrantes, de un pasaporte de aquella época y se combina con el recorrido que hace Klimaitis por la ciudad de Berisso, en el cual va mostrando los frigoríficos Armour y Swift, principales fuentes de trabajo de los inmigrantes. Lo mismo sucede, como se aprecia en la segunda imagen (16’:18’’), cuando se acerca y muestra una suerte de bar donde se reunían los trabajadores lituanos luego de su jornada.

Aquí, en su relato, manifiesta cómo desde aquella época también se buscaba mantener sus rasgos distintivos aún lejos de su tierra, tal cual lo hacen hoy, desde su lugar, los protagonistas del documental: *“(16’:27’)* *Se levantaban con la copita en la mano, y se ponían a cantar. Y la voz esa era la voz del corazón, de la patria misma, que resurgía vívida. Todos querían, no llorar, sino cantar para decir: ‘ésta es Lituania, la conservo aún dentro de mi sangre’*”.



Ilustración 8: Inmigrantes lituanos, 02’:26’’.



Ilustración 9: Inmigrantes lituanos, 16’:18’’.

El movimiento de la cámara que sigue al protagonista mientras camina y explica la historia del asentamiento de la comunidad lituana en Berisso construye, a través de Klimaitis, la identidad de “guía turístico” que con sus comentarios va haciendo el recorrido por la ciudad como si fuera un gran museo, y a su vez complementa las distintas imágenes de archivo que

se suceden. Este sentido, a su vez, se refuerza también desde la composición de los planos. Cuando el entrevistado brinda su testimonio, siempre lo hace frente a cámara, pero en este caso particular el hecho de que la cámara lo sigue desde atrás incluso cuando va hablando, lejos está de ser un error sino que es un elemento más desde el recurso técnico que contribuye a la imagen de guía.

Si bien sus intervenciones en el film mantienen el relato histórico, sobre el final aparece la retórica al sentido de pertenencia con la cultura de sus padres. Allí, mientras la imagen muestra que entra a su casa, enciende el televisor y la videocasetera, y comienza a ver una filmación de cuando viajó a conocer Lituania, Klimaitis recuerda: *“(19’:10’’) Mi madre una vez, de chico, me había dicho: ‘Lituania es muy hermosa, ojalá puedas conocerla’. Cuando la conocí me di cuenta por qué soy como soy, porque encontré lo que mi madre dijo. **Todo el paisaje que derivó luego en mi ser como naturalista y me di cuenta por qué llevo a Lituania dentro de mí**”*. Esta construcción discursiva tiene como soporte visual las imágenes de zonas campestres de Lituania que él había grabado, donde se termina de hacer la vinculación pertinente para afirmar el sentido de pertenencia. El sociólogo Mario Margulis diría que aquí, el personaje realiza una lectura de aquella frase que le dijo la madre y que, al ponerla en relación con su experiencia personal cuando visitó el país, se sintió protagonista de esa cultura al ver claramente una identificación con su estilo de vida.

De esta forma, todos los protagonistas van respondiendo a las distintas temáticas conforme al perfil que se va conformando de cada uno. Sin embargo, la retórica al sentido de pertenencia a través de la manifestación de costumbres y tradiciones (como el proceso de elaboración de una comida autóctona a cargo de Héctor Kavaliunas para el aniversario, el recuerdo de Ana Semenas de las tradiciones en un encuentro con amigas, y los preparativos y realización de la danza típica en el festival por parte de Aniela Gasunas) la encontramos fuertemente vinculada al tratamiento de la retórica familiar. Vamos, en efecto, a detenernos en cada personaje para determinar cómo se manifiestan estas vinculaciones.

Semenas es una adulta mayor, hija de los primeros inmigrantes lituanos que llegaron a Argentina, quien desde el primer momento que aparece en imagen presenta una visión nostálgica y su testimonio está fuertemente basado en los recuerdos. A lo largo de sus intervenciones, ella recuerda los poemas y canciones que le escribía su madre, sus

sensaciones cuando visitó Lituania y las palabras que su tía le dijo a su hijo cuando éste viajó al país báltico. Estos recuerdos son acompañados con imágenes de fotografías en función de argumentación, planos detalle a sus manos con las arrugas propias de su edad sosteniendo las fotografías, y también de su cara, para resaltar los gestos, la mirada y el tono de voz cálido que dejan entrever un cierto grado de sentimentalismo. Desde su palabra también se advierte un mensaje que destaca el valor que adquiere la cuestión personal e interna cuando se refiere a sus antepasados. Semenas, cuando habla de ellos, dice: *“(05’:38’’) Estoy dentro de ellos, me siento dentro de ellos, me siento dentro de ellos”*.



Ilustración 10: Inmigrantes lituanos, 12’:38’’.

En la Ilustración 10 (arriba), observamos un pasaje en el cual la cámara hace un travelling muy lento desde un costado del marco de la puerta que queda fuera de foco para enfocar de lleno en la figura de Semenas, observando con una mirada nostálgica aquellas fotos de sus familiares. Sin embargo, lo que resalta es el sentido subyacente detrás de esta toma. La lentitud del movimiento de cámara, sumado al hecho de partir desde la pared de otra habitación como si se estuviera espiando lo que está haciendo la protagonista, genera un ambiente de intimidad, de que en ese preciso momento los sentimientos personales están brotando en la persona. Y este plano antecede al momento en el que comienza a hablar sobre la preservación del idioma, un rasgo cultural muy profundo, personal y propio de las comunidades. Ella dice: *“(12’:42’’) Y ahí en Lituania se me hizo en la cabeza algo así*

(gesticula con las manos sobre la cabeza), y *empecé a hablar con una fluidez que todos me preguntaban: ‘¿sos lituana?’ No, digo, no soy lituana. Desde muy chica al estar en la colectividad, el idioma se fue haciendo a través de la literatura, las canciones, del trato y la conversación”*.

Por otra parte, a Semenas también se la observa en otra faceta: la social. Cuando comparte una merienda con otras mujeres pertenecientes a la colectividad lituana en el centro cultural, en cierta forma hay una cesión del protagonismo al evento en sí, lo cual constituye un mensaje de preservación de tradiciones. Aquí cobra mucho protagonismo el plano detalle de distintos elementos que están sobre una mesa larga y su alternancia con planos cortos que muestran, mayormente, a más de dos mujeres en cada uno para poner en manifiesto el sentido de unidad, al cual, nuevamente, se le agrega el recuerdo de cuestiones típicas desde los diálogos que mantienen entre ellas. Una mujer recuerda: “(06’:58”) *Tenían vacas para hacerse su ricota*”, a lo cual Semenas la corrige diciendo “*no, vacas no, de cabras por lo general lo hacían*”, y continúa la señora: “*hacían algo pero poco, y lo reservaban para determinadas cosas*”. Todos los recuerdos que tienen y el hecho de que en esa mesa solamente haya mujeres responden a la misma temática culinaria, lo cual también remite a un discurso cristalizado en las sociedades tradicionales respecto de la vinculación entre la mujer y la realización de tareas domésticas como lo es la de cocinar.

Sin embargo, este film rompe con este discurso cuando el testimonio de Héctor Kavaliunas entra en escena, ya que se lo muestra junto a su hijo (dos hombres) preparando la comida típica lituana para el festival aniversario de la Sociedad Nemunas.



Ilustración 11: Héctor Kavaliunas (der.) y su hijo (izq.). Inmigrantes lituanos, 07':27''.

En el proceso de elaboración de la comida, se resaltan los planos conjuntos en los que ambos están condimentando y colaborando mutuamente en la cocina, a la vez que Kavaliunas hace algunos comentarios referidos al plato como por ejemplo en la figura de arriba, mientras bañan a la carne de cerdo con salsa, *“todo bien decorado, bien en toda la carne cosa que le da sabor, así los comensales van a estar chochos”*. Y luego, su hijo interviene al contar cuál va a ser el menú de la jornada festiva: *“(08':15'') La entrada va a ser el kapusta. El kapusta es repollo blanco, cebolla y zanahoria, todo picado, hervido en vinagre y condimentado. Con salchichas. Y el plato principal es carne de cerdo al horno, con papas al horno, con salsa”*. Mientras se va describiendo, el acompañamiento audiovisual se centra en planos de Kavaliunas y su hijo cocinando y planos detalles de la condimentación de la carne, todo trabajado desde la cámara lenta y con una música cuyo ritmo cansino se complementa con el efecto.

De esta forma, se fortalece la ruptura del discurso dominante que anteriormente puntualizamos, puesto que los detalles del trabajo en la cocina por parte de estos hombres, dotados del efecto de precisión y cuidado especial que produce en este caso la cámara lenta, desliza el mensaje de que estas cuestiones domésticas no están restringidas para las mujeres, sino que los hombres también se ocupan y son capaces de desarrollarse en ese ámbito. Y no

sólo eso, también se configura el sentido de unidad en cuanto a la misión colectiva de seguir con los legados que les fueron dejando sus antepasados.



Ilustración 12: *Inmigrantes lituanos*, 08':38''.



Ilustración 13: *Inmigrantes lituanos*, 08':27''.

Sin embargo, desde el testimonio del personaje, encontramos una conexión entre el aspecto gastronómico y cuestiones referidas a la familia, que es mucho más profunda que el simple hecho de conservar tradiciones. Y se puntualiza sobre unos integrantes particulares: los abuelos. Kavaliunas afirma: “(08’48’’) *Vas buscando los sabores de cuando uno era joven, y vas a tratar de llegar. Y siempre llegas a los sabores que preparaba la abuela*”. De esta forma, la utilización de palabras como “buscar” y “llegar” es como si se tratara de una hoja de ruta que tiene como objetivo final un reencuentro con la niñez y, por ende, con sus abuelos. Y esto se incrementa aún más cuando Kavaliunas está al borde de romper en llanto cuando, con la voz entrecortada y los ojos llorosos, empieza a recordar lo que significa para él esta búsqueda: “(14’20’’) *En realidad, es un poco la historia, ¿no? de los abuelos, uf... (mira hacia abajo evitando el llanto) de los padres también que sufrieron con los abuelos mismos. Y bueno todo eso te lleva a que vos quieras conocer el país de origen. Entonces bueno, Berisso te lleva a todo eso y es muy familiar, muy particular*”. De esta forma, el sentido que se produce es que la ciudad de Berisso es como un gran museo abierto de la historia de los lituanos en Argentina y de la misma Lituania a través de la conservación y transmisión de aspectos culturales.

Por su parte, Aniela Gasunas, una joven bailarina de la Sociedad Nemunas, profundiza en su testimonio la referencia a los abuelos y el sentimentalismo que subyace allí, junto con la faceta artística y de tradiciones. Esto se ve reflejado en que en todas sus intervenciones a lo largo del documental repite la frase “muy fuerte”, en referencia a la carga

emotiva que conlleva lo que está diciendo, y suele también agregar antes la palabra “algo”, lo cual refuerza que se trata de una percepción abstracta, emotiva y sensible que no puede describirlo con precisión:

1. *“Para mí es **muy fuerte**, digamos, revisar todo lo que son cartas, fotos, distintos objetos. Por ejemplo, una muñeca que viajó tanto a través del tiempo. Y que en sí **son una parte de ellos**” (04’:17’’).*
2. *“Si bien yo no llegué a conocer a mis **bisabuelos** o a mi **abuela** por parte lituana, en parte siento que la conozco. Es **algo muy fuerte** y a mí por ejemplo me pasa que **cada vez que uno sale al escenario, piensa en ellos. Es parte de uno ya**” (11’:04’’).*
3. *“A mí me pasó que cuando fui a Lituania y me escuchaban hablar lituano, claramente se daban cuenta que no era de ahí. Y la gente nos decía: ‘no podemos entender como a 15.000 kilómetros de distancia haya gente que le importa tanto’. **Era algo muy, muy fuerte**. No logran entender cómo es, ellos siendo un país tan chiquito de tres millones y medio de habitantes, que haya **gente que siga las costumbres, que cocine y que traspase el amor y el idioma**” (20’08’’).*
4. *“Es un lugar donde yo siempre encontré a mis amigas, a un montón de personas que me quisieron, que me ayudaron a desarrollarme en la persona que soy hoy, a vivir un año en el exterior, **a aprender el idioma de mis bisabuelos, a conocer a mi familia allá**. Y nada, es... **es muy fuerte** (sus ojos empiezan a lagrimear de la emoción y hace un esfuerzo por contenerse) (23’51’’).*

Destacadas ya las cuatro intervenciones, vemos que en el uso de la construcción “muy fuerte” se conecta con el recuerdo o cuestiones referidas a su familia, sobre todo, a sus bisabuelos o su abuela, y también engloba una serie de sentimientos de carga positiva como el orgullo, la alegría y la pasión. Esto da cuenta, a su vez, de la configuración de una identidad muy arraigada a las raíces y aquello que siente es constitutivo de ella, que sus antepasados viven a través de ella.



