

Nombre y apellido: Mercedes Moglia y Carolina Spataro

Pertenencia institucional: licenciadas en Ciencias de la Comunicación (UBA), doctorandas en Ciencias Sociales (UBA). Lugares de trabajo: IIGG UBA y CIE UNSAM

Mail: mercedesmoglia@yahoo.com.ar, carolinaspataro@yahoo.com.ar

Título: *Ciudad de María: ¿Un pueblo que se reinventa?*

Mesa: J 12 Sociología del Cine. Sociedad e imagen fílmica en la construcción del presente y del pasado

Varias de las críticas al film de Enrique Bellande, *Ciudad de María*, coinciden en sostener que es –tomando las palabras más halagüeñas de las críticas leídas– “un magnífico documental de una profundidad inusual” (Sanchez y Baudy). En una de las varias entrevistas el director responde “quería que tuviera humor” (sic) a la pregunta sobre si fue buscado el efecto risueño que varias de las escenas provocan, y agrega: “no me gusta el concepto de película religiosa asociada con solemnidad. Tampoco me interesa investigar, no voy a hacer un *Punto.doc*, no voy a juzgar si alguien robó o no, no me compete. Yo quería hacer una película, no periodismo” (Saidon en Clarín, 2003). Acá se instala una primera tensión, entre investigar –lo que lleva implícito una búsqueda de las causas de aquello que se investiga, por lo tanto profundidad en aquello que se relata- y mostrar, término que nos trae ciertas dificultades porque se aleja del sentido de construcción que estaba implícito en el de investigación. Mostrar con el ojo de la cámara es una expresión que se instala en la lógica de la representación transparente de esa realidad que transcurre. Sin embargo, Bellande sabe bien que la cámara no sólo muestra sino que construye, y que construye de manera distinta la cámara cinematográfica y la televisiva pero, y aquí está el giro, lo que la cámara de televisión muestra está sustentado por el relato de los periodistas. El periodismo es uno de los personajes del documental. Si la investigación busca y construye, la tarea del mostrar confirma lo mostrado y el relato de los periodistas funciona como epígrafe de la imagen que muestra, “dramatizando” las imágenes de la realidad.

Enrique Bellande entonces, como director hizo su película catalogada por la crítica como documental. Nosotros nos proponemos revisarla en tanto discurso inscripto en una trama cultural históricamente determinada. En ese sentido, buscamos indagar si efectivamente su historia responde a una “profundidad inusual” y esto nos supone un trabajo que ponga en relación el texto fílmico con “los rasgos de época” que lo

atraviesan. De esta manera, vamos a revisar la tensión del registro documental en relación a un fenómeno tan social como mediático.

Por otro lado, y en obvia relación de continuidad con esta primera parte nos introduciremos en las lógicas que operan en la representación de lo popular, con especial énfasis en lo femenino representado; y en las características de los discursos (objetivos, místicos y mediáticos) que las distintas entrevistas proponen para, finalmente, elaborar una reflexión que vuelva sobre un eje: la representación del pueblo.

Es decir, buscamos reflexionar sobre *el mundo representado*, “el qué es” lo que se representa -sensiblería, sencillez de pensamiento, la explicación piadosa del discurso sacerdotal, el discurso periodístico local y el televisivo- y sobre *los modos de representación*, “el cómo”. La relación entre “el qué” y “el cómo” de la representación de lo popular no debe atribuirse a rasgos permanentes e intrínsecos de dicha cultura. El problema es que ciertos tópicos se reiteran al punto de configurar un mundo de representación que se asume, irreflexivamente, como “lo popular”, sin desentrañar los discursos (religioso y televisivo) que, sin ser ajenos a las lógicas propias de la cultura masiva, son vehiculizados y escenificados nuevamente por ella misma.

