

Sujetos y trabajo en audiovisuales producidos en Neuquén

Julia Elena Kejner y Griselda Fanese

1. Introducción

En la primera década del siglo XXI, la producción de películas rodadas en la Norpatagonia por realizadores de la región fue cuantiosa en relación a años anteriores. El incremento de la producción regional se puede relacionar con diferentes factores: 1. Un mayor acceso a los medios de producción cinematográficos, cuyo costo había descendido hacia fines de los 90; 2. la influencia del Nuevo Cine Argentino, que proponía un cine austero, lo que implicaba asumir producciones no necesariamente costosas; 3. el surgimiento de asociaciones y agrupamientos regionales, como la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN) y Ojo Izquierdo¹, y 4. el aumento en la cantidad de productoras/es con formación sistemática (estudiantes y primeros egresados de carreras universitarias de la región, vinculadas al cine y a los medios de comunicación).

Estos nuevos productores y grupos audiovisuales emergieron en un momento de crisis del país, es decir, de crecimiento de la pobreza, de altas tasas de desocupación y precarización laboral que afectaban no sólo a los estratos sociales más bajos, sino también a los sectores medios urbanos, de los cuales provenían estos nuevos realizadores. En ese contexto, el mundo del trabajo estaba desarticulado, por lo que dejaba de ser un eje estructurante en la vida de las personas. Su función social, económica y cultural era puesta en debate.

Los productores audiovisuales no estuvieron exentos de esa realidad. La organización en colectivos se figuraba como el único medio de producir filmes e intentar intervenir en la conformación de un mercado que les permitiera trabajar y obtener recursos económicos a partir de su profesión y poner en práctica sus saberes. En el contexto de movilización social de los 2000, cierto acceso a tecnología motivó el registro audiovisual y la difusión de sujetos colectivos emergentes, como fábricas recuperadas, movimientos de trabajadores desocupados, organizaciones feministas, etc. De modo que las producciones audiovisuales de principios de siglo en la región, se vinculan a experiencias iniciales de hacedores y de profesionales audiovisuales y a su necesidad de dar cuenta del surgimiento de las subjetividades colectivas mencionadas.

Las películas que analizamos en este trabajo son el resultado de ese proceso de conformación de un cine hecho en y desde la región. Una de ellas es el mediometraje *Trawnco, reunidos junto al agua* (2004); otra, *Cumbiancheros del Oeste* (2005), y, por último, *Hago la calle* (2010). Todas han sido dirigidas por Mario Tondato, un realizador autodidacta que trabaja para la Universidad Nacional del Comahue y cuenta con un presupuesto de esa misma institución para la producción audiovisual. Nos interesa concentrarnos en las películas de este director porque, a través de ellas, logró consolidarse como productor de películas en la región, obtener reconocimiento público y cierta “distinción” (Bourdieu, 1966) con respecto a otros realizadores locales. Al mismo tiempo, la investigación² de su producción nos permite comprobar el estado del campo que reúne a los audiovisualistas y los modos en que el imaginario sobre el trabajo, lo colectivo y lo individual se han ido transformando de 2001 a 2010.

1 ARAN surge en abril de 2001, como un núcleo de cooperación, ayuda y puesta en común de recursos de diversos realizadores audiovisuales de la región, con el fin de fomentar la producción regional y generar espacios de proyección. Por su parte, Ojo Izquierdo emerge en 2001 como una productora audiovisual vinculada al Partido de los Trabajadores, fundamentalmente para retratar el conflicto de Zanon-FaSinPat (De leonardis, 2010).

2 Este trabajo se produce en el marco del proyecto *Retóricas y representaciones sociales en la cultura argentina. Discursos sociales y expresiones estéticas de 2001 al Bicentenario*, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

En pocas palabras, nuestro objetivo es analizar en estas películas representaciones del trabajo, elementos persuasivos que se vinculan a él y, en este sentido, contribuir a la discusión sobre las transformaciones de las prácticas y los discursos en torno al trabajo en la sociedad argentina. Al mismo tiempo, intentamos explicar(nos) la ubicación de un cineasta, en tanto que trabajador que procura legitimidad en un espacio geográfico en el que el cine aún no se desarrolla como mercado local.

Con ánimo de comprender los diversos sentidos de “trabajo” que se ponen en juego en la década señalada y en la producción de Tondato, nos proponemos abordar algunos imaginarios en torno al mismo y a los trabajadores. Para ello analizaremos parte de las estrategias persuasivas en los documentales mencionados, vinculadas a los modos de representación del trabajo y a las subjetividades, en particular los sujetos trabajadores. Nuestro propósito es, asimismo, contribuir a la comprensión de la disputa que se da entre representaciones de lo laboral en una ciudad marcada por la “cultura de la protesta” (Petrucci, 2005), por pautas de relaciones sociales alternativas y por visiones utópicas en torno a la región.

2. Metodología: *ethos* y *pathos*

Para el análisis de las subjetividades vinculadas al trabajo, tomaremos como herramientas conceptos de la Antigua Retórica revisados por Roland Barthes (1974) y de la Nueva Retórica (Perelman, 1997). Ambas teorías nos permiten explicar procedimientos en los documentales de Mario Tondato que habilitan conclusiones sobre las representaciones allí sostenidas y las formas en que éstas intervienen en un escenario social en que diversos imaginarios pugnan por credibilidad y legitimidad. En el período abordado, en particular, y como decíamos más arriba, el imaginario sobre el trabajo eclosiona en representaciones divergentes. La subjetividad individual se ve afectada por las condiciones que venían produciéndose desde la década anterior y la subjetividad colectiva se reorganiza en torno a la defensa de fuentes de trabajo, como es el caso de la fábrica recuperada Zanon en Neuquén. En ese marco, la retórica puede intervenir en la comprensión de las formas que asume la pugna entre representaciones en una sociedad en crisis.

Desde la concepción de la Nueva Retórica, las actividades argumentativas apuntan a lograr la adhesión del auditorio a las tesis -u opiniones- sostenidas por el productor del discurso. Toda actividad discursiva puede comprenderse como actividad argumentativa. El auditorio del cine puede comprenderse como un modelo de interlocutor/espectador que el director prevé y a partir del cual despliega estrategias persuasivas con el objetivo de conseguir el máximo número posible de adhesiones a las tesis u opinión que quiere sostener. Para esto, opera en el discurso una serie de procedimientos que revelan las premisas que sostienen el discurso -generalmente implícitas- y procedimientos que involucran la subjetividad: *ethos* y *pathos*, entendidos como imágenes evocadas a partir del discurso, que convocan en la mente del espectador representaciones positivas del emisor del discurso -*ethos*- o que lo predisponen favorablemente a través de medios emocionales -*pathos*-.

Siguiendo esta perspectiva para el corpus señalado, observamos que el auditorio particular (Perelman y Olbrechts Tyteca, 1989) al que se dirigirían estas películas se compone de jóvenes y adultos de sectores medios de la sociedad, esto es, personas que han tenido acceso a educación y que pueden satisfacer sus necesidades básicas, aunque, a partir de la crisis de 2001, hayan desmejorado sus condiciones de vida. Esto es perceptible en las premisas del discurso audiovisual, esto es, en lo implícito que puede ser aceptado por el auditorio, como veremos más adelante.