Ilustración 14: Inmigrantes lituanos, 20':56''.

La Ilustración 14 (arriba) es la que culmina el relato del tercer extracto que hemos remarcado anteriormente. El hecho de mostrar el tatuaje escrito en lituano, el cual es traducido por medio de un elemento gráfico, es un mensaje poderoso y contundente que fortalece la idea de que puntualizamos previamente, respecto de que la cultura es constitutiva de la persona, algo que está grabado, brota desde el interior y se manifiesta en la piel. Además, el texto en sí “*LITUANIA, ardiendo siempre en nuestro corazones*” hace referencia al aspecto pasional ya que infiere un fuego interno, que yace en el corazón y no se apaga.

II.I - Códigos visuales y sonoros como potenciadores de retóricas

Luego de haber analizado cómo se abarcan las distintas temáticas del capítulo Inmigrantes lituanos a través de las retóricas, palabras clave y utilización de recursos de la composición de planos y los movimientos de cámara, podemos entender que el sentido que se genera, a grandes rasgos, responde a la conservación de las tradiciones y costumbres como un rasgo innato que tuvo la descendencia de aquellos primeros lituanos que arribaron al país. Tal como en su momento buscaban sentir esa identificación en tierras lejanas, estas generaciones posteriores lo hacen desde su lugar y manteniéndose en comunidad. A su vez, esta identificación también encuentra asidero en lo que Ramón Carmona describe como

códigos visuales y códigos sonoros. La decisión de la puesta en cuadro de ciertas unidades de contenido que observamos en las figuras de abajo y que ya hemos de cierta forma visto en el tatuaje de Gasunas, dirían Casetti y Di Chio, son fundamentales para nutrir al documental debido a que se reconoce un valor simbólico que enfatiza el mensaje del film.



Ilustración 15: Inmigrantes lituanos, 00':10''



Ilustración 16: Inmigrantes lituanos, 00':19''.

En estos dos planos (Ilustración 15 y 16) se aprecia por un lado los signos gráficos del idioma, pues el texto de la canción está escrito en lituano, y luego en el plano siguiente, se muestra a Semenas cantando esos versos, logrando así una hibridez ideal entre la imagen y la banda sonora, que adquiere la característica diegética. Luego, su voz en off haciendo la traducción al español de lo que acaba de recitar se va fundiendo. El hecho de reproducir el lenguaje autóctono en forma de canción (con su correspondiente soporte visual), sirve como condimento indispensable desde lo simbólico para explicitar el sentido subyacente del capítulo que ya hemos advertido.

Estos nutrientes del discurso fílmico también aparecen en sus formas separadas, ya sin la mixtura entre ambos: en primer lugar, tenemos los símbolos correspondientes a la vertiente visual como queda evidenciado en las Ilustraciones 17 y 18 (abajo): la remera del hijo de Kavaliunas, cuyo estampado tiene el escudo de la Sociedad Nemunas de Berisso, aporta una identificación con el espacio cultural; y la chomba del propio Kavaliunas contiene el logo de la federación de básquetbol de Lituania (compuesto por un balón y la bandera del país báltico orientada de forma vertical). Hay que destacar que el básquetbol es el deporte más popular del país, aun por delante del fútbol.



Ilustración 17: Inmigrantes lituanos, 07':22''.



Ilustración 18: Inmigrantes lituanos, 08':55''.

Y luego detectamos la presencia en la banda sonora como protagonista de un video grabado por Klimaitis en su viaje a Lituania. Allí, a diferencia del caso de Semenas, no hay una traducción de lo que está cantando un grupo de lituanos, solamente se deja correr el video y el sonido y el idioma acapara toda la atención. Sin embargo, hay una presencia mucho más destacada a la hora de otorgarle un primer plano al idioma en sí. Y esto sucede cuando la protagonista que brinda su testimonio es Indré Mocktué, una profesora de baile lituana que está haciendo una pasantía en el centro cultural para preparar a los jóvenes que luego bailarán en el festival.

En su discurso, ella aporta la visión desde su condición de nativa y a partir de sus frases demuestra, de manera recíproca respecto de los otros personajes, el orgullo y alegría que le representa la comunidad: *“Es muy emocionante ver cómo los chicos se juntan no solo a bailar sino que forman una gran familia”* y *“(…) acá en la colectividad me encontré con gente maravillosa. Y con una parte de mi país”*. A su vez, mientras Mocktué explica sus sensaciones, las imágenes acompañan mostrando un ensayo, con planos conjuntos de los bailarines, planos generales del salón, planos detalle de las posturas de brazos y piernas, y también se trabaja sobre la conexión cultural en dos ocasiones puntuales: cuando Mocktué está tomando un mate, infusión típica de Argentina, y cuando habla en lituano con uno de los voluntarios de baile.

III - Inmigrantes gallegos

A diferencia de lo que hemos analizado en Inmigrantes lituanos, este capítulo dedicado a la nacionalidad gallega tiene una característica muy particular desde la selección de los personajes. Ya hemos establecido previamente, como producto de nuestro análisis, que la construcción del mensaje que genera el documental también se produce desde la elección de quienes lo guiarán, más allá de las cuestiones técnicas como lo son el montaje, los recursos fílmicos, y el guión. Es por ello que al tratarse de personajes que entre sí comparten un lazo familiar (madre-hijo y madre-hija) se destaca el sentido de unidad familiar, y se combina con sentido de pertenencia con las raíces, lo cual termina de configurar el discurso principal que nutre a este capítulo. Sin embargo, es necesario aclarar que si bien cada protagonista le imprime su propia particularidad, y lo que nos resulta también interesante de observar es la complementación existente cuando desde la discursividad, el montaje y las charlas cara a cara, dialogan entre ellos.

María Rosa Iglesias es una adulta mayor que llegó a la Argentina junto a su madre y a sus hermanos cuando tenía cinco años procedentes de Galicia. A lo largo de todo el documental, en su discurso se manifiesta una fuerte presencia de arraigo con su tierra natal, el recuerdo nostálgico y sobresale el muy detallado relato de su infancia, como si lo estuviera reviviendo al momento en el que lo cuenta dada la expresión gestual y entusiasmo de su voz al momento de hablar de ello. Y lo vemos reflejado, por ejemplo, en el siguiente extracto: “(04’:34”) *Tuve una infancia feliz en Galicia. Yo me sentía integrada a ese entorno cultural, el paisaje era y es maravilloso y para mi es el ideal de belleza ese paisaje gallego que yo conocí cuando nací. El bosque, la montaña, los valles, los ríos (...)*”. Luego, aparece una referencia que encuentra su complemento con la transición de imágenes, las cuales veremos en las ilustraciones de abajo:



Ilustración 19: Inmigrantes gallegos, 05':44''.



Ilustración 20: Inmigrantes gallegos, 05':50''.



Ilustración 21: Inmigrantes gallegos, 05':53''.



Ilustración 22: Inmigrantes gallegos, 05':56''.

En estos planos detalle de María Rosa atándose el delantal antes de cocinar, de los distintos pasos que conlleva la preparación de una comida (corte de alimentos y posterior puesta en una olla), el uso de la cámara lenta y una música tenue correspondiente a un piano, termina de recrear una suerte de atmósfera de introspección, serenidad y paz que siente la protagonista cuando conecta con su interior, su recuerdo latente de la cultura gallega. Y, a su vez, este factor permite inferir que está en la antesala de la preparación de un plato típico.

Sin embargo, también encontramos otra particularidad que viene a enfatizar el sentido que se produce en tanto a la vinculación con su pasado en tierra gallega. Cuando expresa **“acá me construí mi propio rincón gallego, y entonces ahí sentí que empezaba a arraigar”**, vemos que la imagen, al momento que está cocinando, no hace foco en ella o en el detalle de la acción como antes, sino que focaliza el cuadro que tiene detrás, dejando a su figura en segundo plano. Así, como veremos a continuación, este cuadro representa la casa en la que

vivió en Galicia, puesto que reconocemos similitudes entre la estructura de la construcción y su contexto con la foto de la casa que tiene en su habitación:



Ilustración 23: Inmigrantes gallegos, 06':08''.



Ilustración 24: Inmigrantes gallegos, 04':05''.

Esta tendencia se complementa luego con aquello que refiere la transmisión de este arraigo, de aspectos más propios de la cultura gallega como es el dialecto gallego. Cuando en el documental se establece el tratamiento del idioma como temática secundaria, María recuerda su experiencia como niña con el gallego: “(...) *el gallego no es un dialecto, es un*

idioma. Yo en esa época no lo sabía, y aunque sea un dialecto, era mi dialecto (14'38'')". Y luego aparece el momento en el cual ella les lee un cuento en gallego a sus nietas. Y posteriormente, remarca: "*(15'22'')* leerle cuentos en gallego a mis nietas para mí es un placer, es un... es un... **es como volver a ser nena con ellas. Y con ellas empecé a sentir que tengo una pertenencia, fue muy largo para mí el proceso de arraigo**". De este modo, en el discurso de María Rosa se termina en cierto punto de establecer una conexión entre pasado (sus recuerdos de niñez), presente (ella cocinando comidas típicas y leyendo cuentos en gallego) y futuro (el legado idiomático que les deja a sus nietas).

Siguiendo con la continuidad que propone el montaje del film, entra en juego una de las características que marcamos anteriormente respecto de este capítulo: la interacción entre personajes. Ruy Farías, hijo de María Rosa, en su testimonio habla de su madre, se refiere de manera indirecta (ya veremos que, además, lo hará de modo directo también) a otro personaje del documental para sumar una perspectiva contributiva para entender el discurso. De este modo, esta vinculación, tomando como referencia lo que señala Eliseo Verón en su teoría de discursos sociales, funciona como una forma de condición de producción y condición de recepción del sentido. ¿Cómo? Por un lado, Farías, en el extracto de su testimonio que veremos más abajo, da a conocer algunos detalles que hacen al bagaje sentimental de su madre y que el espectador desconoce. Por lo tanto, se trata de una condición de producción, es decir, el porqué de su reiterada referencia a su pasado. Y, por otra parte, señala cómo son percibidos estos mensajes desde su óptica.

Extracto del testimonio de Farías: "*(16'01'')* **A veces sus nostalgias, sus pesares, su deseo, creo que todavía no del todo enterrado, de querer regresar a su tierra, genera en uno una cierta angustia, que no se condice con las cosas que yo pienso como investigador respecto de la inmigración. Básicamente, es que más allá de los dramas personales, indudables que han existido y existen en un proceso que tuvo como protagonistas a millones de personas, sirvió en líneas generales para que esa gente mejorase su calidad de vida. Esa conclusión, que para mí es una verdad realmente establecida, por momentos tiembla cuando yo me asomo a un espectáculo como puede ser el día que le traje a mamá, en VHS, la filmación de aquel spot publicitario del año '53, donde se veía la llegada del barco que la**

trajo a ella desde Vigo a Buenos Aires. Mamá en ese momento lo vio y lloró 15 minutos seguidos”.

Luego del testimonio, y mientras se reproduce el spot del cual hace referencia Farías, se recrea el momento que destacó el personaje previamente ya que en plano están ambos viendo en una laptop el video. Y allí María Rosa recuerda el momento y revela sus sensaciones de angustia al ver las imágenes del barco.

Farías es un personaje que atraviesa a las distintas historias que se plantean en el guión. En primera instancia, cumple su función retórica específica, la cual hemos identificado como aquella perteneciente al tratamiento de la temática histórica. Es el que abre “oficialmente” el documental (es decir, luego del compilado de apertura) con el relato histórico de la llegada de los inmigrantes gallegos y su asentamiento en la localidad de Avellaneda. En ese contexto, realiza un recorrido por la calle en el cual visita los lugares donde mayormente los gallegos trabajaban, como el frigorífico La Negra, la estación de ferrocarril y el mercado de hacienda. Sin embargo, puntualiza varios sectores más como fuentes de trabajo donde los gallegos encontraban y, a raíz de esto, establece una conexión con el progreso de Argentina en el sector económico. Farías dice: “(02’:56’’) ***A mí me gusta jugar con la idea*** de que si Avellaneda y Lanús, junto con la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, fueron el embrión de la industria argentina, los gallegos estuvieron presentes en ese nacimiento industrial, fueron, en buena medida, protagonistas del mismo”. De este modo, al utilizar la frase “jugar con la idea” da cuenta de que busca un autoconvencimiento, una fantasía, para correr al gallego del lugar común del inmigrante entendido como foráneo para darle un aspecto de eslabón fundamental en la construcción del país, independientemente de su condición de extranjero.