Por un lado, tenemos el relato de la aparición milagrosa que no es más que un programa de acciones sustentado por una tradición: se aparece la virgen a alguien, la virgen habla, pide y los fieles -*desamparados hijos de Eva*, como reza una oración- encuentran en ese fenómeno un alivio. En el caso del film el cierre de Somisa, una situación histórica y material concreta, encuentra una respuesta mágica en este relato milagroso que hegemoníamente manipula la Iglesia. San Nicolás repite paso a paso lo que podría ser el relato de cualquier aparición: aparición, mensajes, agua bendita, algún milagro -¿cómo comprobarlo?- la construcción de un Santuario que materializa aquello que es inmaterial: la fe. La tensión entonces es entre lo representable de aquello irrepresentable. La religiosidad como “materia representada” se corresponde con un catálogo de imágenes, un repertorio discursivo, y un programa de acciones que sustentan y materializan el principio fundamental de la religiosidad: creer sin ver. La no aparición de Gladys Motta es la evidencia del funcionamiento de este principio en el que se enmarcan las entrevistas y que funciona como pacto al interior de una comunidad de creyentes que, aunque rechaza las cámaras, le ofrece su relato con pretensión de prueba empírica de aquello para lo que sólo hace falta fe.

Por otro lado, la religiosidad como materia representada es impensable por fuera de la representación hegemónica televisiva, que captura estos relatos que, como señaláramos anteriormente, fueron prefigurados por la lógica religiosa católica.

Apenas comienza la película una panorámica nos muestra la ciudad. El recorrido visual parte de las chimeneas industriales humeantes y termina posándose en la cúpula del santuario; imagen con la que finalmente cerrará el film, aunque con otra composición y luz. Esta panorámica de la ciudad nos anuncia el uso de un registro realista, reforzado por el audio que reproduce un nítido sonido¹ ambiente instalando al espectador decididamente, y tal como lo señala el título sobreimpreso, en la ciudad de San Nicolás. La siguiente escena nos ubica en las inmediaciones de una casa modesta, baja y con rejas blancas frente a la cual se congrega un numeroso grupo de personas. Oímos el bullicio, el pedido del mendigo y la voz de la periodista que, captada por la cámara de Bellande, relata sin embargo para los televidentes y las cámaras de canal 13 que: “estamos frente a la casa de Gladys Motta a quien, según la tradición, la virgen se le apareció por primera vez el 25 de septiembre de 1983” (sic). Aquí un punto clave, la televisión encuentra “tradición”, la televisión llama tradición porque esa denominación legitima el relato y evita preguntas, la masa presente parece confirmarla sin más.

Es un mérito de la narración de Bellande que en los primeros tres minutos se delinee lo que serán tres elementos clave del relato: la transformación de una ciudad industrial en una ciudad sede de devoción religiosa, el relato periodístico y televisivo, y el discurso de los fieles.

La transformación de una ciudad

Cada uno de estos tres elementos abre una gama de discursos que son los que el film escenifica y sobre los que avanza. En el caso de la transformación de la ciudad, podríamos decir que la presentación del film funciona como anclaje visual de su título: *Ciudad de María*; ese es el valor de la cúpula del santuario, pero el inicio de la panorámica en las chimeneas nos señala un sentido de lectura, que es el de la transformación. Si al principio el paisaje es dominado por las chimeneas hacia el cierre de esa toma inicial la cúpula es la figura que ordena el cuadro. Si San Nicolás era la ciudad del acero –chimeneas –, hoy es la ciudad de María – cúpula –.

¹ El sonido es un aspecto muy cuidado del film.

Para analizar los modos en los que se representa la transformación de la ciudad en el film, reconstruiremos un marco más amplio, indagando, en primer lugar, sobre las maneras en que la cultura popular puede ser representada en un texto de la cultura masiva que, en este caso, es un producto cinematográfico. Para ello es necesario retomar algunas líneas de trabajo que han abordado dicha relación. En primer lugar, Martín Barbero (1983) sostiene que la cultura masiva no puede reducirse a lo que pasa por los medios masivos, sino que es un principio de comprensión, un modelo cultural, a través del cual las personas viven sus vidas. Su propuesta metodológica, entonces, es indagar principalmente el modo en el que lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. En esta construcción, sostiene el autor, la cultura masiva niega, a través de los dispositivos de masificación, el conflicto -que es básicamente una desigualdad de poder- a partir del cual las clases populares construirían su identidad. De esta manera niega la dimensión política de los fenómenos que representa. Como argumenta Aguilar (2006), respecto del vínculo de la cultura popular, el cine y la política, “si lo popular había mantenido una tensión o una resistencia a la apropiación mediática, [en la década de los 90] puede decirse que el crecimiento de los medios masivos y de la industria cultural terminó por absorber (y despolitizar) casi todas las expresiones de la cultura popular” (143).