Mario Tondato, como autor, intenta que el auditorio que hemos descripto acepte ciertos postulados. Por un lado, en *Trawnco...* y en *Hago la calle*, el postulado más evidente es que es posible vivir de lo que cada quien

desea, de lo que le agrada o de lo que anhela, si se lo propone como proyecto de vida. En *Cumbiancheros...*, en cambio, el objetivo argumentativo central es predisponer favorablemente al auditorio hacia la cultura popular de los jóvenes de barrios de clase baja, en particular los barrios del llamado “Oeste” de Neuquén, capital de la provincia. Este objetivo se vincula al quehacer musical de los cumbiancheros protagonistas, quienes desarrollan su actividad musical trascendiendo sus medios materiales y en base a la voluntad. Se puede percibir, entonces, que en las tres películas aparece la tesis “Es posible vivir del arte si se pone voluntad”; sin embargo, mientras *Cumbiancheros...* despliega, además -y sobre todo-, una argumentación en favor de un sujeto social, en *Trawnco...* y *Hago la calle...* los sujetos aparecen como casos -argumentos- que permiten sostener la tesis central.

Por otra parte, y más allá de las diferencias temáticas desarrolladas en cada documental, en los tres Tondato busca lograr en los espectadores una percepción positiva de las actividades y proyectos de vida concebidos como alternativos al sistema capitalista. Lo propone a partir de mostrar esas realidades “otras”, que presupone no muy conocidas aunque sí aceptables para los sectores medios de la sociedad. Tondato parece cifrar en esas subjetividades alternativas un sentido de la profesión de audiovisualista, por lo menos en el período abordado, como intentaremos mostrar. La profesión, así, parece diseñarse como un espacio de militancia.

Chaïm Perelman ([1958], 1989) plantea que la representación del público por parte de quien argumenta y la adecuación de esa representación a la realidad, es central para lograr la persuasión. En este sentido, el auditorio de los discursos audiovisuales analizados coincidiría con el público cinéfilo que se fue conformando desde 2001 en Neuquén: un conjunto de jóvenes y adultos que frecuentaban el circuito de producciones culturales regionales y locales alternativo a la industria del espectáculo; personas vinculadas al mundo artístico, a los sectores progresistas de la región y/o a las organizaciones y movimientos de protesta³. De manera que el público efectivo, o al menos una parte de él, concordaría con el auditorio al que se dirigen los audiovisuales, lo que permitiría afirmar que Tondato produce para un público con el que comparte una visión del mundo o, más bien, desde la perspectiva retórica, se podría plantear que el conocimiento del auditorio le permite a Tondato regular las estrategias discursivas. Sin embargo, el análisis mostrará que este aspecto no es tan simple.

La persuasión del auditorio puede realizarse a través de diferentes procedimientos discursivos. Aquí nos concentramos en las operaciones de *ethos* y *pathos*. En el caso de la primera, porque la construcción del carácter del productor del discurso es central para analizar la figura del nuevo trabajador audiovisual que se construye en las películas. En el *pathos*, porque buscamos comprender los modos en que estos productos audiovisuales operan para predisponer emocionalmente al interlocutor frente a ciertos modos de concebir el trabajo. A través del análisis de estos dos modos de persuasión es posible comprender los imaginarios en torno del trabajo puestos en juego, así como un modo de hacer de Mario Tondato, un estilo cinematográfico.

Ampliando lo dicho más arriba, entendemos por *ethos* los “rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio -poco importa su sinceridad- para causar una buena impresión” en él (Barthes, 1974: 63). Se trata de formas de mostrarse y presentarse, maneras de decir y de enunciar del orador, que constituyen un “aire”

3 Iván Sánchez, vicepresidente de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén, define el público de cine regional como aquel que circula por los teatros y salas autogestionados, en oposición a lo que se ofrece en el Casino, espacio que representa los productos de la industria cultural: “el público del cine regional es aquel que va a La Conrado, que va al Arrimadero, que va al Teatro del viento y después tenemos mucho público que son los familiares y allegados de quienes participan en la película (2012). Asimismo, Lucas Savron, ex concesionario del Cine Teatro Español donde se proyectaron todas las películas de Tondato, describe al público de los documentales que analizamos como gente joven que comprende el sentido de producir desde la región: “ven el esfuerzo que hace la gente de acá para poder producir una película y según los temas que toquen a veces impactan y a veces, no tanto, pero cuando son películas que tocan los problemas de los barrios y todo eso, funcionaron bien” (2012).

(Barthes, op. cit.), un todo coherente como imagen que se identifica con una posición de subjetividad inherente a una formación discursiva⁴. El *ethos* se vincula a la construcción de la identidad al interior del discurso y puede constituir una representación estereotipada tanto en el discurso como en el cuerpo del enunciador históricamente especificado (Maingueneau, 2002) para lograr la identificación del auditorio con su persona y, en consecuencia, la adhesión al punto de vista sostenido.

En nuestro corpus, y en una primera mirada, el *ethos* discursivo construye una imagen del sujeto de la enunciación⁵ que se caracterizaría, aparentemente, por la camaradería tanto con el auditorio como con los sujetos retratados. Es un *ethos* amistoso que brega por la recuperación de los deseos, sueños y anhelos personales de los sujetos abordados y media entre éstos y el espectador.

El *pathos*, asociado a la dimensión del auditorio, está constituido por estrategias que componen un medio de disposición emocional cuyo alcance persuasivo depende de los lazos emotivos con las representaciones del auditorio, es decir, de la base moral común que pueda establecerse entre narrador y espectador (Nichols, 1997). Detenernos en el *pathos* discursivo supone abordar lo que puede conmover, conocer la naturaleza de las emociones y lo que las suscita, preguntarse qué sentimientos del receptor, convocados por el discurso, nos permiten acceder a su status, su edad y a otras características (Amossy, 2000: s/d) y evaluar, en consecuencia, la operatividad del discurso ante el público efectivo. En las películas del corpus abundan los *pathemas*, estrategias discursivas a partir de las cuales un enunciado se propone que el auditorio arribe a una conclusión viabilizada por la afectación de sus emociones.

Vayamos, entonces, al análisis del *ethos*/orador y el *pathos*/auditorio en el corpus.

3. *Trawnco, reunidos junto al agua*⁶

Este mediodocumental narra la historia de un grupo de amigos que emprenden un proyecto de vida alternativo a la urbe, en un paraje rural de la Patagonia, denominado China Muerta. Luego de la crisis de 2001, en un país con alto índice de desocupación y aún atravesado por la ruptura del orden instituido, los protagonistas -Silvina, César, Alejandro, Emprendedor 1-, motivados por la idea de mejorar su calidad de vida, se proponen acondicionar un terreno de una zona rural para sustentar el consumo propio y para desarrollar un emprendimiento turístico. Los personajes logran hacer de un lugar desértico, un espacio habitable y productivo.