A su vez, refiere a esta conceptualización con la siguiente distinción, en la cual enlaza la arista familiar de su discurso con aquella más histórica: “(03’:19’’) *Para mí, ‘familia’ siempre fue sinónimo de ‘familia gallega’: un grupo de personas que vivían en Argentina, sujetos a la realidad argentina, preocupados por la realidad del país, pero la mitad de su cabeza estaba todavía en un lugar muy lejano*”. Al brindar una definición propia de lo que significa la palabra familia para él, marca una distancia con familias de otras nacionalidades, y produce en sí el rasgo distintivo de que la ‘familia gallega’ tiene una conexión particular

con la vida en Argentina, está inmersa, es “parte de”, dejando en un segundo escalón el hecho de conservar y mantener tradiciones o costumbres del país natal.

En otro orden, Farías es partícipe de la tercera trama que identificamos en este capítulo de la serie. Ya hemos analizado las primeras dos, la que protagoniza él y la que respecta a su madre María Rosa Iglesias. Sin embargo, también se manifiesta en la que corresponde a Nélide Jorge Conde y Melina Banini. Nélide, junto a su hija Melina, son identificadas con la búsqueda de las raíces, detalles, aspectos y elementos que les permitan reconstruir la vida de su madre (abuela de Melina). Y con este objetivo es que Nélide recurre a Farías, a quien se lo muestra en su rol de investigador, para conocer aún más sobre la llegada de su madre a la Argentina. Aquí entra en juego la intervención directa del investigador, de la cual hemos hablado anteriormente, ya que dentro de la puesta en escena se lo muestra junto a Nélide entablando, por caso, la siguiente conversación entre los minutos 12’:17’’ y 14’:08’’:



Ilustración 25: Inmigrantes gallegos, 12':28''.



Ilustración 26: Inmigrantes gallegos, 12':53''.



Ilustración 27: Inmigrantes gallegos, 13':30''.

-Nélida: *“Yo sé que a ella le costaba integrarse y que lo intentó. Pero le costaba integrarse. De hecho, cuando vinieron acá a Argentina, ya vinieron casados con mi padre, se instalaron en la casa de unos tíos, también gallegos, en Sarandí...”*.

-Farías: (interrumpe) *“Eran gallegos muy típicos porque fueron prácticamente a uno de los lugares donde uno más gallegos puede encontrar en el planeta”*.

-Nélida: (asintiendo) *“Se sentía con sus pares”*.

En este pasaje del capítulo, vemos cómo las explicaciones y comentarios de Farías actúan, para Nélida, como un elemento que hacen a las condiciones de reconocimiento para comprender ciertos aspectos de la historia de su madre. Y, a su vez, el diálogo en su esencia adquiere mayor consistencia fílmica puesto que las imágenes van mostrando los distintos documentos históricos sobre los que ambos personajes están hablando. De este modo, el mundo representado que destacan los autores Casetti y Di Chio, aquí adquiere un valor enriquecido por esos objetos que forman parte de la puesta en escena.

Nélida personifica, en cierto punto, a la búsqueda por conocer las raíces y lo hace centrándose en la figura de su madre. En su presentación, se la muestra llegando al negocio de venta de remeras que tiene y ya aquí aparecen, mediante la utilización de planos detalle, algunas referencias a Galicia:

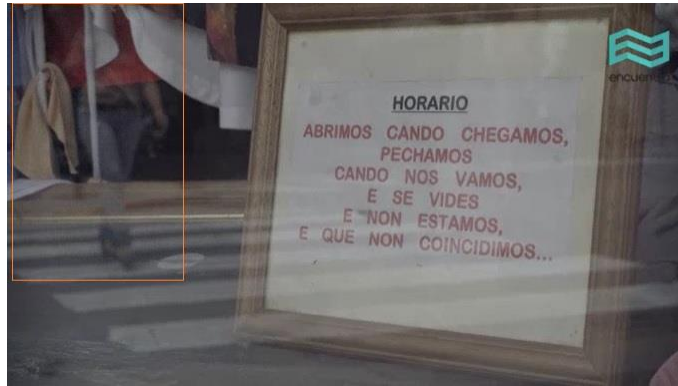


Ilustración 28: Inmigrantes gallegos, 06':25''.



Ilustración 29: Inmigrantes gallegos, 06':37''.



Ilustración 30: Inmigrantes gallegos, 06':50''.

En la primera ilustración, vemos el cartel de horarios que está ubicado en la ventana. En lugar de marcar la hora de apertura y cierre del negocio, está escrito en gallego la siguiente frase que hemos traducido al castellano: *“Abrimos cuando llegamos, cerramos cuando nos vamos, y si ves que no estamos, es porque no coincidimos”*. A su vez, en el recuadro naranja que destacamos, observamos la figura de Nélica mientras cruza la calle y va llegando al lugar. En la siguiente imagen, se aprecia un llavero con la bandera de España, marcando la pertenencia de la comunidad gallega al país ibérico.

Por último, tenemos la presencia del logo y nombre del emprendimiento que tiene Nélica: *“Enxebre Isolina”*. Como la propia protagonista lo señala posteriormente, Isolina es el nombre de su madre, mientras que la palabra *“enxebre”* escrita en gallego significa *“escayola”* en castellano, la cual etimológicamente proviene de la palabra italiana *“scagliola”*. *Scagliola* es el nombre que se le da a un tipo de tiza fina utilizada en las

esculturas y que, a su vez, le da nombre a una técnica artística de incrustación de piedras. De esta incrustación interpretamos que encuentra asidero el nombre negocio, ya que se relaciona con la realización de estampados en las remeras que vende la protagonista. Y, si vamos aún más allá, encontramos también una dimensión significativa relacionada a la conservación del nombre de la madre en referencia al sentido de pertenencia, de tenerla siempre presente en los sellos y grabados.

Este personaje permite vislumbrar un cierto estereotipo de madre. A lo largo de su testimonio, emplea las siguientes palabras y frases que configuran una determinada imagen de la madre: *“guerra civil”, “problema para criar tantos hijos”, “luchadora”, “luchadora desde las entrañas”, “el nombre del local quiere rescatar la lucha de mi madre”, “trabajar, tener una familia y salir adelante”, “eligió construirse una vida”, “fue una revolucionaria, desde su lugar de mucha humildad, una revolucionaria”*. En primera instancia, vemos una retórica bélica en la utilización de “guerra civil”, “luchadora”, “lucha”, y “revolucionaria” respecto de la descripción del proceso de migración de su madre, quien de alguna forma fue parte de una batalla contra los eventos que la llevaron a cambiar su vida de la cual pudo salir victoriosa al asentarse en Argentina y formar una familia. A su vez, la vinculación entre “guerra civil” y “revolucionaria” nos remite al hecho de ser parte de una facción que.

A su vez, esto se emparenta con el hecho del *“emprendimiento personal”* que tiene Nélidea en su negocio. Ella lo define como tal y aquí hay un punto de conexión e identificación con la suerte de “emprendimiento personal” de su madre cuando llegó a Argentina. Ella describe el motivo cuando señala que *“(24’:02’’) eligió venirse a Argentina, eligió probar suerte, eligió construirse una vida y acá pudo desarrollarlo”*. A su vez, esto lo podemos reforzar desde lo que muestra el film con la composición de las escenas dentro del negocio: Nélidea siempre está sola, estampa las remeras y ordena los estantes, sin ninguna otra persona que trabaje en el lugar. Y luego, la acompaña su hija, Melina, al probarse las nuevas remeras que saldrán a la venta. De este modo, podemos enlazar esta imagen con aquella que es construida de su madre como una mujer que se las arregló sola para criar a sus hijos y *“trabajar, formar una familia y salir adelante”*.

Por su parte, Melina Banini cumple una función similar a la de Ruy Farías dentro del documental respecto de manifestar en su discurso algunas referencias para comprender el

porqué de la búsqueda de raíces de su madre. Ella dice: “(11’:08’’) *Hasta el momento en que mi abuela fallece, mi mamá no había hecho una especie de investigación o intentar encontrar sus verdaderas raíces. A partir de que hace su duelo, empieza a investigar y a intentar descubrir realmente de donde salió mi abuela (...) Mi mamá comenzó una búsqueda interminable de cómo fue la vida de mi abuela*”. Posteriormente al extracto que hemos citado, se suceden imágenes de máquinas de coser, dando cuenta de la actividad en las empresas textiles de las mujeres españolas Sin embargo, tiene un rasgo distintivo: ella también se une a ese objetivo, aunque de otro modo como vemos en las siguientes ilustraciones:

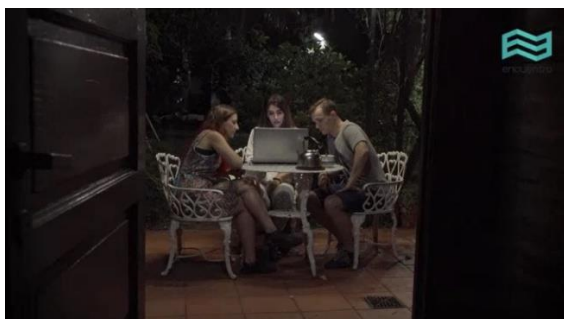


Ilustración 31: Inmigrantes gallegos, 09':37''.

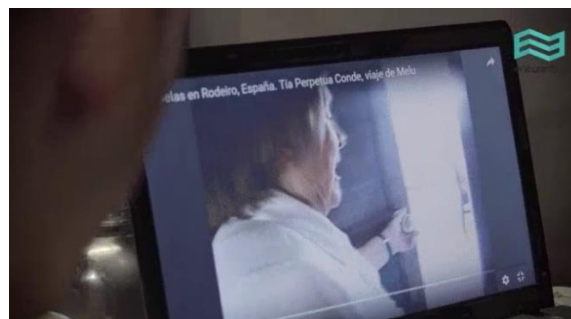


Ilustración 32: Inmigrantes gallegos, 10': 42''.



Ilustración 33: Inmigrantes gallegos, 10':46''.

Esta concatenación de planos, en los cuales Melina comparte junto a sus amigos el viaje que realizó al pueblo donde vivió su abuela y donde se reencuentra con una tía que le

enseña la casa donde vivieron durante su niñez, se aprecia fundamentalmente la función semántica del montaje para mostrar intimidad, el hecho de compartir el recuerdo de momentos de reencuentro con lugares significativos y reflejar la emoción de la protagonista. A partir de aquí, notamos algunas particularidades: en primer lugar, el choque entre las formas de redescubrir la historia de Isolina por parte de Melina, quien lo hace de una forma más contemporánea a estos tiempos en tanto utilización de tecnología moderna, y la de su madre Nélica, quien encamina su búsqueda sobre la base de archivos históricos y una charla con el investigador Farías. En segundo lugar, con la presencia de Melina en el lugar donde vivió su abuela antes de viajar hacia Argentina y las imágenes de su tía en el video mostrando las habitaciones de la casa y el paisaje, el sentido que produce es el de la existencia de una “re-inmigración” por parte de la descendencia. Los (en este caso) nietos de inmigrantes, “inmigran” en la tierra de sus abuelos y experimentan el mismo fenómeno de descubrimiento.

La unión que se destaca entre Melina y Nélica respecto de reencontrarse con sus antepasados también la vemos manifestada en el film durante el pasaje donde comparten una clase de muñeira, danza propia de Galicia. Allí se contextualiza desde varios aspectos técnicos y literarios. En primer lugar, la utilización de planos conjuntos dentro de los cuales aparecen en cuadro Melina y Nélica; luego, otros planos más generales cortos para destacar la presencia de estudiantes que, en su mayoría, son jóvenes al igual que Melina; se destaca también la autenticidad gallega del baile a través de planos detalle a un instrumento típico de la región como es la gaita; el juego de sucesión de planos acorde a la función rítmica que propone el montaje mezclando la actividad con planos de la banda *Caminantes de Finisterre*, la cual dota de atmósfera musical a la clase; y por último desde lo netamente textual sobre la base del testimonio de Melina cuando aclara: “(22’:40’’) ***Cuando mi mamá comenzó con la búsqueda de su familia y de la cultura que tuvo mi abuela en su infancia, yo tuve la necesidad de acompañarla en esa búsqueda***”. Aquí lo que se destaca en negrita es entendido como un aspecto muy personal, que está vinculado con el impulso, lo irracional, en pos de satisfacerse al adquirir una completitud personal y sentimental.

III.I - Montaje y articulación temática

Ya hemos visto cómo se trabajan las distintas temáticas que conforman al capítulo de *Inmigrantes gallegos* y la particularidad de enlazamiento que existe entre los personajes. Para lograr una continuidad armónica dada el constante cruce de historias, la función del montaje adquiere un rol crucial para conectar a los personajes y, por consecuencia, a los distintos temas que aporta cada uno. Partiendo sobre el principio de la herencia que deja y recibe la imagen dentro de la sucesión que explican Casetti y Di Chio, veremos cómo esta conexión de transiciones entre personajes no sólo se manifiesta en lo estrictamente audiovisual (comprendido como imágenes y sonidos), sino que también lo hace en una segunda vertiente: la dimensión textual, donde la palabra del protagonista funciona como puente.