Por su parte, Hall suma otros elementos que permiten avanzar sobre el problema. Respecto de la relación entre la cultura popular y la cultura masiva, sostiene que “las industrias culturales tienen efectivamente el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan; y, mediante la repetición y la selección, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se ajusten a las descripciones de la cultura dominante o preferida” (1984: 101). Esto es lo que significa, según Hall, “la concentración del poder cultural” (*op. cit.*).

De esta manera, lejos de pensarse como dos entidades autónomas, lo popular y lo masivo son entendidos como configuraciones de sentido que se implican y configuran recíprocamente. Es entonces, a partir de estos presupuestos que podemos afirmar -en la especificidad de este trabajo- que el cine y el pueblo son categorías que se necesitan mutuamente. No existe un pueblo autónomo que pueda representarse al margen de las lógicas de la cultura masiva ya que, en sus formas clásicas, el pueblo ya no existe y la cultura masiva fue central en este proceso. Es pertinente preguntarnos aquí por el papel que juega en esta lógica *Ciudad de María* y qué relación establece con el pueblo de San Nicolás. Como sostiene Deleuze, “es preciso que el arte, particularmente el arte

cinematográfico, participe en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo” (1987: 288). Aquí podemos preguntarnos de qué modo el film contribuye a la reinversión de un pueblo o si sólo se queda con la reproducción que el relato televisivo hizo de ese pueblo.

En el film conviven dos representaciones posibles de San Nicolás: la Ciudad del Acero y la Ciudad de María. Pero, ¿cómo se da ese pasaje?, ¿qué elementos se ponen en escena en cada caso?, ¿cómo se habla del pueblo? Las próximas líneas se proponen, justamente, un análisis en este sentido.

En primer lugar, la representación de la Ciudad de Acero entra en la película a través de una publicidad institucional/estatal de la época. En la misma aparece una placa que dice “Todo es acero”, luego una voz en *off* explica las características de esta ciudad: “Para una gran empresa, un pueblo identificado con la misma. Un pueblo que se prepara para el mañana, superándose cultural, social y físicamente en un esfuerzo común por alcanzar un mejor nivel de vida. Acero es vida”. Durante el transcurso del relato, se muestran imágenes de niños en la escuela, hombres trabajando, una pareja caminando en una plaza y, finalmente, cuando se escucha “acero es vida”, una pareja de médicos sosteniendo a un bebé recién nacido. De esta manera, el film muestra un pueblo incluido, material y simbólicamente, en un proyecto común en el que Somisa es el pilar fundamental. Es necesario aclarar, tal como lo hace Aguilar, que esas imágenes de modernidad “feliz” deben ponerse bajo sospecha, ya que se trata de una publicidad. “Por eso, más que remitir a una edad de oro, el *spot* publicitario es el índice de un tiempo perdido, un tiempo diferente en donde al ‘otro’ (el obrero) todavía se lo simbolizaba” (Aguilar, *op. cit.*: 157).

Es a partir de la próxima escena que el film construye el pasaje de la Ciudad del Acero hacia otra que, en un principio, está reconfigurándose. La toma siguiente muestra al periodista Julio Bazán en el corte de ruta de octubre de 2001 provocado por 3100 nuevos despidos, que se sumaban a otros 4500, lo que ya hacía evidente el derrumbe que implicaba la privatización de Somisa. Es allí en donde la cámara toma a un grupo de mujeres que reclama trabajo, no para ellas, sino para “sus” hombres. Esposas, hermanas, novias e hijas se manifiestan por el regreso de la fábrica de acero. Ellas piden claramente la continuidad del modo de vida que se configuró alrededor de Somisa: “Queremos que nuestros maridos puedan trabajar. Queremos defender la fuente de trabajo, que no echen a nuestros maridos porque no hay donde trabajar, no hay otra fuente de trabajo”. Puede pensarse que este fragmento es el que sirve de nexo entre una

ciudad y la otra: frente a la pregunta sobre dónde trabajar, los relatos sobre la aparición de la virgen parecen dar una respuesta, precaria y marginal, que transforma a San Nicolás.