El documental está atravesado por, al menos, dos imaginarios contrapuestos –un modelo y un antimodelo (Barthes, 1974)- sobre el trabajo. Por un lado, el imaginario del trabajo que en el discurso filmico se propone como antimodelo, es el que los personajes ejercen en la ciudad de manera rutinaria. Allí los sujetos hacen, pero no crean ni se desarrollan personalmente:

Yo, uno de los trabajos que tuve es trabajar de mesera en un bar. Aparte de ser mesera, era cocinera y era ¡laburo, laburo! (...) Hice varias cosas, ¿no? de trabajo, renunciar, hacer algo, volver a trabajar, renunciar, hacer otra cosa (Silvina).

El trabajo urbano es concebido como elemento constitutivo de un orden social en crisis que no garantiza los

4 Una formación discursiva es un “conjunto de enunciados sociohistóricamente circunscripto que puede ser referido a una identidad enunciativa” (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 277).

5 Si bien el espectador reconoce a Mario Tondato como autor, el *ethos* es resultado de un conjunto de operaciones que construyen un sujeto de la enunciación vigente en el enunciado, en este caso el discurso filmico. No necesariamente ese *ethos* coincide en alguna o todas sus características con el sujeto empírico productor del discurso, sino que se trata de una construcción discursiva.

6 *Trawnco, reunidos junto al agua* es un mediodocumental de 54 minutos guionado y dirigido por Mario Tondato. Es una coproducción de *Adivina producciones* (Susana Maceiras – España) y *Lescafilm* (Mónica Muñoz, Argentina). Cuenta con el financiamiento de la Universidad Nacional del Comahue y de la Fundación Banco Provincia de Neuquén. Se estrenó en primer lugar, en España y luego, en el Cine Teatro Español de Neuquén, en abril de 2004.

medios necesarios para subsistir e impone una forma de vida poco saludable. Ante esto, el trabajo rural se constituye en alternativa de corte utópico.

Yo lo veía como... a partir de todas las cosas que pasaron en el país, lo veía como una salida (Emprendedor 1).

Así como está de terror la historia económica y qué sé yo, por ahí es muy optimista lo que estoy diciendo, pero es lo que creo: todo se arregla para que salga y sale y se sale adelante (Silvina).

El pasado reciente de los protagonistas del documental y sus respectivas presentaciones también dan cuenta de la necesidad de abandonar y/o complementar el trabajo urbano: uno es un ex-empleado de una empresa que cierra sus puertas, es decir, un desocupado; otra es una mesera de bar con exceso de trabajo; y el tercero es un mecánico de autos que desea continuar con su oficio pero a quien la salud obliga a cambiar de modo de vida.

En contraposición al trabajo urbano, el trabajo rural, constituido en modelo de cara al auditorio, se asocia a la ruptura con lo instituido: propone una vuelta al campo, un trabajo de desarrollo colectivo y autónomo, en oposición a la parálisis social y a la dependencia de las acciones de un Estado y/o un patrón –que se percibían como agentes en crisis en 2001-:

Me parece que la vida en la ciudad se acaba, se acaba dentro de poco. Yo soy de la idea de ir preparando el lugar para autoabastecerse (César).

La idea mía es no depender de Neuquén, de la ciudad, en nada (Alejandro).

Para que el país salga adelante nos vamos a tener que poner a laburar y, bueno, y ésa es la idea un poco (Silvina).

Para argumentar a favor de este modo de trabajo, se emplean valores autonomistas, en boga en aquel momento, que reivindican la acción directa, la autonomía y la autogestión. Este modelo de trabajo se materializa a través de la vuelta al campo, es decir, en la recuperación del trabajo como un modo de expresión y desarrollo personal, que uniría a estos jóvenes argentinos de sectores medios con los primeros inmigrantes europeos de la región:

Pienso mucho en lo que estoy haciendo. Y lo mismo hizo mi abuelo cuando vino de Italia. (...) Hoy estoy acá. No es el tema el campo o vivir en el campo. No es eso. Es que lo que querés, lo podés hacer (Silvina).

De esta manera, el imaginario del trabajo que se pretende legitimar se asocia al ejercicio de una actividad con la tierra, como medio de suplir las deficiencias del trabajo en la ciudad, que produce en estos jóvenes de sectores medios afectados por la crisis de 2001, insatisfacción personal, carencia de salud y falta de autorrealización. Este imaginario podría vincularse también, en los diálogos entre los personajes, con un ideario filo-anarquista y filo-utopista que elude consideraciones históricas o políticas del presente vivido, para preferir el escape hacia un territorio -el campo- y un tiempo -el futuro- idealizados. En el caso del espacio rural, esta idealización constituye una marca de clase: el campo de ninguna manera significa sólo cultivos para paliar el hambre, es decir, un medio de producción, sino, antes bien, un símbolo⁷, en este caso de libertad.

En pos de sostener dicha concepción de trabajo y de legitimar el accionar de los protagonistas, Mario Tondato emplea dos estrategias persuasivas que permiten percibir el auditorio al que dirige sus documentales, según lo planteábamos más arriba. Por un lado, en las expresiones verbales y corporales de los personajes se expresan *pathemas*, como signos de emociones que se pretenden compartidas con el espectador:

—Alejandro: Yo, principalmente, tenía la necesidad de encontrar un lugar ya, mi lugar. Venía dando vueltas, dando vueltas.

⁷ Silvina: Y aparte, [mirando a cámara] ¿viste? que no había calma alguna [Su mano rodea su garganta]. (...) Entonces surge Raymond Williams, en *El campo y la ciudad* (Bs. As., Paidós, 2001), estudia formas en que el campo puede constituirse simbólicamente en una moral o una estética, como distinción frente a quienes podrían considerarlo solamente como medio de producción de bienes tangibles - alimentos.

la idea de un terreno, de un campo, un campo. Sí, un campo.

Aquí el personaje de Silvina apela a un malestar/dolor que pretende compartido con el auditorio, al señalar con su mano su garganta cuando refiere a la situación coyuntural de principios de siglo. En el mismo sentido, y siguiendo la concepción de Ruth Amossy (2000) en torno a que “la afectividad se inscribe también en las marcas estilísticas —el ritmo, el énfasis, las repeticiones— en las cuales la emoción supone no solamente traducirse, sino también comunicarse”, podemos observar que las reiteraciones de los vocablos “lugar”, “vueltas”, “campo”, buscan fijar en la mente del receptor la satisfacción de Alejandro y el entusiasmo de Silvina por la realización de un proyecto dificultoso. Asimismo, el uso de la muletilla (“¿viste?”) en segunda persona del singular, habilita la credibilidad de un (seudo)diálogo directo entre personajes y espectadores, reforzado por la mirada de los entrevistados en primer plano, dirigida a quien está del otro lado de la pantalla y confirmando así la transmisión de afectividad. Siguiendo a Bill Nichols, de esta manera “el realizador logra un efecto de sutura, situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse él mismo ausente” (1997: 99). Esto permite al director actuar más eficazmente sobre el auditorio, al simular un vínculo estrecho, una narración directa de los personajes hacia los espectadores, casi una confesión entre amigos.