Ahora bien, ¿cómo se da esta manifestación? Ya en el pasaje inicial del testimonio de Ruy Farías hacia el de su madre María Rosa detectamos que la herencia textual que deja la palabra del investigador es recogida por la imagen de María Rosa para establecer la relación dialéctica que facilita la introducción de una nueva temática en el film. A continuación, lo vemos reflejado en el siguiente fragmento que comprende los minutos 03':22'' y 04':05'':



Ilustración 34: Inmigrantes gallegos.

En la figura de arriba, Farías viene de explicar desde una perspectiva histórica (primer eje temático) cómo fue la inmigración gallega, y la conecta con la cuestión familiar al afirmar:

“Vivían en Argentina, sujetos a la realidad argentina, preocupados por la realidad del país. Pero la mitad de su cabeza estaba todavía en otro lugar muy lejano. Y eso lo veías cuando llegaba el momento de relajarse, de distenderse, en las reuniones, en las fiestas... Siempre, siempre asomaba el tema de Galicia”. Ahora, veamos la siguiente imagen que se sucede cuando Farías culmina su frase:

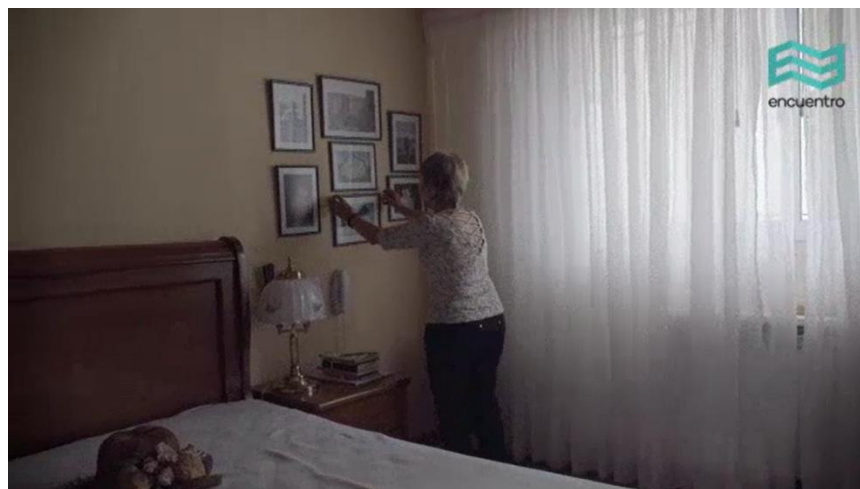


Ilustración 35: Inmigrantes gallegos.

La aparición de María Rosa en su habitación que infiere ese entorno íntimo y de tranquilidad, mientras mira y acomoda los portarretratos es un registro de recuerdos, recoge la herencia textual que dejó el testimonio de Farías cuando habla de *“momento de distenderse”* y *“asomaba el tema de Galicia”*. Esto se fortalece aún más cuando ella comienza a describir las fotos de la casa de su niñez de una forma muy detallada, habla de cuando volvió a Galicia y que fue *“la foto donde sentí más felicidad y plenitud en mi vida”*. Luego, el montaje lleva a la presentación “formal” a través de una unidad gráfica de María Rosa como protagonista (ver ilustración de abajo), donde continúa habla acerca de su vida de niña, cómo era el pueblo y su entorno social, entrando así de lleno en el eje temático del recuerdo y el sentido de pertenencia que ya hemos analizado previamente:



Ilustración 36: Inmigrantes gallegos.

Si bien en distintos momentos de la película se produce este tipo de transición a través del montaje, acentuado por el hecho de la necesidad de unir historias que se entremezclan, también detectamos otra modalidad que tiene que ver con el traspaso de protagonismo de un personaje a otro. Veamos por ejemplo el caso de Nélica y Melina, entre 08'34'' y 09'20'', en el cual observa que a partir de la sucesión de planos, se produce una marcada cesión por parte de la madre hacia la hija para que ésta sea introducida como uno de los personajes principales del capítulo:



Ilustración 37: Inmigrantes gallegos.



Ilustración 38: Inmigrantes gallegos.



Ilustración 39: Inmigrantes gallegos.



Ilustración 40: Inmigrantes gallegos.

Al cabo del testimonio de Nélide, entra en escena su hija Melina para probarse una de las remeras. Luego de un diálogo entre ellas que denota cierto grado de naturalidad y espontaneidad, su madre le saca una foto donde exhibe el nuevo modelo. Y es allí, durante el plano de la foto, cuando Melina entra en escena desde su voz en off que luego se condice con la imagen siguiente. Aquí, la transición no tiene que ver con un cambio pronunciado de eje temático sino que más bien con el intercambio de personaje. Nélide viene hablando de su madre y Melina continúa por la misma línea. El plano conjunto donde se las ve a ambas es el que funciona como unidad fílmica de articulación, donde queda en evidencia clara el hecho de que una deja un lugar que es recogido por la otra.

Por último, otro tipo de transición se hace presente en el capítulo, aunque esta vez, curiosamente, el montaje desde las imágenes pasa a un plano secundario. Como hemos aclarado en el inicio de este capítulo de análisis, el hecho de que algunos personajes sean familiares entre sí anticipa una cierta forma de tratar a las diversas temáticas que aparecen reflejadas y provee una condición que facilita la unificación entre sus historias. ¿Pero qué pasa cuando se tiene que moverse entre un grupo de protagonistas y otro? Aquí entra en juego otra estética de montaje, la cual está basada meramente en la cuestión textual. Por caso, cuando Nélide y Farías se encuentran para hablar sobre la llegada de los inmigrantes gallegos a Argentina, se introduce el tema del idioma. Nélide dice: *“(13’46’’) En las reuniones obviamente se hablaba gallego, pero después en la diaria no, para que no tuviésemos problemas en el colegio porque a veces pasaba que se mezclaba una palabra en gallego, otra en español y los maestros no querían”*. Luego, en marco de la misma charla, Farías le complementa: *“Lo hacían casi como un peaje con tal de integrarse bien en la sociedad argentina”*. Y aquí se produce el salto automático a María Rosa, quien continúa como si

estuviera siendo parte de la reunión, y también en cierta forma personificando a la madre de Nélida: “(14’:09”) *Yo no hablaba castellano y después mi papá, supongo que por el temor de que no anduviéramos bien en la escuela, nos prohibió hablar en gallego a mi hermano mayor y a mí. Y lo sentí como una afrenta*”.

IV - Inmigrantes italianos

En el capítulo anterior de *Inmigrantes gallegos* hemos observado la construcción de la imagen de la madre inmigrante, y en este capítulo nos encontramos representada la otra figura complementaria de la estructura familiar: el padre. Lejos de entrar en una discusión de carácter sociológico sobre cuál es (si es que se puede determinar) un modelo de familia, la cual no corresponde a este trabajo, entendemos que las dos figuras son constitutivas de un seno familiar. Sin embargo, identificamos que este capítulo de la serie posee una impronta discursiva relacionada con la masculinidad. Y a continuación veremos los rasgos que dan cuenta de ello.

En primer lugar está la elección de los personajes principales que guían al documental, los cuales además de ser todos hombres a su vez comparten vínculos familiares: los hermanos Miguel y Luciano Cacciutto, y Ángel Greco con su hijo Angelito Greco. De todos modos, debemos aclarar que también aparece Lina Patania de Greco, la madre de Ángel, aunque en un rol netamente secundario. Esto se contrapone con lo que ocurre en el capítulo anterior de los gallegos, en donde Ruy Farías, el único hombre con rol protagónico, cumple una función muy importante para el desarrollo del documental. En segundo orden, en *Inmigrantes italianos* la retórica que se construye alrededor del concepto de “padre” es también empleada como nexo para articular dos de los tres ejes temáticos que detectamos primordiales en el guión: la familia y la cultura de trabajo. Por caso, vamos a tomar el testimonio del sacerdote Miguel Cacciutto, en el cual vemos la conexión que se establece entre la figura paterna de la familia y la valorización del trabajo: “(03’:37”) *Hay como una alianza, yo diría, entre padre e hijo, ¿no? Es como en parte un legado. Mi hermano es el que lo lleva. Él prácticamente de chico nació para el mar. Muy ligado a todo lo que aprendió de mi papá, de mis nonnos, es una síntesis de todos ellos*”. Aquí, cuando Miguel

habla de “alianza”, “ligado” y “legado” se está remitiendo a una fuerte unión familiar cuya esencia encuentra asidero en las generaciones posteriores. Y este aspecto esencial que es transmitido es el trabajo como pescador. A partir de la afirmación “*mi hermano es el que lo lleva*” en referencia a ese legado, instantáneamente conecta la cuestión familiar, a través de la frase “*nació para el mar*” que da cuenta de un rasgo inherente y constitutivo de él, con la pesca como fuente de trabajo: para él, decir “*nació para el mar*” es decir que nació para trabajar arriba de un barco desarrollando la actividad pesquera. Sin embargo, Miguel aclara en su discurso otra condición fundamental en lo que respecta a la retórica del trabajo, pero que a su vez sienta una condición que hace a la estereotipación, al momento que recuerda una anécdota de cuando era niño: “(15’:17’) *como teníamos olor a pescado, otros chicos nos cargaban: ‘eh, tano, olor a pescado’. Y cuando contábamos eso en casa, nos decían: ‘no es olor a pescado, es olor a plata’ (...)* porque era el **sacrificio de ganarse el peso**”. Esta metáfora que empleaban sus familiares da cuenta de la lógica que engloba al mensaje que les dejaron a sus descendientes: sin trabajo, no hay sacrificio, y sin sacrificio, no hay dinero para vivir.

Por su parte, Luciano Cacciutto, hermano del cual habla anteriormente Miguel, al hablar de la llegada de su abuelo y de su padre al país, refuerza lo que anteriormente manifestó Miguel acerca del legado: “(07’52’) **Mi papá tenía 12 años cuando llegó a Argentina. Acá en Mar del Plata, mi abuelo que era pescador mandó a llamar a su hijo más grande para que venga a Argentina. En esta foto estoy con mi viejo, un gran tipo, un gran padre, magnífico pescador. Todo lo mucho o lo poco que sé de la pesca me lo enseñó él**”. Primero, contextualiza desde el punto de vista histórico cómo su padre llegó al país. Y luego, al describirlo, en el fragmento resaltado en negrita vemos cómo se enfatiza la cuestión del “legado” entendido como el conocimiento sobre la pesca. Lo que se desprende aquí es que, en su discursividad, Luciano automáticamente asocia a su padre con su rol de pescador, su ocupación.

Sin embargo, en los siguientes pasajes de su testimonio advertimos que Luciano le da un sentido más profundo a su conexión con la pesca, como algo que va más allá del conocimiento, que es constitutivo de su ser: “(05’:00’) *Yo cuando terminé la primaria fui a trabajar de carpintero, pero en la sangre me corría agua salada*”; “(26’42’) **La cabeza**

mía está pensando en mañana, a dónde tengo que ir a tirar la red. A la noche me voy a dormir y no sueño con alguna chica linda, sueño con a dónde tengo que ir a tirar la red mañana". Aquí encontramos una vinculación con lo que Miguel señalaba anteriormente acerca de que su hermano "nació para el mar", el hecho de mixturar conceptos como *nacimiento-mar, sangre-agua salada y cabeza-tirar la red* componen una retórica biológica que da cuenta de que Luciano conforma el biotipo de "hombre de mar", dotado de una naturaleza particular que se traspa a través de las generaciones, va más allá de un mero conocimiento adquirido y que, en definitiva, es parte de la genética.

Los testimonios de Ángel y Angelito Greco también marca la mixtura entre la familia y el trabajo, aunque desde una perspectiva opuesta. Si bien se mantiene dentro del discurso de la masculinidad en tanto el trabajo en el mar como actividad de los hombres y, por lo tanto, puntualmente de su padre. Sin embargo, encontramos una diferencia sustancial en lo que respecta a ese "legado" sobre el que se pronuncian los hermanos Cacciutto. Ángel Greco propone la contraposición ya desde su primera intervención como protagonista del documental: "(07':21') **Mi viejo no quería que yo fuera a pescar. Lo hice renegar tanto... terminé la primaria y ya me iba a la banquina a vender pescado, y él quería que fuera a la escuela**". En este extracto vemos cómo marca la diferencia en el sentido de que su padre no le inculcó la actividad pesquera sino que lo orienta para el lado de la educación, de tener una cierta formación académica, de apuntar a un crecimiento que no tenga que ver únicamente con el trabajo. A su vez, vemos un factor que incrementa la conexión entre el discurso de la masculinidad asociado al trabajo la referencia no está en su padre sino que en otras figuras masculinas de su familia. Veamos el siguiente fragmento de su testimonio: "(09':48') **Mi abuelo y mis tíos, los hermanos de mi mamá, se dedicaban a esto. El oficio de ellos era pescar con las nasas. Entonces mi abuelo, yo me sentaba al lado de él cuando estaba haciendo las nasas, y él cuando ya llegaba a más de la mitad, que ya era fácil terminarla, me decía 'vení, seguila vos'**".