A partir de allí las características de una nueva ciudad comienzan a enunciarse. Después del reclamo de las mujeres, se muestra una toma de ex obreros de Somisa regresando de Buenos Aires, donde intentaron establecer alguna negociación con el gobierno. Frente a la pregunta del periodista sobre cómo retornan de Buenos Aires, los obreros responden: “Hecho pelota, hermano”, “Sin trabajo”. Ese es el único momento en donde puede observarse el testimonio de obreros de la fábrica. Después el film se encargará de narrar las particularidades de la nueva ciudad. Un nuevo desocupado aparece después de esta toma. Él tiene un cartel de la virgen en sus manos y frente a la casa del ministro Triacca, dice: “Somisa es nuestra. Tengo cinco hijos para darle de comer y nos quedamos sin trabajo en San Nicolás. Yo soy católico igual que vos”, luego comienza a rezar el Ave María y le pide a sus compañeros que lo acompañen². Allí claramente la ciudad había dejado de ser la del acero, para convertirse en la de María. La desocupación, la marginalidad y la desesperación caracterizaran a San Nicolás a partir del cierre de Somisa. De un pueblo que “se prepara para el futuro”, con niños y niñas que van a la escuela -con guardapolvo blanco, claro signo de educación pública- y hombres que trabajan; a uno en donde los niños y niñas van a rezar a la Iglesia -con un uniforme que connota educación privada- y hombres que reclaman sin éxitos sus puestos de trabajo al Gobierno nacional que impunemente sostiene que “el cierre de Somisa no va a tener impacto social” (sic). De allí, que las actividades comerciales que aparecen en el film se configuren alrededor de la virgen, siendo estas marginales y precarias: venta de cajas de alfajores con la imagen de la virgen, negocios que comercializan sus estatuillas y estampitas, locales de comida, una parrilla llamada “El milagro”, banderas, papeles y sobres que se venden “a colaboración” en la puerta de la casa de Gladys (para que los peregrinos dejen sus mensajes) y una mujer disfrazada de virgen con la que los peregrinos se fotografían, entre otras³.

² Arendt diagnostica “la impotencia desorganizada de innumerables individuos se trueca en el ‘desamparo organizado’ de una mayoría que se deja dominar tanto por los movimientos totalitarios como por los medios de entretenimiento totales” (en Sloterdijk, 2002: 25-26).

³ Al respecto, el cura dice: “El cierre de Somisa fue un golpe muy grande y el santuario de María está para fortalecer y consolar una situación muy grave. Hay personas que se benefician comercialmente pero eso es una situación indirecta, no premeditada”.

De esta manera, el film muestra a un pueblo en el que fuera de cualquier posibilidad de inclusión material y simbólica tal como se mostraba en los documentales de Somisa, se aferra a un milagro. El relato de la aparición de la Virgen a Gladys Motta, amplificado por las industrias culturales nacionales, se muestra en el film como una inclusión, circunstancial y discontinua, con el mundo del trabajo informal y el consumo para muchos nicoleños.

En este proceso el papel de la televisión, lejos de ser marginal y secundario, es fundante. Retomando a Martín Barbero, “los medios de comunicación no son un puro fenómeno comercial, no son un puro fenómeno de manipulación ideológica, son un fenómeno cultural a través del cual la gente, cada vez más gente, vive la constitución del sentido de su vida” (1995, 183). A su vez, en el caso de la religión, la cultura mediática permite la vehiculización de la experiencia. En palabras del autor, “el medio no es simplemente una ayuda para amplificar la voz sino que es un elemento importante, un elemento fundamental del contacto religioso, de celebración religiosa, de la experiencia religiosa” (*op. cit.*: 184).

El relato periodístico y televisivo

Es el relato periodístico televisivo el que encauza una experiencia desamparada de otros ambientes ya inexistentes de construcción de la experiencia colectiva. La representación de la protesta de los despedidos que hace la televisión, no deja lugar a dudas: el cierre de Somisa desespera. A la televisión le interesa mostrar esa desesperación y al instalarla enfatizada por el trajinado relato de Bazán, cancela cualquier comprensión. Conmueve.