Esa modalidad narrativa, la modalidad interactiva (Nichols, 1997) a través de la cual Mario Tondato genera una “presencia ausente”, le permite prescindir de la *voz en off* y crear un relato realista, que, solapa los mecanismos de la construcción discursiva “entrevista” e involucra directamente a espectadores con personajes, para abonar así la credibilidad del discurso filmico .

Esto nos lleva a analizar la segunda estrategia persuasiva empleada, que es la imagen de sí que construye el director, es decir, el *ethos*. En *Trawnco...*, la cámara parece estar en manos de un camarada que registra el proceso de acondicionamiento de la tierra en China Muerta. Las tomas en que se ofrece un choripán a la cámara y aquellas en que se le señalan los animales, hacen presente el lugar del camarógrafo/director como sujeto partícipe de la experiencia, no como observador externo. Esto, una vez más, apela fuertemente a la identificación del auditorio con los personajes, por intermedio de una cámara comprometida con el proyecto de estos últimos. Asimismo, a través de los intertítulos que dividen el mediometrage en tramos, es posible leer un *ethos* que comparte los primeros años de esfuerzo y tensión en pos de la transformación del terreno -de allí los antónimos empleados en los títulos: “Ascenso y caída”, “Necesidad y elección”, “Sequedad e inundación”. Asimismo, ese *ethos* se construye como difusor de sueños y utopías colectivas, no sólo a través de los intertítulos restantes (“Primeros frutos”, “Contagio”, “Creativos y dispuestos”), sino también por medio de los fondos de las entrevistas, imágenes que permiten al espectador comprobar el crecimiento de la pastura, la llegada del agua, la construcción de una casa, etc.

De esta manera, a través de los recursos *pathémicos* y de ese *ethos* compañero, se busca sensibilizar y concienciar al público sobre la validez del proyecto autogestivo de China Muerta. Es decir, el documental postula que es posible materializar los deseos y voluntades de un grupo de personas que se autorrealizan, mientras constituye el proyecto referido en ejemplo de salida a la crisis. En otras palabras, se propone un sentido modélico del trabajo, viabilizado por la expresión y la realización del mismo a partir del deseo que trasciende las condiciones materiales, lo que habilitaría deducir que el anhelo de transformación, el deseo, lleva a la realización de proyectos.

4. *Cumbiancheros del oeste*⁸

Este documental narra la historia de una banda de cumbia de una barriada pobre del oeste de Neuquén. A través de entrevistas que buscan acercarse a la historia de vida de cada uno de los músicos, se muestran las condiciones estructurales que limitan el accionar de la banda: la falta de dinero, de recursos, de trabajo, las carencias habitacionales y la discriminación social. Estos condicionantes operan como obstáculos para el desarrollo de su deseo: vivir de la música.

El eje del documental está puesto en la conformación y el desarrollo de la banda musical. La temática del trabajo es central: junto con la música, se representa como elemento de cambio y bienestar en la vida de los personajes. La carga positiva sobre el mismo se basa en un cierto rol disciplinador, vinculado a la premisa según la cual el trabajo permite cumplir con la obligación masculina⁹ de garantizar la comida de la familia, y a otra premisa según la cual trabajar evita el alcoholismo o la drogadicción, destinos que en el discurso de los entrevistados aparecen como inevitables para los varones de sectores de bajos recursos:

No tenía horario en mi casa. Por ahí llegaba bien, por ahí llegaba mal. Gracias al grupo [musical] eso cambió, porque ahora tengo trabajo. Trabajo pesado es el que hago yo, porque la construcción es muy pesada y sigo apoyando a los chicos del grupo. Por mí, yo elegiría la música, pero tengo familia, entonces tengo que pensar en el trabajo (Martín Gallardo, güirista).

Lo laboral y la banda musical se construyen como un modelo de vida que se contrapone a las adicciones y al asistencialismo, es decir, al destino que el imaginario dominante vincula a esta clase social. La oposición a prácticas y representaciones dominantes quiere mostrarse así en el trabajo de construcción de una banda musical que no sólo no les procura dinero –por el contrario, deben invertir en ella lo que necesitan para cubrir necesidades básicas–, sino que implica gastos extra en la vida de los entrevistados. La música es aquí una forma de expresión popular, que permite recuperar el sentido de pertenencia a un territorio barrial y social y, al mismo tiempo, constituye un incentivo en tanto que proyecto colectivo que motiva a los sujetos a trabajar para poder seguir haciendo música.

A este respecto, en este documental los imaginarios del trabajo pueden leerse en clave generacional: mientras los adultos tienen oficios (mecánico, albañil, cocinero) y son representados en sus puestos de trabajo¹⁰, con una identidad consolidada, los adolescentes y los jóvenes no se identifican ni como trabajadores ni como estudiantes:

No trabajo, ni estudio. Me cansó, el estudio me cansó (Heraldo, acordeonista).

La juventud está toda echada a perder. No es culpa de ellos. Es culpa de que si vos vas a pedir un laburo, si no tenés un amigo, o por ejemplo, si no tenés la primaria completa, a una empresa de construcción no podés entrar (Fabio, animador).

Este imaginario en torno de lo laboral y la juventud da cuenta de procesos en que la creciente demanda de cualificación y la corrupción excluyen del sistema laboral a quienes menos capital simbólico y económico tienen o pueden adquirir. Al mismo tiempo, ese imaginario pone de relieve las transformaciones en las relaciones

8 *Cumbiancheros del Oeste* es un largometraje documental de 81 minutos. La idea original es de Mónica Muñoz, la dirección de Mario Tondato y ambos guionaron la película. Es una coproducción de Adivina producciones (Susana Maceiras - España) y Lescafilm (Mónica Muñoz, Argentina). Contó con el financiamiento de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue, el diario Río Negro, la Secretaría de Estado de Cultura de la provincia de Neuquén y la Xunta de Galicia. Fue estrenado en Europa y se proyectó por primera vez en Neuquén en septiembre de 2005, en el Cine Teatro Español.

9 No hay aquí representaciones que vinculen a las mujeres con el trabajo. Son representadas como sujetos dependientes materialmente de los varones y como grupo de contención afectiva para la banda.

10 Ejemplos: Pepe, el representante de la banda, es presentado en su taller mecánico, con las manos sucias y arreglando una motocicleta; Martín Gallardo, el güirista, es mostrado con su overol manipulando una mezcladora de cemento; y Jorge, el bajista, con un gorro de cocinero, preparando alimentos para el comedor en el que trabaja. En oposición, ninguno de los jóvenes es mostrado en su lugar de trabajo o con elementos que los asocien al mismo.

sociales en la época de referencia: la disolución de los vínculos y la falta de proyectos colectivos, hacen que los jóvenes ya no puedan organizarse en torno de lo laboral debido a la desocupación, la precarización o la fragmentación. El cambio generacional evidencia, por un lado, la ruptura del esquema de trabajo fordista, que implicaba la re-unión de los trabajadores en la fábrica, y, por otro, la transición hacia un modo de relación social más individualista, más segmentado. De ahí que los proyectos colectivos y la realización individual se depositen en bandas, de cumbia en este caso.