Sin embargo, la retórica del trabajo es reforzada desde la puesta en escena. Mientras hace su relato frente a cámara en calidad de entrevistado/personaje del film, lejos de estar en un ambiente tranquilo y relajado como todos los demás (aun tomando en cuenta toda la serie) la sucesión de planos lo muestran a Ángel trabajando en el armado de las nasas y atando los

nudos. Esta composición que evidenciamos en las ilustraciones de abajo nos da cuenta del lanzamiento de una visión del mundo representado en el cual el trabajo es parte de la persona en todo momento.



Ilustración 41: *Inmigrantes italianos*, 09':48''.



Ilustración 42: *Inmigrantes italianos*, 10':11''.



Ilustración 43: *Inmigrantes italianos*, 20':58''.

A su vez, siguiendo por esa línea, lo mismo sucede con Angelito. Él en su testimonio destaca otro “legado” que le dejó su abuelo (el padre de Ángel) vinculado a la música, lo cual contrasta con los Cacciutto, quienes desde su retórica cultural ven al padre vinculado a la pesca. En el caso de los Greco hay un cambio. Angelito es productor musical y, en sus recuerdos, pone en manifiesto otro tipo de legado que le dejó su abuelo, uno relacionado al arte de la música: “(12’09’’) **cuando yo tocaba, en mi casa se derrumbaba el mundo, y él estaba al lado como si hubiese una sinfónica. Escuchaba música en la casa de él, Tony Bruni, Mario Merola... y me enseñaba a usar los equipos de música**”. Y además, en otro pasaje de su testimonio, se ve cómo (en paralelismo con lo que su abuelo le decía a su padre)

Ángel continuó la línea de su abuelo en pos de no vincular a Angelito con el trabajo en el mar: “(26’:06’’) *Mi viejo, no sé por qué, siempre me dio la idea de ‘al agua no’. Tormentas, familiares que hemos perdido... creo que hizo bien en decirme que al agua no tenía que ir*”. Aquí, a diferencia de lo que sucede con su padre, en las distintas puestas en cuadro de Angelito se produce el sentido de mantenerse a un costado de lo que es el mundo de la pesca. Si bien por pasajes se lo muestra en zonas portuarias, siempre está observando, no realiza acciones referidas a la actividad. Lo contrario ocurre en la puesta en escena del momento en el cual brinda su testimonio, cuando se lo muestra rodeado de (y actuando sobre) elementos que conforman una retórica musical:



Ilustración 44: *Inmigrantes italianos*, 11’:12’’.



Ilustración 45: *Inmigrantes italianos*, 11’:16’’.



Ilustración 46: *Inmigrantes italianos*, 11’:26’’.

En las imágenes de arriba, vemos la secuencia de imágenes que se van sucediendo a partir del montaje. Angelito observa el movimiento de los barcos, contempla todo lo que rodea al puerto, y siempre se mantiene en una distancia prudente de lo que es el agua. Y abajo tenemos las referencias existentes a la retórica musical que nutren al personaje, y, en la primera imagen, la disposición de elementos del plano general corto (dos guitarras,

amplificadores de sonido, consolas de grabación y una computadora) que componen al estudio de grabación desde donde él interviene en el film como figura protagónica.



Ilustración 47: Inmigrantes italianos, 12':56".



Ilustración 48: Inmigrantes italianos, 12':12".



Ilustración 49: Inmigrantes italianos, 12':43".

Por otra parte, tenemos la presencia del tercer eje temático que conforma al capítulo: la devoción religiosa. En este caso, la representación del culto al catolicismo también se entremezcla con los distintos ejes que hemos analizado previamente, tanto desde las proposiciones del discurso de los personajes como de los recursos técnicos de la narrativa audiovisual. Encontramos en los hermanos Cacciutto los exponentes, aunque es Miguel, el sacerdote, quien además aporta el enfoque histórico que se repite en cada documental. Él da comienzo al documental describiendo la localización mientras se intercalan fotos de archivo de la Playa Bristol de Mar del Plata con imágenes tomadas de la actualidad. A su vez, el

propio Miguel brinda su testimonio desde la playa. En efecto, vemos nuevamente la estética de presentación de un sitio representativo a partir de la foto histórica. Luego, ya entrado el documental, retoma el aspecto netamente histórico cuando hace referencia a la Avenida 12 de Octubre, la cual fue arteria principal en la época de los primeros asentamientos de inmigrantes en Mar del Plata. Sin embargo, la referencia a estos lugares simbólicos que se resaltan en el documental está vinculada con la retórica del trabajo. Miguel señala cuando está en la playa que “(02’: 47’’) *Aunque parezca mentira esta foto es acá mismo, en esta playa, donde se inició con aquellos pescadores que vinieron de Italia y pescaban con las lanchas a vela*” y luego, en el otro pasaje, explica “(17’:08’’) *Acá estamos en el corazón del puerto porque es la calle 12 de Octubre aquí empezó todo con aquellos pescadores que vinieron de Italia. Esta era la avenida principal donde estaba la staffetta de correo, la escuela número 12 (...)*”. De este modo vemos que al referirse a los inmigrantes italianos lo hace con la palabra “pescadores”, una rotulación propia al trabajo específicamente de mar.

Ahora bien, volviendo a la temática religiosa, es primordial aclarar que la religión sobre la que se construye la retórica es la perteneciente a la Iglesia Católica. A lo largo del film observamos distintas referencias a esta temática, ya sea desde los códigos sonoros que se van manifestando, desde las referencias discursivas de los protagonistas como así también desde la composición y sucesión de planos. Sin embargo, también se interrelaciona con los otros ejes (familia y cultura de trabajo) y esto lo evidenciamos, por ejemplo, en el testimonio de Luciano Cacciutto, quien afirma “(18’:26’’) *Todo viene desde abajo, de cuando éramos chiquitos. Mi abuelo con mi abuela, cuando éramos todos los nietos que nos juntaba a la tarde, ponía las estampitas de los santos, prendía las velas, y decíamos el rosario, todos los nietos decíamos el rosario, nos hablaban de los santos, nos contaban anécdotas*” y luego, como observamos en las ilustraciones de abajo, se muestra a dos niños que llegan con sus padres a la misa observando la figura de San Juan Bautista para completar el mensaje de que se trata de una tradición que se mantiene y se va traspasando de generación en generación.



Ilustración 50: *Inmigrantes italianos*, 18':51''.



Ilustración 51: *Inmigrantes italianos*, 18':58''.



Ilustración 52: *Inmigrantes italianos*, 19':05''.

IV.I - Confluencia discursiva y sentido de pertenencia

A lo largo del film identificamos tres ejes principales: familia, trabajo y religión. Como ya hemos visto, de ellos, los primeros dos son los que predominan cuantitativamente desde el discurso de los protagonistas. Sin embargo, en el caso del culto religioso, hemos notado que es una parte fundamental para producir una confluencia discursiva que termina por establecer el sentido de pertenencia en *Inmigrantes italianos*. A diferencia de los otros capítulos, el sentido de pertenencia no es configurado sobre las bases de aspectos artísticos, culinarios o idiomáticos sino que desde el legado más “abstracto” o “conceptual” que dejan los antepasados, como si se tratara de “lecciones de vida” que los hace sentir “parte de”. En ese sentido, ante la preponderancia de lo verbal, damos cuenta de que las referencias iconográficas o idiomáticas son muy esporádicas o bien no son resaltadas, quedando así

relegadas a un segundo plano. A continuación, vemos que las únicas referencias a Italia desde lo iconográfico de su bandera marcan la presencia del país de origen en planos en los cuales también está presente la bandera de Argentina:

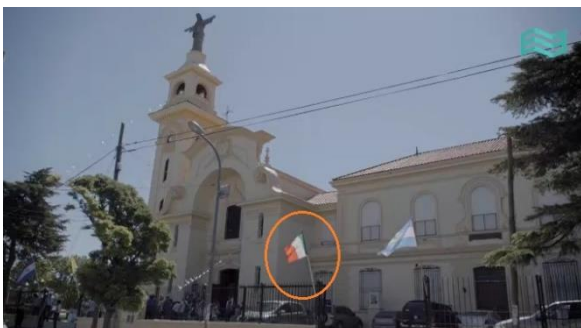


Ilustración 53: *Inmigrantes italianos*, 17:43''.



Ilustración 54: *Inmigrantes italianos*, 25:22''.

De esta forma, se acentúa la idea de una identidad compartida e integrada, de la idiosincrasia que marca Miguel Cacciutto cuando habla, al inicio del documental, de *“ser portuense es de una idiosincrasia muy particular y muy linda al mismo tiempo. Digo particular porque es como si fuera un pedacito de Italia argentinizado acá en Mar del Plata”*. A su vez, si bien desde lo idiomático también se presentan palabras en italiano como “nonno” para referirse al abuelo, “staffetta” para las estafetas de correo a donde llegaban las cartas en aquella época, “orchestra” que indudablemente significa orquesta y “alettato” que significa “postrado”, éstas forman parte del lenguaje cotidiano de los protagonistas, acentuando también este amalgamamiento cultural desde la arista idiomática.

Por su parte, el fenómeno de confluencia temática sí aparece en reiteradas ocasiones, mixturando en algunos casos lo meramente verbal (entiéndase por “verbal” los testimonios de los protagonistas) con lo audiovisual. En primera instancia, vemos desde el comienzo la vinculación familia-trabajo-religión cuando Miguel Cacciutto habla del legado laboral que dejó su padre y que fue adoptado por su hermano Luciano. Cuando termina de mencionarlo, se comienzan a suceder imágenes de un barco en el mar y distintas acciones propias de la actividad pesquera, entre las cuales se lo muestra a su hermano en un plano medio encabezando la tripulación. Esta serie de imágenes reproducidas con el efecto de la cámara lenta están enmarcadas sonoramente por un canto gregoriano, típico de las misas que se realizaban en las iglesias católicas de la primera mitad del Siglo XX. Aquí observamos cómo

los tres aspectos están, en cierta forma, unificados en un pasaje del documental que, a su vez, cumple con la función de enlazar a los personajes.



Ilustración 55: Imigrantes italianos, 04':08''.



Ilustración 56: Imigrantes italianos, 04':14''.



Ilustración 57: Imigrantes italianos, 04':24''.



Ilustración 58: Imigrantes italianos, 04':31''.

Lo mismo sucede, con la misma estética de montaje, en otro clip de transición aunque con algunas particularidades. Las imágenes en cámara lenta del barco pesquero de Luciano Cacciutto y la tripulación trabajando continúan, pero desde los códigos sonoros hay un cambio: en esta ocasión, en lugar de ser un canto gregoriano, el sonido que acompaña a la secuencia consta de la *voz over* de una mujer, cuya entonación nos permite interpretar que se trata de una adulta mayor, recitando un canto a la Virgen María en italiano. Este canto luego se coloca en un segundo plano sonoro cuando aparece en escena Luciano, quien establece la relación familia-trabajo al señalar que “(16':08'') *En una embarcación, la mayoría son todos familiares. Si no son primos, son hijos, si no son hijos, son tíos, si no son tíos, es el hermano... Es una familia directamente a bordo. Nos transmitieron todo, el trabajo, lo principal el trabajo, a trabajar siempre*”. Luego, la *voz over* se transforma en voz in, se incorpora a la

diégesis propuesta por la imagen de dos mujeres adultas mayores que están rezando en la iglesia, situación que cierra y confirma la previa visualización que generó el canto a principio del pasaje.

A diferencia de los otros capítulos, en donde el sentido de pertenencia se construye a partir de la discursividad de las tradiciones y costumbres que se mantienen en el ámbito artístico e idiomático, en *Inmigrantes Italianos* se destaca la conexión con lugares concretos que resultan esenciales para remarcar la representatividad de los ejes temáticos. Por un lado, está la banquina del puerto de Mar del Plata, a la cual los personajes se refieren, por ejemplo, en los siguientes extractos:

-Luciano Cacciutto: “(05’15’’) *a los casi 16 años empecé a ir a pescar con mi papá. Yo vivía acá en la banquina*”.

-Angelito Greco: “(05’46’’) *Ir a la banquina es como estar en mi casa, no parás de saludar conocidos, no parás de ser amable con las personas, y al mismo tiempo ellos con vos. Es estar en familia estar en la banquina*”.