El relato periodístico es uno de los ejes por los que avanza el documental y que nos interesa particularmente analizar por las múltiples consideraciones que habilita. Por un lado, ubica al film en la línea de las películas del nuevo cine argentino en las que aparece la transmisión televisiva, tal como lo señala Aguilar (2006:31). Por otro lado, porque según Aguilar (2006) Bellande asume “una lucha cuerpo a cuerpo con la imagen televisiva” (155). En continuidad con este aspecto recién mencionado, es el carácter de las entrevistas, que vehiculizan la reconstrucción del fenómeno religioso en el documental, el que nos hace reflexionar más profundamente sobre el vínculo que este film guarda con la televisión. En este sentido es que nuestra intención es revisar cuál es el grado, cuáles son los términos del vínculo entre el cine documental y el registro

televisivo que construye este film. En lo personal partimos de una primera sensación de incomodidad frente al film, incomodidad producida porque percibimos menos la ironía que la reproducción que la construcción televisiva hace de la realidad. Si bien Aguilar señala que “al poner en escena a la televisión, lo que hacen estas películas es *confrontar dos modos de producir lo real* que a veces entran en tensión, se excluyen o son antagónicos” (31), nosotras nos permitimos revisar cuáles son los términos de esta confrontación y en consecuencia ejercitar un análisis crítico respecto de la distancia que esta película guarda con la televisión. Nuestra sospecha, claro está, es que esta distancia es bastante estrecha. Para argumentar nuestra duda, que a esta altura del trabajo puede casi proponerse como hipótesis, nos proponemos reflexionar sobre los términos en que el realismo televisivo se intersecta con un realismo cinematográfico.

Aguilar sostiene que “el *realismo* del que tanto se ha hablado a propósito del cine no es otra cosa que eso: *no representar lo real sino ver los diferentes modos de producirlo*; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción de lo real” (31), en este sentido nos proponemos revisar cuáles son los modos de producción del fenómeno de San Nicolás sobre los que se sostiene el relato de *Ciudad de María*.

En este punto se hace preciso que establezcamos que entendemos los modos de producción de lo real como inseparables de las problemáticas entorno al realismo. Entonces, debe quedar claro que entendemos por realismo más que una actitud o método en la expresión artística, la búsqueda de una exactitud excepcional en la representación; una *posición* en la producción que asume el compromiso de describir y mostrar los acontecimientos reales/sociales de la manera más pluridimensional o, si fuese posible, “tal como son” (Williams, 2003: 274). No es novedad el problema de la definición del realismo como una estética y una ética del arte, sino que es precisamente el problema del arte y la paradoja del realismo, de la imagen realista cinematográfica en la medida en que creemos que el cine, en tanto arte mimético, participa de lo que Barthes (1983) señala como *la paradoja de la fotografía*.

“La paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y el otro con código (el ‘arte’)” (15). La imagen televisiva es tan cotidiana que se percibe sin código, en tanto el televidente reconoce los elementos reales y puede reponer el universo al que corresponden, pierde de vista que esa representación analógica de la realidad está organizada por reglas que implican una lectura de esa realidad. Sostenemos que este código, que podríamos llamar de

representación verista televisiva, impregna la estética del film. Barthes (1983) señala que esta paradoja estructural de la imagen coincide con una paradoja ética -en palabras del autor-: “cuando uno quiere ser ‘neutro, objetivo’, se esfuerza en copiar minuciosamente lo real, como si la analogía fuese un factor de resistencia ante el asedio de los valores” (15) culturales, estéticos. Evidentemente esta paradoja es irresoluble, la connotación del mensaje *obliga a un auténtico desciframiento* y el riesgo está, en coincidencia con lo que señala Aguilar (2006), en que el nuevo cine argentino se caracteriza por dejar “la responsabilidad interpretativa [...] en manos del espectador” (23), habituado a la imagen televisiva. Es aquí donde hay que recordar que este desciframiento dependerá del código de connotación que sin ser natural ni artificial es, por el contrario, fundamentalmente histórico y en este sentido podríamos decir que es fundamentalmente “televisivo” -de acuerdo a la presencia hegemónica de la televisión en la construcción del imaginario social y la percepción de la actualidad-. Estamos poniendo en duda el resultado de la batalla que Bellande instala en su documental. Por fuera del choque entre las imágenes televisivas y aquellas filmicas que muestran el San Nicolás de los tiempos del acero, el equilibrio se desbalancea y la introducción irónica del relato televisivo; como el que se detecta en el registro oportuno del, por llamarlo de alguna manera, *backstage* del discurso posteriormente televisado⁴, resulta insuficiente.

Esta insuficiencia la instalamos en la continuidad que señalamos entre la presencia hegemónica de la televisión y el código de connotación, lo que equivale a decir que creemos en cierta *televisación del código de connotación*. Al poner hincapié en que el código de connotación es histórico y que nuestra actualidad es hegemónicamente representada por la televisión, no estamos diciendo otra cosa que la televisión influye y conduce -para no usar la discutida palabra: *manipula*- la conformación de ese código.