Las representaciones de los sujetos trabajadores están mediadas por el *ethos* discursivo en esta película. Si bien aquí, como en *Trawnco...*, la imagen del entrevistador se ausenta para facilitar el diálogo entre representados e intérpretes, hay dos escenas en las que el carácter del director cobra presencia central dentro del proceso persuasivo. En la primera, una cámara subjetiva logra filmar a Jorge, el bajista, que se encuentra preso en una comisaría. La cámara se erige en abogado defensor del músico encarcelado: se hace presente allí para narrar las condiciones en las que se encuentra el preso y, al mismo tiempo su sola presencia sirve para incomodar a la institución policial que dificulta la grabación. De esta manera, el carácter, el *ethos*, del narrador se construye como heroico -areteico, en palabras de Barthes (1974)-: defensor de sujetos criminalizados por ser pobres.

La segunda escena en la que se explicita este *ethos defensor de pobres* se evidencia en el diálogo que sostienen los *Cumbiancheros del oeste* con el dueño de un local -una discoteca- en el que quieren actuar. Allí, el camarógrafo, en quien el espectador puede leer con cierta claridad la voz del productor del discurso -el director-, oficia de legitimador de la banda musical, al tiempo que es quien denuncia la discriminación que ejerce el propietario de la discoteca al 'cajonear' el casete de música de los *Cumbiancheros*.

A continuación, Mario Tondato incluye una escena en que el dueño de la discoteca le manifiesta su rechazo de la banda y le ofrece venderle un auto. La imagen que el propietario del boliche nos devuelve del camarógrafo -que está en el lugar de la mirada del espectador- es la de al menos alguien que podría avenirse: alguien a quien el propietario reconoce como interlocutor en los negocios. Esta escena muestra la distancia entre el director y camarógrafo -el productor del discurso- y los *Cumbiancheros*: no pertenece al mismo sector social ni se identifica con ellos. El *ethos*, entonces, se constituye como un testigo que busca dar a conocer la realidad social de estos sujetos a sus pares -de sectores medios, o medios altos-, como modo de acercamiento sensible a una realidad social no compartida. De ahí que en la presentación, al inicio del documental, el productor del discurso se preocupe por mostrar la cultura popular de los barrios del Oeste neuquino como contracara de la cultura oficial, representada a través de estatuas de próceres en el centro de Neuquén.

En las dos escenas en las que mostramos la construcción del *ethos*, es posible leer cómo -al mismo tiempo- se moviliza al auditorio a favor de los músicos a través del *pathos*. La discriminación expresada en el encarcelamiento del bajista y el rechazo de su música por parte del propietario de la discoteca, generan una sensación de injusticia e impunidad que mueve al auditorio a posicionarse junto a la banda, en una identificación con el *ethos* sensible del productor del discurso: de esta manera, ambos, espectador y productor asisten -en el doble sentido de la palabra- al agón -en el sentido de lucha- del sujeto colectivo mostrado.

De la misma manera operan las imágenes de niños divirtiéndose con instrumentos de la banda ("Martincito, que toca los tachos de pintura y el güiro", y "Sebastián, el timbalero que juega al fútbol y estudia"), que buscan conmover al auditorio y argumentar a favor de apoyar a una banda que ofrece un marco de contención, de reunión familiar y de aprendizaje para los niños. El discurso aquí, se organiza una vez más en torno a un *ethos* que asiste, desde lo que sus medios le posibilitan, al sujeto mostrado, falto de medios, y un *pathos* que fuerza

la mirada compasiva ante valores que pueden comprenderse -en el imaginario de sectores medios, los pobres han de ser contenidos en más de un sentido.

Finalmente, el relato de Fabio, el animador de la banda, en el que cuenta que su vida podría haber sido como la de sus amigos -consumidos por el alcohol y las drogas- apela directamente a la emoción del espectador al mostrarse un varón aparentemente fuerte y seguro de sí, quebrarse en lágrimas al reconocer en sus amigos lo que él podría haber sido. Se humaniza así la figura del joven de barrio, que, de otra forma, suscitaría quizás imágenes delictuales, en función de convencer al auditorio de que el proyecto musical es saludable para los jóvenes pobres porque los contiene; para el espectador, por la misma razón.

5. *Hago la calle*¹¹

Este documental narra el modo de vida de personas que viven en Neuquén capital y que, en un determinado momento de su existencia, deciden abandonar el trabajo formal y “trabajar en la calle”, decisión vinculada en su discurso a la autorrealización y a la expresión de lo placentero. Oponiendo el confort, los recursos materiales y las obligaciones sociales a su decisión los sujetos plantean, en las entrevistas del documental, proyectos de vida autónomos y por fuera de canales signados, de alguna manera, por la pertenencia a una clase social.

Al igual que en *Trawnco*..., dos imaginarios en torno al trabajo aparecen en escena. Por un lado, el trabajo en un sentido tradicional, como empleo, como medio de obtención de bienes, o como tarea diaria a beneficio de otros a cambio de medios de subsistencia, esto, es, una remuneración. Esta concepción de trabajo es discutida en el documental a través de premisas que operan en el discurso (Perelman, 1997) instalando jerarquías de valores, y de técnicas argumentativas cuasilógicas (Perelman, 1997) que establecen proporciones en el orden de lo preferible. Así, la combinación de esos elementos expresan, por ejemplo, que “es conveniente ganar menos dinero, tener menos bienes y vivir más saludablemente antes que estar enajenado”.

Por otro lado, el trabajo de la calle, elegido y realizado por cuenta de los protagonistas, es propuesto como modelo de vida a través de premisas que se basan en la libertad y la satisfacción del deseo individual como valores. Esta argumentación busca persuadir al auditorio de romper con el “deber ser” y demostrar que los personajes logran subsistir sin responder a la doxa, es decir, a lo que se considera usual como creencia y como práctica vinculada a ésta.

Nos quieren hacer creer que lo normal es que uno vaya a la escuela, se preocupe por determinados objetos, haga horas extras para seguir bancando determinados objetos, que los 15 días de vacaciones están bien y que otras formas de vida son anormales.

Cuando a la mayoría le comenté que quería dejar el bar que tenía y ponerme a vender café en la calle, me dijeron que era una locura (...). Se me hizo muy pesada la responsabilidad del negocio, del empresario, me sentía muy encerrado (Félix, cafetero callejero).