-Ángel Greco: “(06’58’’) *Ya después cuando empecé a ser un poco más grandecito mi pasión era ir a la banquina, a esperarlos a ellos que vinieran de pescar. Así nos fuimos criando, en la banquina*”.

-Miguel Cacciutto: “(15’00’’) *Acá la gente cultiva mucho estar en familia, porque eso lo heredamos de nuestros mayores, de nuestro nonno, de la nonna. Y sacrificio porque desde chicos todos fuimos a trabajar*”.

De esta forma, observamos nuevamente una vinculación muy marcada entre el trabajo y la familia que confluyen en la referencia a este lugar particular. ¿Cómo se manifiesta? Primero, que se trata del sector portuario donde los barcos pesqueros diariamente zarpan rumbo a alta mar; segundo, desde la aparición de palabras que hacen a la retórica del seno familiar como “cultivar”, “mi casa”, “vivía acá” “nos fuimos criando” y permite recrear imaginariamente una atmósfera de círculo íntimo, de cuidado. En este sentido, la banquina es el hogar.

En el testimonio de Miguel Cacciutto también encontramos otra referencia a un sitio en particular: la Parroquia La Sagrada Familia. Él explica que: “(19’40’’) **Encontrarse todos juntos a la salida de misa, conversar entre todos, ‘cuántos pescados agarraste, que no agarraste’... la Iglesia era el punto de unión (...)** Después en la fiesta que cada uno celebra de las distintas regiones, era el punto de unión con su tierra querida y lejana”. Aquí, además de observar cómo la actividad pesquera se hace presente incluso en lo que se interpreta como diálogos cotidianos a la salida de la Iglesia, también notamos una referencia a la colectividad de la comunidad italiana. Esto queda más explícito cuando nos remitimos al testimonio de Lina Patania de Greco, madre de Ángel y abuela de Angelito, quien recuerda una anécdota de cuando fue por primera vez a la fiesta de San Salvador, santo patrono de los pescadores: “(14’20’’) **Mi papá no nos trajo al puerto, nos trajo al centro, no había ningún italiano. Y en la fiesta de San Salvador, fuimos todos al puerto. Y mi mamá escuchaba a los paisanos hablar en italiano, y cuando llegó mi papá, solo, le dijo: ‘acá hay todos italianos y vos nos trajiste a donde no entendemos nada, ¿qué hiciste?’**”.

Así, sobre la responsabilidad documental que Bill Nichols le atribuye al film respecto de describir e interpretar el mundo desde la experiencia colectiva, aquí damos cuenta de que a lo largo de la historia, tanto la banquina del puerto como la Parroquia La Sagrada Familia son una especie de centro cultural donde se reúnen los integrantes de la comunidad italiana para interactuar entre ellos. En las ilustraciones debajo damos cuenta que desde la composición de planos también se establece la conexión temática que genera el sentido de pertenencia, tanto en imágenes fijas como las que son acompañadas por movimiento de cámara (en el caso de la tercera figura, el paneo para mostrar continuidad en la procesión de San Salvador):



Ilustración 59: Inmigrantes italianos, 20':56''.



Ilustración 60: Inmigrantes italianos, 23':00''.



Ilustración 61: Inmigrantes italianos, 24':18''.

En conclusión, afirmamos que la configuración del sentido de pertenencia en la cultura italiana se manifiesta a partir de la confluencia de los tres ejes temáticos, los cuales están atravesados por la idea de herencia del culto y la devoción. De esta forma, a diferencia de las demás nacionalidades que constituyen su arraigo desde aspectos más bien tangibles, aquí se pondera el legado intangible que se refugia tanto en lo ideal como en lo espiritual.

V - Inmigrantes alemanes del Volga

Este capítulo, a diferencia de los demás, trabaja principalmente sobre la conservación de tradiciones familiares y marca los distintos elementos y eventualidades que la hacen posible. Desde lo más general, pero a su vez más representativo de una cultura, como es la preservación del idioma alemán, hasta lo más personal como una costumbre propia de determinada familia, la cual puede ser o no compartida por el resto de la comunidad. Si bien notamos una potenciación del aspecto artístico-musical desde todas las variables de análisis, las cuales iremos trabajando en detalle a continuación, es menester aclarar que a este hilo temático troncal lo atraviesan otros ejes que funcionan como complemento y aportan más consistencia. En esta línea, la vertiente histórica, familiar y social contribuyen al concepto general que se genera sobre la imagen del inmigrante alemán del Volga y su descendencia.

El enfoque histórico del documental está personificado en el testimonio del historiador Julio César Melchior, quien narra cómo fue la llegada de los alemanes del Volga a Argentina. Él es el primer personaje que se pronuncia desde el comienzo post compilado previo, y lo hace a través de una estética similar a la que propone el capítulo de *Inmigrantes lituanos*: se lo muestra recorriendo la avenida principal del pueblo Santa María, Provincia de Buenos Aires, observando a su alrededor y se adentra en el relato histórico de la inmigración a través de la combinación foto histórica-realidad.



Ilustración 62: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (01':54'')



Ilustración 63: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (01':58'')

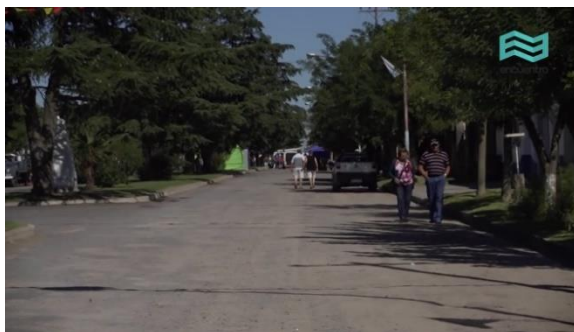


Ilustración 64: Inmigrantes alemanes del Volga, (02':02'').

Ilustración 65: Inmigrantes alemanes del Volga, (02':06'').

Desde lo discursivo de la palabra de Melchior, en los pasajes “(...) *aquí se fundó la localidad y donde llegaron cientos de inmigrantes alemanes del Volga en busca de **sueños de libertad** y de un **progreso para sus hijos y descendientes** (02'12'')*” y “(03':01'') *La historia de los alemanes del Volga se inicia en el centro de Alemania en el año 1763 cuando (...) ingresando por San Petersburgo al Imperio Ruso llegan a la parte baja del río Volga donde en 1764 fundan la primera aldea que es Dobrinka. Se instalan en el Volga y allí permanecen durante algo más de 100 años. Deciden partir hacia América, más precisamente a la República Argentina, hasta llegar al 11 de mayo de 1887 a fundar Pueblo Santa María*” encontramos una faceta muy descriptiva de lo que es el surgimiento de los alemanes de Volga, comunidad que nace a partir de la migración hacia el Imperio Ruso. Sin embargo, en un pasaje posterior de Melchior, esta descripción cobra un sentido muy interesante al ponerse en relación con la discursividad referida a lo social y personal. Él manifiesta que “(19'25'') *Tiendo a creer que tenemos una patria, que es la República Argentina, y nuestra **patria chica**, que es el Pueblo Santa María (...) **apegados a costumbres distintas y a una vida social y comunitaria totalmente diferente al entorno que teníamos***” y en este sentido nos remite al relato de la historia del surgimiento de su colectividad en el Imperio Ruso. La identificación “alemanes del Volga” responde a una comunidad que construyó una identidad a partir de la inmigración, de asentarse en una región perteneciente a un país foráneo. Y, en este sentido, el Pueblo Santa María responde a la misma condición: es el Dobrinka contemporáneo para la comunidad.

A su vez, en lo que resalta anteriormente como objetivos de migración, damos cuenta de que se trata de cultura progresista, que busca sobreponerse y aprovechar situaciones para

sentar prósperas bases para generaciones venideras. En este sentido, es necesario hacer algunas referencias históricas para poner en diálogo con el testimonio de Melchior y así ver la base sobre la cual partimos para hacer tal interpretación. En su momento, el arribo de los alemanes a territorio ruso se produjo en parte por el azote social que significó la Guerra de los Siete Años y también por el llamado de la emperatriz Catalina II, alemana de nacimiento, a sus compatriotas para brindarles tierras dentro del Imperio Ruso y así poblar una parte del territorio ganado. Y en el caso de Argentina, la llegada fue impulsada por la Ley de Inmigración y Colonización (n° 817) sancionada en 1876 bajo el gobierno de Nicolás Avellaneda, quien consideraba que el aporte de la mano de obra inmigrante para explotar la actividad agrícola era fundamental para el avance económico del país.

Dentro de la discursividad artística que recorre al capítulo, podemos identificar la musical y la teatral, aunque ambas comparten el realzamiento del idioma alemán. En el primer caso, a partir del testimonio del protagonista Bato Meier y los aportes del Coro de Hermanos, quienes cantan canciones que escribió su padre, definido por el propio Meier como “(04’06’’) *un continuo estudiante de música, sin tener profesores. Tenía una visión muy linda de lo que quería hacer*” y “(06’02’’) *era un generador, un disparador constante hacia nosotros para que hagamos música. La sigla de él era agarrar el bandoneón todos los días y cantar con nosotros*”. Esta descripción es acompañada por fotos de Agustín Meier (padre) tocando el acordeón, el sonido extradiegético de este instrumento liderando una ‘*polka*’ (canción de estilo musical típico de Alemania) y la transición con el nuevo plano es la foto de los nueve hermanos que conforman el coro junto a su padre. Así, desde el enlace textual y audiovisual se genera el sentido de que esa “visión muy linda” que tenía su padre es el hecho de transmitir la pasión por la música a las generaciones venideras a través de una tradición familiar. Esto se puede observar, además, desde la estética de montaje elegida para encadenar las fotos históricas, partiendo de cuando su padre tocaba solo y culminando junto a sus hijos.



Ilustración 66: Inmigrantes alemanes del Volga, (04':09'').



Ilustración 67: Inmigrantes alemanes del Volga, (04':39'').

Además, una de las hermanas recuerda una situación que se torna crucial a la hora de interpretar la vinculación de la tradición familiar con la música, y cómo este fenómeno es conservado. Ella dice “(...) **había una fiesta lo primero que preparaba era el bandoneón. ¿Qué eran nuestros cumpleaños, los de los chicos? Netamente musicales, pura música (07':22'')**” y desliza así una asociación entre lo festivo, aquella atmósfera de celebración y alegría, con la música y el recuerdo de su padre. A su vez, la utilización de planos conjuntos en perspectiva para destacar a los hermanos y los primeros planos para reflejar estas expresiones de alegría y, en consecuencia, refuerzan la idea de unión:



Ilustración 68: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (05':25'').



Ilustración 69: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (05':33'').



Ilustración 70: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (15':55'').



Ilustración 71: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (16':52'').

De este modo, encontramos la relación existente con el cierre del documental, cuando los hermanos cantan en el marco de una reunión familiar en la cual están todos presentes y vuelven a recrear lo que vivieron de jóvenes. Aunque en esta situación concreta hay un detalle particular: al hacer parte al resto de la familia que no sabe alemán, cantan en español y de este modo mantienen la costumbre que heredaron de su padre. En consecuencia, vemos a partir de la propuesta teórica del sociólogo Mario Margulis cómo desde los distintos elementos comunicacionales, ya sea palabras clave que hemos resaltado, selección y continuidad de determinados planos, terminan mixturándose para conformar los códigos que hacen a la identificación de la familia alemana.

Dentro de la tradición familiar y unidad que representa el Coro de Hermanos, está presente, lógicamente, el idioma como instrumento para el canto cuando se juntan a ensayar. Incluso, en algunos pasajes de diálogos entre ellos, deslizan algunas palabras, o frases en

alemán. Pero es a través de los testimonios de Alicia Schneider y Melisa Streitenberger que podemos identificar rasgos más profundos respecto de la valorización que adquiere el alemán para la comunidad. Schneider es una peluquera, que continuó con el trabajo que realizaban sus antepasados, y que ahora encuentra su vinculación con ellos mediante su participación en la obra teatral “*El Tartufo*”. Ella dice: “(11’20’’) **Tu memoria empieza a trabajar y a retroceder en el tiempo para rescatar historias, costumbres, dichos, frases que se van perdiendo a lo largo del tiempo. Te remontas en otra época, donde la gente activa un poquitito esa memoria** (aquí incrementa la cadencia de su voz, evidenciando entusiasmo) **porque es algo en mucho aspectos que se ha ido perdiendo, y vos en esa obra de teatro lo volvés a vivir**”. Las palabras “memoria”, “retroceder”, “rescatar”, “otra época”, “perdiendo” y “volver a vivir” configuran una retórica del pasado en el cual se produce el sentido de que ese idioma, el cual es inherente a ellos, hay que ir a buscarlo en el cajón de los recuerdos, y sacarlo a relucir nuevamente para en cierta forma “volver a vivir” lo que sus antepasados. Con la obra de teatro logran una teletransportación retrospectiva al momento en el cual sus abuelos y padres llegaron a Argentina.