Si siguiendo la síntesis elaborada por Barthes, llamamos código de connotación a los “gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentido en virtud de los usos de una determinada sociedad” (26), y podríamos agregar, formas de composición de cuadro, movimientos de cámara (especialmente el *zoom*), tematizaciones o ejes sobre los que se pregunta, dotados de ciertos sentido por su uso redundante en televisión. Al ser la entrevista la estrategia central del documental para la

⁴ Nos referimos al registro que logra de la primera periodista de canal 13, que se acomoda el cabello, que dice de hacerlo igual a la feria del sol, como a ese gesto que capta de otro periodista que transmite el cumpleaños de la Virgen. Es casi un gesto imperceptible al final de una frase, un gesto difícil de interpretar pero que sugiere cierta búsqueda fallida de ritmo en la frase recién dicha y tal vez ya puesta al aire, como expresión resignada del desgaste que exige el vivo televisivo que muestra sin nunca agregar nada, más que dramatismo, en lo dicho, el eterno: “— las imágenes muestran lo que se está viviendo”.

construcción de la historia, el realismo de la expresión de personajes sencillos se ve reforzada por el ambiente.

Consideramos que el relato avanza con un ritmo más bien descriptivo y, por lo tanto, reconstructivos de un relato en el que no hay ninguna voz que lo ponga en duda. No estamos pidiendo un imposible, sino la introducción de un discurso que ponga en duda el milagro, es decir, que destruya la solidaridad instalada en “la creencia”. ¿No hay nadie en San Nicolás que no crea y que piense que Gladys no está en sus cabales?

“La realidad es ante todo un montaje de imágenes” (Ranciere, 2005:171), pero en tanto nuestra realidad es continuamente representada por la televisión, se hace necesario reestructurar sus relaciones, que son relaciones semánticas, relaciones de sentido. Si la combinación de imágenes contribuye a la inteligibilidad de los fenómenos contemporáneos, es porque las imágenes se limitan a “confirmar” (Barthes 1983:26) el sentido que las organiza. Y este sentido de confirmación es el que la televisión sostiene y legitima “porque, sin duda, al igual que toda significación bien estructurada, la connotación [televisiva] es una actividad institucional; a escala de la totalidad de la sociedad, su función consiste en integrar al hombre, es decir, en tranquilizarlo” (27). Es por esto que en el análisis del “código de connotación de un tipo de comunicación tan amplio [como es la televisión], es posible que nos encontremos, con todo detalle con las formas que emplea nuestra sociedad para recobrar la serenidad” (27).

En coincidencia con lo que venimos desarrollando consideramos que, por fuera de la sintaxis por medio de la cual se ligan las imágenes en el caso del montaje alternado de los distintos murales que comienzan tras la imagen de la calesita, la representación visual no se aleja demasiado de la televisiva. En el ejemplo al que nos remitimos, los murales callejeros que ilustran imágenes religiosas, cobran un sentido fuerte en relación histórica con los muros que decían antes “Bienvenidos a la Ciudad del acero”. En este caso “el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento” (Barthes, 1983:21), el que logra un efecto acumulativo a través de la repetición rítmicamente organizada de murales con evidentes errores de perspectiva, de proporción. Esto promueve un efecto grotesco que, al mismo tiempo que contrasta con el filmico del *spot* publicitario, excede el sentido que las imágenes televisivas podrían haber construido al respecto. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de las composiciones de los cuadros que representan a la masa de fieles y peregrinos, que convocan decididamente la idea de una religiosidad popular traducida en términos de feria y circo, de espectáculo popular, de

aniversario pueblerino, una espiritualidad tangible en los gestos emotivos de los rostros que no se aleja de la típica representación televisiva.

Si por un lado, a nivel de las imágenes observamos este mecanismo queda preguntarnos qué sucede con el discurso presentado en formato de entrevista al interior del documental.