Cada uno es alguien único y con esa unicidad uno puede generar algo, incluso para el sustento de la vida. ¿Cómo puede ser que yo me haya hecho mi casa, mi casita, mi lugar, estando totalmente fuera del sistema? (Kamala, bailarina callejera)

Los trabajadores son aquí sujetos que se rigen por el deseo y la emoción y, en consecuencia, las condiciones materiales pasan a ser secundarias, o directamente son solapadas. La noción de trabajo, en consecuencia, dejaría de asociarse a “yugo” (“tripalium”, en latín, en su raíz etimológica). Esta argumentación a favor de escapar del trabajo normado, se construye en base a sujetos -que el discurso constituye en “personajes”- pertenecientes

11 *Hago la calle* es un largometraje documental de 65 minutos. Fue producida por Patagonia Selfmade Films y co-producida por el Foro Cine del Sur, la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue. También contó con el financiamiento de Fa Caldo Produzione y Myownpocket Entertainment. Fue estrenada en el Cine Teatro Español de Neuquén en abril de 2010.

a sectores sociales medios o medios altos, que tienen sus necesidades básicas satisfechas -por ejemplo, uno de ellos es un ex empresario; otro, es un funcionario público. Desde este lugar enunciativo, la propuesta sería la de transformarse en una especie de “nuevo” bohemio -en referencia a los artistas bohemios del siglo XIX- en ruptura con la reproducción del capital y el sostenimiento de modos y estilos de vida burguesa, para dejarse llevar por el deseo y el placer del arte o la expresión individual.

En esta última película, no hay referencias a proyectos colectivos ni a sueños compartidos. Los individuos emprenden microacciones terapéuticas de manera aislada y fragmentaria en pos de la autosatisfacción personal. Sea a través de la venta de un café, generadora de una conversación circunstancial; sea a través del diseño de dibujos sobre la tierra, o de bailar o de actuar en la calle, los sujetos entrevistados parecen expresar la utopía de un presente eterno:

Una vez superada la cuestión de sobrevivir, se trata de empezar a ser un sobreviviente de calidad. En esa supervivencia de calidad, lo primero que surge es comunicarse, es poder decir algo (Daniel, informático y dibujante callejero).

La gran revolución es que cada uno se ponga a crear, a jugar y a divertirse, sin esperar demasiado. Yo juego, cuando hago música juego, cuando hago teatro juego, cuando construyo juego también (Oscar, constructor).

La posibilidad de cambio, de transformación, vigente en los otros documentales analizados, no se proyecta aquí. La utopía es la de un extenso presente de entretenimiento y diversión en el que cada uno disfruta individualmente de lo que gusta y quiere. Se observa, entonces, el énfasis en un proceso de retrospcción hacia lo individual en el que ya no se juegan la cooperación o la acción conjunta para fines colectivos o particulares, puesto que el poder figurarse un “hacer junto a” o un “hacer con un otro” se ve obturado por el proyecto de la satisfacción individual.

El trabajo, así, se vincula con una particular visión de la relación intersubjetiva y con una redefinición del lugar común “ganarse la vida”. Así lo expresa Félix, devenido cafetero en Neuquén capital;

Cambiar el bar por el chaleco y los termos eso implica que dependo exclusivamente de mi trabajo. El trabajo tiene que ver con lo que le podés ofrecer a los demás. Cuesta en estas entregas ver el don que uno tiene para ofrecer a los demás. Es importante que cada cual encuentre el trabajo que le guste hacer. De esa manera, no es un trabajo enajenado, sino que es propio. Propio en el sentido de ganarme la vida con total dignidad, digamos, a partir de mi propio esfuerzo, no en el sentido de propiedad (Félix, cafetero callejero).

Puede observarse el léxico: “don”, “entrega”, como formas de redefinir la venta callejera; y el tópico “ganarse la vida con dignidad” vinculado a “esfuerzo” y desvinculado explícitamente de “propiedad”. Según Perelman (1997), de esta manera opera la disociación de nociones, una técnica argumentativa que apunta a deconstruir lo que es considerado doxa en una sociedad o en un grupo. Dicha técnica se completa con la definición, una técnica cuasilógica -esto es, parece imitar los procedimientos de la lógica. Así, el cafetero disocia la idea de trabajo como vehículo de consecución de propiedad, para redefinirlo como consecución de patrimonio intangible: dignidad. Y disocia el concepto de venta callejera de un café por unas monedas, para redefinirlo como “entrega”, en un ejemplo que podría vincularse a los discursos de la llamada “nueva era”, los que igualan holísticamente emoción y razón, lo que es “uno” y lo que es “otro”, evitando el dualismo y deslegitimando la organización causal tanto en las prácticas como en las creencias, como señala Raffaele Simone¹².

En el mismo sentido, se redefinen jerarquías tradicionales en Occidente que proponen la superioridad del pensamiento por sobre la acción:

Estamos estructurados dentro de parámetros que tienen que ver muy poco con la experiencia. Lo primero es la acción, después, vamos a pensar (Oscar, constructor).

12 Raffaele Simone, *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*, Madrid, Taurus, 1999.

de la corporeidad por sobre el intelecto:

Agarrar y salir y hacer algo con el cuerpo, te conecta con tu fuerza, el aire, con que te duela la espalda... Con tener la cara quemada con el sol. Tenés que desarrollar vivezas por otro lado (Daniel, informático y dibujante callejero).

de la libertad de la calle como territorio público por sobre la posesión de un territorio propio y privado:

En la calle estamos todos, hacer la calle la hacemos todos de alguna manera y en algún momento. Lo que sucede es que elegir la calle para hacer el trabajo, tiene que ver con sentirte libre, de alguna manera (Félix, cafetero callejero).

de lo público -la calle- por sobre lo privado como garantía de seguridad, cuidado y afecto:

Parece extraño, pero hoy me siento más seguro, porque me siento cuidado, me siento querido (Félix, cafetero callejero).

del deseo propio por sobre la consideración del deseo del otro, de la profesionalidad o del deber:

Si todo lo que hacés, lo hacés realmente con gusto y con pasión, lo hacés (Marcelo, funcionario ecologista).

del yo individual por sobre cualquier empresa de cualquier índole, incluso religiosa:

La vida es ni siquiera algo espiritual, es encontrarse uno mismo y serse fiel (Félix, cafetero callejero).

Este documental parece adscribir, así, a discursos de la nueva-era, una serie de prácticas y creencias de diversa procedencia que se posicionan frente a los estilos de vida establecidos por el sistema capitalista, constituyéndose en una suerte de “mercado mundial de creencias”¹³ con elementos desterritorializados, aislados de relaciones con contextos geográficos, sociales o culturales. En esta vía, los consumidores son libres de elegir y recombinar elementos, en la afirmación de una posición ideológica y cosmológica anticapitalista, organizada en una creencia que articula nociones como individualidad, identidad planetaria, felicidad (bienestar), vivencia de un presente eterno (deshistorización), alrededor de la idea de una existencia y conciencia globales¹⁴. En ese sentido, los diferentes usos sociales que distintos sujetos le dan a dichas nociones señalaría la operatividad de estos discursos para mostrarse como estilos de vida alternativos, críticos y en contraposición a aquellos propuestos por el régimen racional capitalista dominante. En contrapartida, según algunos autores¹⁵, estos discursos podrían ser un efecto directo del régimen capitalista y de ciertas estrategias de reproducción ideológica, si se atiende a la base que ofrecen para el individualismo y sus efectos de fragmentación social.