A su vez, desde el testimonio de Melisa Streitenberger y los recursos empleados para sus escenas, se hace más hincapié en el traspaso del idioma como valor cultural a través de las distintas generaciones. Por ejemplo, en un pasaje aparece junto a su madre y a su abuela, y ella les consulta sobre cómo se dice determinada frase del guión de la obra desde el punto de vista fonético. Y vemos cómo su abuela y su mamá la van corrigiendo, y particularmente ésta última le va marcando los detalles de la corrección en alemán.



Ilustración 72: Inmigrantes alemanes del Volga, (13’:19’’).



Ilustración 73: Inmigrantes alemanes del Volga, (13’:29’’).



Ilustración 74: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (13':40").



Ilustración 75: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (13':44").

En las ilustraciones de arriba plasmamos la secuencia que mencionamos previamente con el fin de demostrar cómo la gestualidad adquiere una importancia clave para dotar de consistencia al mundo representado en cuanto a la puesta en escena. Los gestos, como elementos paratextuales que dan cuenta de estados de ánimos y modalidades del discurso hablado, aportan información fundamental. Si observamos la escena donde la madre de Melisa le explica, los brazos en movimiento, la cabeza asintiendo o remarcando acentuaciones contribuyen a facilitar el entendimiento; en la imagen donde están las tres, vemos la postura corporal de la abuela y de la madre, inclinadas hacia adelante, evidenciando interés; y por último, en el plano donde está el abuelo de Melisa mirando hacia abajo (que luego es contextualizado) la sonrisa al ver la situación da cuenta de cierto orgullo y entusiasmo por ver cómo su nieta se involucra en aprender el idioma y la interacción entre las tres mujeres.

Por su parte, Oscar Rekovski es el director de la obra teatral “*El Tartufo*” en la cual participan Alicia Schneider y Melisa Streitenberger y cuando habla del porqué de su realización utiliza palabras que nos remiten al sentido de preservar. Mientras se suceden imágenes del ensayo de la obra, en las que Oscar participa como director en tanto ordenamiento y correcciones a los actores, se alterna su testimonio: “(10'36”) *Parte de una necesidad de conservar el idioma, que sería una buena manera de **guardar ese sonido, encapsularlo, repetirlo y compartirlo** en una obra de teatro*”. Al emplear las palabras remarcadas en negrita, vemos cómo subyace el discurso del cuidado del idioma y la valorización que de esta forma adquiere. Afirmamos entonces que el idioma alemán como elemento cultural histórico es tomado con una importancia tan grande que se lo quiere

“encapsular”, “guardar” de una forma hermética a través de la literatura y el arte para que no sufra modificaciones, alteraciones, o quede en el olvido, y “repetirlo” y “compartirlo” con el fin de que perdure en las generaciones venideras. A su vez, el director le aporta el tinte familiar que en este capítulo es intrínseco de lo idiomático: *“(12’00’’) en los ensayos les decía en alemán las frases y ellos las repetían. Luego las **practicaban en casa con los abuelos**, y los abuelos los corregían. Para los nietos es una cosa **fantástica**, algo que les va a servir para siempre, un recuerdo para siempre. **Les transmite un pedazo de sangre casi**”.*



Con la figura de arriba volvemos a observar cómo la gestualidad refuerza los sentidos que producen las palabras de los protagonistas. En este extracto, Oscar está hablando de esa “transmisión de sangre” a la que referimos previamente y mientras tanto mueve su mano con el puño cerrado, lo cual le añade a la frase un componente más que remarca y acentúa lo que está diciendo. En efecto, el puño denota la fuerza del sentido de unidad familiar dentro del cual el aspecto idiomático es esencial.

El montaje, desde la estructuración y selección de imágenes, está compuesto de muchas situaciones presentadas como actividades cotidianas que sirven como nexos entre personajes principales o como introducción de las temáticas. Por ejemplo, en el pasaje comprendido entre los minutos 07’48’’ y 08’26’’, Alicia Schneider le está cortando el pelo a una de las integrantes del Coro de Hermanos y le pregunta cuáles son las canciones que hacen, a lo cual la mujer le contesta y aclara que *“gracias a Dios y al abuelo Agustín, mi suegro, que nos escribió todas las letras como se pronuncian para que nosotros las podamos leer”*. Luego, Alicia acota *“Che, no les pasó que a nosotros cuando, por ejemplo, Oscar*

tradujo la obra, nosotros también en el primer ensayo no entendíamos nada, ni lo que leíamos, y después lo enganchás (...)”. En este fragmento se introduce el tema de la lengua alemana antigua y, en efecto, se produce el traspaso del protagonismo de un personaje a otro.

Las escenas que, por ejemplo, muestran los ensayos de la obra teatral y del Coro de Hermanos o las charlas entre los personajes principales y sus familiares u otros personajes secundarios apuntan a destacar la naturalidad de las acciones y los diálogos. Más allá de lo estrictamente vinculado al idioma alemán, la vertiente musical y artística como ya hemos visto tiene una preponderancia muy alta. Tal es así que, por medio de la siguiente secuencia de imágenes, vemos cómo se resalta la alegría que se transmite en la danza de una *polka*. A su vez, la contextualización de la escena, puesto que se trata de una situación que surge espontáneamente en el bar de Juan Carlos Roth.



Ilustración 76: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (18':03"). Ilustración 77: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (18':06").



Ilustración 78: *Inmigrantes alemanes del Volga*, (18':31").

V.I - Simbología binacional: la construcción de la identidad propia

Como rasgo distintivo de este capítulo de la serie, identificamos que aquí hay una presencia desde la simbología que plantea, entre otras cosas, la vinculación entre las dos nacionalidades: la de origen de los antepasados y la actual de los protagonistas. La composición de planos y la selección de los mismos en determinados casos cumplen una doble función: por un lado, significar por sí mismos sin necesidad de la palabra hablada; y por otra parte, argumentar visualmente lo que se manifiesta en la palabra de los personajes. En este sentido, entendemos que la simbología de “lo alemán” responde a lo que Casetti y Di Chio señalan como unidades arquetípicas, que referencian a sistemas simbólicos construidos por cada sociedad para reconocerse. Y en el caso de este capítulo, vemos identificamos que la comunidad alemana del Volga de Pueblo Santa María constituye sus propias unidades arquetípicas.



Ilustración 79: Inmigrantes alemanes del Volga, (01':32''). Ilustración 80: Inmigrantes alemanes del Volga, (19':50'').



Ilustración 81: Inmigrantes alemanes del Volga, (16':23''). Ilustración 82: Inmigrantes alemanes del Volga, (02':27'').

En las imágenes de arriba observamos cómo a partir de la combinación de banderas de Alemania y Argentina (en el caso de la cuarta imagen, vemos identificada también en color amarillo la bandera de la Provincia de Buenos Aires, junto a las de ambos países) se desprende el mensaje de unión entre ambas nacionalidades, el sentir las “Dos Patrias” que constituyen la identidad de los alemanes del Volga que se asentaron en Pueblo Santa María. Al tratarse de guirnaldas que conectan veredas, también se interpreta una suerte de cobertura que tiene todo el pueblo bajo el ala de las dos naciones, que surgió desde la llegada de los inmigrantes a finales de Siglo XIX y se forjó persiguiendo un doble concepto: por un lado, el hecho de conservar tradiciones o costumbres de Alemania, y por el otro, lo que Julio César Melchior señalaba como ese sueño de progreso, de establecer raíces sólidas para las generaciones posteriores en Argentina. De todas formas, proponemos ver la siguiente imagen, donde se presenta al pueblo a partir de elementos gráficos:



Ilustración 83: Inmigrantes alemanes del Volga, (01':40").

Lo que es llamativo en la ilustración es que los barriles que están en la esquina están pintados de los colores de la bandera alemana, mientras que las guirnaldas que cruzan las veredas y están encima de ellos son de los colores de la bandera argentina. ¿Qué encontramos

aquí? Una significación desde la ubicación de ambos objetos que tiene que ver con la esencia de la conservación de las tradiciones y costumbres: la tierra alemana bajo el cielo argentino.

Sin embargo, la conexión entre ambas nacionalidades es manifestada también en otras dos ocasiones particulares. Primero, desde la selección de la escena final de la obra de teatro “*El Tartufo*”, donde los actores, con pañuelos de colores celeste y blanco referentes a la bandera argentina, bailan al compás de la música que produce un hombre tocando el bandoneón (figura que a lo largo del documental fue reflejado como típico de la cultura alemana) y culminan al grito de “*Viva la patria*”.



Ilustración 84: Inmigrantes alemanes del Volga, (04'27").

Por último, advertimos que también hay una mixtura entre unidades de contenido típicas de cada país, es decir, una interrelación que se manifiesta desde el efecto enlace que produce el montaje a través de la conexión de ciertos planos para marcar la conexión entre ambas nacionalidades. Debajo mostramos, en duplas, dos imágenes pertenecientes a distintas escenas donde lo observamos:

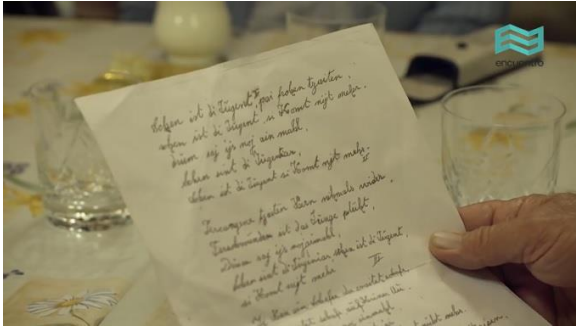


Ilustración 85: Inmigrantes alemanes del Volga, (06':30"). Ilustración 86: Inmigrantes alemanes del Volga, (07':15").

En primer lugar, en el marco de una reunión con sus hermanos, vemos la hoja que sostiene Bato Meier donde se lee la fonética en alemán de una canción. Mientras tanto, los planos como la segunda imagen se van sucediendo dando cuenta de la charla que mantienen entre todos, pero detectamos la presencia del mate, infusión característica de Argentina, como elemento que incrementa el sentido de un encuentro distendido, en confianza y que también contribuye a la unión entre las dos nacionalidades. Luego, sobre el final del documental, el montaje vuelve a repetir la estética aunque posee un agregado sonoro que es el que otorga el equilibrio:



Ilustración 87: Inmigrantes alemanes del Volga, (22':09"). Ilustración 88: Inmigrantes alemanes del Volga, (22':34").

Aquí el período que comprende a estas dos imágenes es abordado desde el recurso técnico de la cámara lenta. El asado y el vino tinto, combinación típica en cuanto a las costumbres culinarias de Argentina, es acompañado por una canción en *voz over* del Coro de Hermanos que es cantada en alemán. Luego, al finalizar, todos alzan sus copas y gritan al unísono “¡Prost!”, el equivalente en alemán del “¡Salud!” en español.

Si retomamos cómo son trabajados los distintos aspectos temáticos, notamos que hay una intención del documental de mostrar la interacción entre los personajes en un contexto festivo, cálido, alegre y de celebración. Esta condición la vemos en los ensayos del Coro de Hermanos Alemanes, en los referentes a la obra teatral, en el pasaje en el bar de Roth cuando varias personas que se reúnen comparten juegos de mesa y bailan al sonido de un bandoneonista, sumado a la calidez y ternura que transmite la unión familiar en el caso que analizamos Streitenberger. De esta forma, afirmamos que se rompe con el discurso dominante establecido históricamente en el imaginario social sobre los alemanes y los prejuicios que éste conlleva. Quienes fueran considerados como personas con un carácter frío, rudo e inquebrantable, relacionados en cierto punto con la retórica militar, son representados de una manera diametralmente opuesta, en un entorno íntimo y personal que da cuenta de otros factores a ser recuperados.

Conclusiones

Luego de haber analizado los cuatro capítulos correspondientes a la serie de documentales *Dos Patrias*, ya sea con el abordaje de las características propias de cada uno como de los elementos estructurales generales que los conforman, afirmamos que en cada capítulo se hace un aporte especial en pos de construir una imagen general de la inmigración europea en Argentina. En efecto, identificamos que estos aportes son realizados a través de la manifestación (tanto desde lo meramente textual del discurso de los protagonistas como de la elección de determinados recursos filmográficos), de ejes temáticos troncales que son compartidos. En cada capítulo, a lo largo de nuestro análisis, hemos identificado que las costumbres y tradiciones (ya sea artísticas, culinarias, religiosas e idiomáticas), el enfoque histórico, la retórica familiar y la cultura del trabajo son cuatro ejes principales cuya intensidad es variable.