En ese marco ideológico, el *ethos* del productor del discurso vigente en el enunciado filmico se basa en la identificación con los sujetos del enunciado -los entrevistados-. Los movimientos de la cámara¹⁶, por ejemplo, dejan ver que quien la maneja no sólo se detiene en el sujeto entrevistado, como sujeto mirado, sino que mira con él/ella, compartiendo entonces su punto de vista: en este aspecto, este documental difiere de *Cumbiancheros...*, donde los entrevistados son exclusivamente objeto de mirada.

El *ethos* que exhiben los entrevistados de *Hago la calle* -un *ethos* heroico, porque, aparentemente, enfrentan el statu quo y la doxa para proponer una visión en apariencia alternativa a la visión capitalista- se expande hacia detrás de la cámara. Entretanto, las operaciones *pathémicas* buscan la solidaridad del espectador con sujetos que aseguran asumir las consecuencias -en su cuerpo y en su economía- de una vida fuera de los carriles de la “normalidad”. Sin embargo, el hedonismo de la elección a través del deseo y el placer que sostiene este documental operaría argumentativamente en un auditorio permeable a las características ideológicas que describe

13 Fericgla, Joseph M. (2000). *Los chamanismos a revisión. De la vía del éxtasis al internet*. Barcelona, Kairós.

14 Goldschmidt, Karen, (2001). “Going global for the inside out. Spiritual globalism in the workplace”. EN: Mickael Rothstein (ed.) *New Age, Religion and Globalization*. Aarhus University Press. Pp. 150-172.

15 Hanagraaff, Wouter J. (2001). “Prospects for the Globalization of New Age. Spiritual Imperialism vs. Cultural Diversity”. EN: Mickael Rothstein (ed.) *New Age, Religion and Globalization*. Aarhus University. Pp. 15-30

16 Un ejemplo claro es la cámara subjetiva con que se inicia el documental, que se posiciona desde el cuerpo del cafetero y va mostrando desde allí cómo éste hace su trabajo.

críticamente Neuhaus (2006):

Una subjetividad que no historiza, en que el presente es un momento que pasa, el pasado algo cerrado sólo 'huella' que no es posible volver a narrar para significarlo y reconstruirlo, donde no hay memoria que ayude a construir un presente complejo e historizado y proyectar un futuro, es una subjetividad vacía de significados (pp. 101).

En ese sentido, el individualismo hedonista que trasunta la tesis de este discurso se dirige a un auditorio no inscripto en el cambio social en Argentina que partió de la crisis de 2001 y del que fueron protagonistas las fábricas y empresas recuperadas por sus trabajadores/as. Un cambio definido por Neuhaus (2006):

Un cambio en la subjetividad que permita pensarse a sí mismo y al otro en un proyecto de voluntad colectiva, pasa por una reforma ético-política desde la propia práctica en relación con el momento histórico y con el resto de las prácticas sociales (pp. 101).

y que se diferencia claramente de la subjetividad representada en *Hago la calle*: aquí, los sujetos bohemios se constituyen en elementos exóticos de la ciudad, y sus discursos en enunciados cuasi-esotéricos claramente diferenciados del marco de una década signada por las luchas sociales colectivas.

Algunas conclusiones

En este tramo, se anotarán algunas conclusiones del análisis formulado y se las pondrá en diálogo con una entrevista a Mario Tondato. Asimismo, se propondrán cuestiones que pueden dar lugar a la continuidad del presente análisis.

En primer lugar, parece claro que Tondato vincula el trabajo como valor con la identidad de los sujetos nor-patagónicos que aborda en sus documentales. El trabajo es representado como un modo de realización o expresión individual, en oposición al sentido moderno asociado a la noción de clase y a las representaciones emergentes de la primera década del siglo, centradas en el aspecto colectivo del trabajo. Del mismo modo que en las películas analizadas quedan ocultas las condiciones materiales de los trabajadores, es decir, las condiciones que inciden en la auto-realización personal, la representación del trabajo se ancla en la autosatisfacción del individuo que persigue el bienestar propio¹⁷ y en los efectos terapéuticos del trabajo así elegido. Este modo de representar lo laboral se corresponde con la forma en que Tondato concibe su trabajo de realizador audiovisual:

Yo tenía como una fantasía que no existe, que es: me dedico a una profesión liberal que me dé guita y que con esa guita yo puedo tener mucho tiempo y en el tiempo libre me dedico a lo que me gusta. ¡No existe, no existe! Tenés que irte, ir por tus sueños. No importa, bueno, si no hay plata no importa. Si le ponés pilas, la plata aparece igual (Mario Tondato, 2013).

En este fragmento, a través de los verbos imperativos (tenés, ponés) Tondato ordena apostar a los sueños personales, sin manifestar que él cuenta con un salario de la Universidad Nacional del Comahue para producir cine y, por lo tanto, que cuenta con recursos económicos para poder vivir de lo que le da placer o considera que es su sueño. Se trata de una condición de asalariado que muy pocos cineastas tienen.

Esta operación ideológica que reivindica el voluntarismo individualista ocultando las condiciones materiales necesarias para vivir entraría en contradicción con el público cinéfilo de la región -personas que apoyan la producción cultural regional, movilizadas y vinculadas al campo de la protesta. De ahí los "señuelos" temáticos -declamados en el orden de lo explícito- en los documentales: lo alternativo/autogestivo, los movimientos

¹⁷ Este argumento aparece en la totalidad de la entrevista realizada por J. Kejner a Tondato (Neuquén, 2013), en la que éste legitima su decisión de dedicarse al cine y producirlo individualmente. No manifiesta interés en proyectos colectivos, salvo la organización ARAN, en la que participó brevemente. Tondato no se refirió a sí mismo en el contexto de un sujeto colectivo organizado en busca de efectos sociales para su labor (como sí se expresan otros integrantes de ARAN), sino en tanto individuo que produce él mismo la integridad de sus películas: "yo soy productor de mi propia película. En *Trawn-có* laboré solo. Totalmente solo" (Tondato, 2013).

sociales, la cultura popular, contrapuestos a lo que el discurso deja ver implícitamente: el trabajo como realización individual y como escapismo hedonista para una clase, y como contención y disciplinamiento para otra.

Por su pertenencia a la UNComahue y por cierta trayectoria, además de por su pertenencia fundacional a la Asociación de Realizadores Audiovisuales Neuquinos, Tondato se encontraba en los 2000 con posibilidades de desarrollar un “cine de autor”. Elegida esta vía, lejos de recuperar lo colectivo de la producción de 2001 -momento de auge del cine local- prefirió el modesto estrellato local que le posibilitaron los proyectos individuales¹⁸ o una nombradía efímera con estrenos en Europa, antes que la consecución de proyectos colectivos en el marco de ARAN. Ese derrotero profesional resultaría consonante con la argumentación individualista y hedonista en sus filmes, que podría vincularse a un modo de autolegitimación como realizador audiovisual en un campo aún muy incipiente y en formación.