En *Inmigrantes lituanos*, quizá el más general de los cuatro en relación al tratamiento de temas, el aporte radica en las distintas maneras que existen sobre las que uno puede conservar los aspectos más significativos de una identidad; en *Inmigrantes gallegos*, damos cuenta de la exhaustiva búsqueda de identidad a través de distintas metodologías y los elementos que permiten su transmisión; en *Inmigrantes italianos* se aferra a cuestiones vinculadas al legado familiar que hereda la descendencia; y por último, en *Inmigrantes alemanes del Volga*, se presenta la naturalidad entre nacionalidades que permiten constituir una identidad a partir de la combinación de distintos elementos. Estas apreciaciones, que poseen matices y rasgos propios ya reconocidos en el análisis particular, son las que advertimos como distintos aportes rumbo al gran objetivo general que es manifestar lo que subyace a las culturas inmigrantes que han sido parte de la conformación actual de nuestra sociedad.

Por otro lado, en distintos pasajes hemos advertido distintas formas de ruptura de discursos dominantes tanto desde lo perteneciente a cuestiones técnicas cinematográficas como desde discursos sociales anquilosados en la sociedad. Al entender el rechazo a un final establecido en el film (entrando en diálogo con la temática del documental de preservar rasgos culturales a lo largo de los años) en complemento con la crisis de algunas estereotipaciones damos cuenta de la búsqueda por establecer una nueva visión del mundo.

Y, a su vez, plantear los cambios permanentes en la sociedad que van configurando nuevas discursividades y confluencia de sentidos en torno a ellas.

Respecto de los objetivos de investigación propuestos, damos cuenta de que han sido cumplidos en análisis del corpus seleccionado. El objetivo general que comprendía la construcción de la imagen histórica del inmigrante europeo en Argentina se ha ido completando a lo largo de los cinco capítulos, contemplando las referencias histórico-culturales que marcan los protagonistas de cada capítulo, los efectos de sentido que producen y las configuraciones de distintas retóricas. A partir de allí, se pudo identificar cuál es la imagen histórica que hoy se tiene acerca de ellos, en tanto constructores de una sociedad y generadores de distintos legados y herencias para sus descendencias. Además, los objetivos específicos se han completado puesto que, a lo largo de los cinco capítulos, dimos cuenta de que los distintos recursos filmográficos (a partir de sus códigos sintácticos y semánticos) y la dimensión textual del discurso de los personajes (por medio de palabras clave y configuración de retóricas discursivas) se complementan para generar distintos efectos de sentido, valorizaciones y estereotipos que fueron reconocidos.

Todos estamos inmersos en una cultura que se fue forjando a través de los años, cambiando sus códigos de identificación a partir de la incorporación de nuevas costumbres, tradiciones y modalidades producto de la inmigración. Es por ello que, desde el aspecto comunicacional de esta serie, se insta a buscar lo que es propio de cada uno, invita a redescubrir las raíces desde la experiencia personal de cada protagonista con el fin de empatizar con el espectador. En este sentido, afirmamos que *Dos Patrias* invita a “inmigrar” en cada cultura para dar cuenta de los valores y mensajes que se transmite en cada una. De esta forma, logra el efecto inverso de la inmigración europea entre principios y mediados de Siglo XX y lleva a una “re-inmigración”: vamos, culturalmente hablando, desde lo colectivo y heterogéneo hacia una especie de ramificación que nos permite hallar los aspectos más esenciales y propios de cada uno. En ese recorrido, la presencia de rasgos propios que no siempre responden a la ascendencia que uno tiene, sino que es producto de la mezcla cultural.

Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000). Los géneros cinematográficos. España; Paidós.
- ALONSO ERAUSQUIN, M. y Matilla, L. (1997). Imágenes en acción. Madrid; Ediciones Akal.
- AMOSSY, R y HERSCHBERG PIERROT, A. (2001). Historia de las nociones. En Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. Estereotipos y clichés. Buenos Aires; Eudeba.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M. (1995). La estética del cine. Barcelona; Paidós.
- BERGER, P. y LUCKMANN, T. (1986). Reflexiones en torno a la teoría sociológica. En Capítulo 12: La construcción social de la realidad. Buenos Aires; Editorial Temas.
- CARMONA, R. (1996). Cómo se comenta un texto fílmico. Madrid; Editorial Cátedra.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona; Paidós.
- CEA D'ANCONA, M. A. (1999). *Metodología cuantitativa: estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid, Síntesis.
- DEVOTO, F. (2005). *Población y bienestar en la Argentina del primer al segundo centenario*. En Devoto, F. *La inmigración de ultramar*. Buenos Aires; Edhasa.
- MAGNY, J. (2005). Vocabularios del cine. Barcelona; Paidós.
- MARGULIS, M. (2009). Sociología de la cultura: conceptos y problemas. Buenos Aires, Biblos.
- ROMERO, L. (2017). Breve historia contemporánea de la Argentina. Buenos Aires; Fondo de cultura económica.
- SARRAMONE, A. (2009). Inmigrantes y criollos en el bicentenario. Buenos Aires; Ediciones B.
- VERÓN, E. (1996). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.

Anexo

A continuación, presentamos la herramienta de observación preliminar que hemos diseñado para establecer como punto de partida de nuestro análisis. En efecto, consideramos necesario aclarar que ésta funcionó como paso previo e introductorio a la elaboración definitiva del marco metodológico. De este modo, el desarrollo de este cuadro comparativo contribuyó a que la organización de la metodología de análisis resulte rigurosa y criteriosa.

En primera instancia, se realizó una observación exploratoria de cada uno de los capítulos de la serie documental *Dos Patrias* con el fin de reconocer rasgos principales. Luego, a través de la división en cuatro ejes correspondientes a las nacionalidades que son representadas, se profundizó la observación respecto de las unidades de contenidos a analizar en función del marco teórico establecido. Por último, se identificaron diferenciaciones y patrones existentes en los cuatro documentales para poder llevar adelante el análisis. Si bien toda la información presente en el cuadro fue plasmada a lo largo del trabajo, consideramos importante la inclusión de la versión original de la herramienta diseñada para certificar y brindarle mayor calidad a la investigación.

LITUANOS

- INICIO → MÚSICA TÍPICA + PLANOS DETALLE (FOTOS; VOZ EN OFF DE PERSONAJES (MÚSICA; VESTIMENTA; COSTUM.) → CANCIÓN (MADRID) → COMENTARIO DE TODO EL CAPÍTULO → "PRESENTACIÓN".
- FAMILIA DE ALBERTA
- LOCALIZACIÓN (GRUPO) → PERISSO
- FOTO HISTÓRICA DEL UEBAL + ACTUALIDAD DEL UEBAL
- ENFOQUE HISTÓRICO → UEBADA DE INTIG.
 - ↓
 - TRABAJO
 - PRIMERICO
 - COMENTARIO LO QUE SE MENCIONA EN IMÁGENES Y MICKENSIA
- HISTORIAS PERSONALES (TRES GENERACIONES)
 - JUAN KUMARIS
 - ANIELA GASUNAS
 - ANA SEMENAS
 - HÉCTOR KANALINAS
 - + INDIÉ MOCKUÉ.
- CONDUCTORES DEL DOC. CADA HISTORIA RESIDE EN ASPECTO PARTICULAR (FAMILIA; HISTORIA; TRADICIONES); VÍNCULOS; SERVICIO DE PENITENCIA. TEMA ABUELOS
- EMERENTAS PUEVE A CÁMARA, MÁS COMPLEMENTO "IN SITU".
- BANDA SONORA - MÚSICA TÍPICA DE LITUANIA (ESTRA DIEBÉTICA) - MÚSICA POPULAR O CANTADA (DIEBÉTICA)
- CONVERGENCIA DE PERSONAJES EN CENTRO CULTURAL (ANTIBESARCO 101 AÑOS)
- CRÉDITOS (MEZCLA CON IMÁGENES DEL FESTIVAL) + CIENNA CON ESTAS IMÁGENES.)

GALLEGOS

- INICIO → MÚSICA TÍPICA + POESÍA EN GALLEGO (MEZCLA CON ANUEVA) } PENITENCIA ASISTIDA ANÁLISIS
- ↓ VOZ EN OFF → IDENTIFICACIÓN. + IMÁGENES → PLANOS DETALLE (CARAS - COSTIAS - TENDIDOS).
- ALBERTA.
- LOCALIZACIÓN - ANUEVA
- ↳ ENFOQUE HISTÓRICO → UEBADA INTIG. } + FOTOS ARCHIVO
- ↓
- ↳ RECONOCIDO → FOTO HISTÓRICA + ACTUALIDAD.
- ↳ TRABAJO → ESPACIO TIENES - GEOGRÁFICO
- HISTORIAS PERSONALES
 - RAY KARIAS
 - MARI ROSA IGLESIAS
 - MELBA JOBE CONDE
 - MELBA BANINI
 - + ANA VERA ECHEVE
- CONEXIÓN TESTIMONIO IMÁGENES
- CONDUCTORES DEL DOC. CADA HISTORIA CON UN ASPECTO (HISTORIA; FAMILIA; TEMA ABUELOS). TRANSICIONES ENTRE PERSONAJES
- CONVERGENCIA DE PERSONAJES (INVESTIGACIÓN SOBRE ANUEVADOS) | DANZAS TÍPICAS DE GALICIA
- BANDA SONORA: TÍPICA GALLEGA (TAMA DIEBÉTICA) MÚSICA TOCADA (DIEBÉTICA)
- CRÉDITOS (MEZCLA IMÁGENES DE DANZA TÍPICA)

ITALIANOS

- INICIO → MÚSICA TÍPICA. MÚSICA CANTADA (MÚSICA EN ESTADO) - VÍNCULOS RELIGIOSOS
- ↓ VOZ EN OFF → PERSONAJES → TRABAJO → MÚSICA
- COMENTARIO.
- ALBERTA
- LOCALIZACIÓN → KM DEL PUERTO → IMAGEN ARCHIVO + ACTUALIDAD
- ENFOQUE HISTÓRICO → UEBADA DE INTIG.
 - ↳ VÍNCULO CON MAR
- HISTORIAS PERSONALES
 - MIGUEL CACCIOTTO
 - LUIGINO CACCIOTTO
 - ANGELITO GRECO
 - ANGEL GRECO
- COMENTARIO IMAGEN CON TESTIMONIOS
- TRABAJO - VÍNCULO CON ARRIELO
- FAMILIA - UEBADOS
- TRADICIÓN DE TRABAJO EN EL PUERTO.
- MUCHAS IMÁGENES DE BARCOS - PUERTO
 - ↳ P. DETALLES
 - ↳ GENERALES
- + BANDA SONORA DE GREGO.
- TRADICIÓN RELIGIOSA
 - ↳ DEVICIÓN POR DIOS
 - ↳ DEVICIÓN POR DIOS
 - ↳ DEVICIÓN POR DIOS
- CONVERGENCIA DE PERSONAJES
 - ↳ PROCESIÓN DE SAN SALVADOR
 - ↳ CRÉDITOS: MÚSICA TÍPICA E IMÁGENES DE BARCOS NARRANDO

ALEMANES

- INICIO → MÚSICA TÍPICA CANTADA CON PROPOS PERSONAJES EN ALEMAN. } COMENTARIO IMAGEN CON LOS TESTIMONIOS
- ↓ VOZ EN OFF → PERSONAJES → COMENTARIO DE TODO EL CAPÍTULO →
- ALBERTA.
- LOCALIZACIÓN → GURITA (PUERTO SANTA MARÍA)
- FOTO HISTÓRICA DEL UEBAL + ACTUALIDAD. ↳ AN. AV. ANUEVA
- ENFOQUE HISTÓRICO
- ↳ UEBADA DE INTIGANTES → HISTORIAS DE LOS ALEMANES
- HISTORIAS PERSONALES
 - JULIO CESAR REICHTOR - HISTORIADOR
 - GASTO FLETER → COÑO DE HERMANOS
 - RUTH SCHNEIDER
 - OSCAR REKOVSKI
 - HEISSA SMITZEN BONGER
 - JUAN CARLOS ROTH
- VÍNCULO CON TEMA ABUELOS
- MÚSICA - FAMILIA - LOS HISTÓRICO - TRABAJO. CIENNA TRADICIÓN ANTIGUA.
- BANDA SONORA: DIEBÉTICA (MÚSICA) COMO
- ENRA DIEBÉTICA (SE SUMA ANUEVA SI NO ES TÍPICA) + ACTIVIDAD EN BAR. ↳ JUEGOS ↳ PARTIE
- MEZCLA CON MÚSICA) COMO "ARABENTINA"
- MAR Y MAR. REPRESENTA CONVERGENCIA. - CRÉDITOS + FINAL DE LA OBRA