Por otro lado, el anclaje en un presente ahistorizado, que no proyecta ni revisa el pasado, produce, utilizando palabras de Neuhaus (2006: 98), una pérdida de simbolización y una evitación de la reconstrucción de subjetividades y de los cambios sociales que signaron la década. En los documentales de Tondato se registran “subjetividades vacías” (Neuhaus, op. cit.), resultado del neoliberalismo de los 90 y de la primacía del goce deshistorizado en el presente. Sólo en *Cumbiancheros*, que se formula en torno a un sujeto colectivo fuerte, es posible leer una subjetividad con potencialidad alternativa. Sin embargo, además de las operaciones ideológicas contradictorias ya señaladas en el análisis, Tondato cierra el film recuperando lo barrial identitario y el deseo individual como motor de acción, sin apertura hacia horizontes ideológicos que superaran esos lugares comunes del discurso de la tolerancia y del individualismo.

En pocas palabras, los tres documentales revelan las características de la producción de un cine de autor (Fernández Labayen, 2008), es decir, reflejan una continuidad temática –el trabajo y el arte-, un modo de hacer particular, que en este caso se caracteriza por la modalidad interactiva de estructuración de los nudos argumentales, y una cosmovisión que aquí se basa en propiciar microacciones hedonistas y fragmentarias en un presente fugaz.

Estos documentales son los primeros largometrajes que confecciona Mario Tondato e integran la cuantiosa producción del incipiente cine regional que emerge a partir de 2001 en la Norpatagonia. Estas películas son, a su vez, las primeras experiencias de un realizador audiovisual que no sólo produce en un territorio alejado de los medios de producción de cine –lo cual encarece el costo de las películas- sino que cuenta con una escasa formación. De allí que las posibilidades de este director de confeccionar un discurso que recupere las subjetividades en potencia del 2001 y/o que proponga modos alternativos al sistema capitalista, están condicionadas –como los sujetos que retrata en los documentales- por cuestiones estructurales y materiales, como la formación teórico-audiovisual y los recursos económicos necesarios para producir. Sin embargo, sus películas han atraído a un público que no es menor y que podría expandirse.

Cabría retornar aquí al problema del auditorio: ¿Quién podría ser persuadido de retomar entre 2004 y 2010, representaciones del trabajo discutidas por gran parte del campo de la protesta en el país y en Neuquén desde 2001? Aunque este interrogante amerita un estudio de la recepción de los filmes, a partir de las premisas vigentes en los discursos fílmicos se puede plantear la hipótesis del auditorio doble: uno, explícito, buscado;

18 Mario Tondato participó de la producción de trabajos en colaboración con ARAN, pero a partir de 2004 se desvinculó de la asociación porque priorizó su trabajo individual: “Bueno y entonces yo en un momento, yo también estaba hasta las pelotas cuando me fui de ARAN. Estaba con *Cumbiancccheros*, no podía ir ni a las reuniones, porque... ¿viste? se hizo en tiempo record, por lo menos para mí: filmamos en 5 meses, en 15 días preparé el viaje, fui un mes a España y la terminé” (Tondato, 2013).

otro, logrado por la ideología del discurso. ¿O cabría postular que, como la prensa, el cine revela qué espera, qué acepta, qué desea ver y oír el auditorio, esto es, los espectadores? La contradictoria argumentación en estos filmes parece señalar que la crisis de 2001, con sus traumas propiciatorios de cambios significativos, no fue percibida como tal por el productor neuquino, o que, hacia 2004, un nuevo cambio, en sentido ideológico inverso, comenzaba. Esta cuestión es la que queda pendiente.

Bibliografía

AMOSSY, Ruth. (2000). “El pathos o el rol de las emociones en la argumentación” EN *L'argumentation dans le discours*. París: Nathan.

BARTHES, Roland. (1974). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

BOURDIEU, Pierre. ([1966] 2002). “Campo intelectual y Proyecto creador” En *Campo de poder, campo intelectual*. Ed. Montessor. Pp. 1 – 50.

CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique. ([2002] , 2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.

FERICGLA, Joseph M. (2000). *Los chamanismos a revisión. De la vía del éxtasis al internet*. Barcelona, Kairós.

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. (2008). “Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas”. En *Lecciones de Portal*. Disponible en: www.portalcomunicacion.com

GOLDSCHMIDT, Karen. (2001). “Going global for the inside out. Spiritual globalism in the workplace”. EN: ROTHSTEIN, Mickael (ed.) *New Age, Religion and Globalization*. Aarhus University Press. Pp. 150-172.

HANAGRAAFF, Wouter J., (2001). “Prospects for the Globalization of New Age. Spiritual Imperialism vs. Cultural Diversity”. EN: ROTHSTEIN, Mickael (ed.) *New Age, Religion and Globalization*. Aarhus University. Pp. 15-30.

MAINGUENEAU, Dominique. (2002) “Problèmes d’ethos”, en *Pratiques* N° 113/114, 55-68. Metz, mes de junio.

NEUHAUS, Susana. (2006). “Discurso hegemónico: vaciamiento de la subjetividad. Crisis, descomposición y recomposición de los vínculos (2002)” EN NEHAUS, Susana y CALELLO, Hugo. *Hegemonía y emancipación. Fabricas recuperadas, movimientos sociales y poder bolivariano*. Bs. As.: Ed. Herramienta. Pp. 87-120.

NICHOLS, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ed. Paidós.

PERELMAN, Chaim y OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. [1958] (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

PERELMAN, Chaim. (1997). *El imperio retórico*. Barcelona: Ed. Norma.

PETRUCELLI, Ariel. (2005). *Docentes y piqueteros. De la huelga de ATEN a la pueblada de Cutral Co*. Buenos Aires: Ed. El cielo por asalto – El Fracaso.

SIMONE Raffaele. (1999). *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus.

WILLIAMS, Raymond. (2001). *El campo y la ciudad*. Bs. As.: Paidós.

Fuentes primarias

Entrevistas

DELEONARDI, Victorio (2010). Entrevista realizada por Julia Kejner y Griselda Fanese, en La Conrado Cultural, 17 de julio de 2010.

SÁNCHEZ, Iván (2012). Entrevista realizada por Julia Kejner en la oficina de Iván Sánchez, 17 de septiembre de 2012.

SAVRON, Lucas (2012). Entrevista realizada por Julia Kejner en la confitería El Ciervo, 18 de septiembre de 2012.

TONDATO, Mario (2013). Entrevista realizada por Julia Kejner en la confitería Franz y Pepone, 11 de enero de 2013.

Documentales

TONDATO, Mario (2004) *Trawn-co, reunidos junto al agua*.

TONDATO, Mario (2005) *Cumbiancheros del Oeste*.

TONDATO, Mario (2010) *Hago la calle*.