El discurso de los fieles

La historia narrada por las personas que participan en el film, al igual que los que aparecen en la televisión, se basan en una premisa fundamental: “creer sin ver.” Gladys Motta no aparece nunca en el film y, vale la aclaración, nunca fue registrada por una cámara. Sin embargo, la creencia en su experiencia con la virgen es la columna vertebral de cada uno de los relatos que en *Ciudad de María* aparecen. De esta manera, a pesar de las diferencias que puedan establecerse entre ellos, todos los personajes pueden ser definidos como fieles. Por un lado, los peregrinos que se acercan año a año a la puerta de la casa de Gladys a pedir por sus necesidades, junto con sus amigas y vecinos; por el otro, el cura y el psiquiatra que “creyeron desde un principio”⁵. Sin embargo, cada uno de ellos ocupa un lugar de autoridad diferente en el discurso pretendidamente objetivo de la iglesia nicoleña. Entonces, si tenemos en cuenta que lo popular es construido desde el discurso dominante, porque no tiene capacidad de autonominación (Alabarces, 2002), ¿Quién da la palabra?, ¿Quién habla en nombre del pueblo?, ¿Cómo habla?

En *Ciudad de María*, en nombre del pueblo de San Nicolás, hablan principalmente tres sujetos: el periodista, el cura y el psiquiatra. Tres hombres que tienen un punto en común: ocupan el lugar del saber en el relato -con pretensión de objetividad- construido por la iglesia de San Nicolás sobre la aparición de la virgen a Gladys Motta.

Por un lado, el periodista es el que construye la trama narrativa, a través de las entrevistas que realiza, los relatos que enuncia alrededor de la figura de Gladys Motta, la foto que muestra, rompiendo la clave de “anonimato” construida a su alrededor y es quien, según sus propias palabras, “destapó el tema”. Así, el psiquiatra y el cura toman estatus de fuente “objetiva” para éste, ya que son los que le aportarán datos para el armado de su nota periodística. A través de su relato se configura una especie de

⁵ El cura dice que cree por los antecedentes de la persona, una mujer piadosa, sencilla. El psiquiatra hace referencia a hechos extraordinarios que habían ocurrido, los cuales no aclara ni son objeto de repregunta.

discurso público que investiga el fenómeno, atravesado por una misión de destape propia del periodismo. En la relación entre *destape* e *investigación*, el film hace claro hincapié en el primero.

A su vez, el periodista introduce la palabra del cura, que es quien narra los hechos cronológicamente y quien se encarga de ubicar a Gladys en la historia. En este punto es interesante señalar que la presencia de ciertos objetos, visibles en la elección de las locaciones, acentúan el realismo del relato porque, como sostiene Barthes (1983), los objetos son “inductores habituales de asociaciones de ideas” o “auténticos símbolos” a través de los cuales el relato connota otros sentidos no explicitados en las palabras. El sacerdote, con su el cuello *clerge* -que marca su pertenencia a una institución que le da autoridad a sus palabras y las instala como incuestionables- dice que Gladys “es una mujer piadosa, humilde, sencilla. Una mujer de barrio. Características que mantuvo hasta el presente [...] se ocupa de los labores de la casa, como madre, como esposa, como abuela. Y lo hace muy bien. Es una persona normal”. Como sostienen Bravo y Landaburu (2000), este discurso encuentra sus condiciones de posibilidad en los relatos de la Iglesia sobre las cuestiones de género: “el culto mariano, de larga tradición en la Iglesia, resalta las cualidades definitorias de lo ‘femenino’: castidad, piedad, abnegación y dulzura” (216). A su vez, como manifiesta claramente el cura, el lugar de Gladys - como el de todas las mujeres para el hegemónico discurso de la Iglesia católica- es el del hogar. Ocuparse de las tareas domésticas, de las funciones de madre, esposa y abuela son la norma femenina para esta institución. Como afirman los autores, “la exaltación de la función maternal por parte de la Iglesia permitió construir una imagen de mujer católica signada por la fortaleza, la virtud y el sacrificio, arquetipo funcional del pensamiento liberal, que sustentaba el confinamiento de la mujer a la esfera privada” (*op. cit.*: 230)

Es a partir de estas definiciones que el sacerdote aclara que “Gladys no importa, la que importa es la virgen”, ubicándola en lugar de instrumento, mediadora sacrificada entre Dios y la tierra⁶. Mediación que fue necesaria “comprobar” por especialistas en el tema: “El obispo formó una comisión de expertos: psicólogos, psiquiatras, grafólogos que estudiaron a Gladys. Pero la tendencia a creer estuvo desde el primer momento”, dice el cura. De esta manera, así como mencionáramos en un comienzo, el fenómeno se

⁶ Gladys se ubica en línea con las mediaciones tradicionales reconocida por la Iglesia: virgen como mediadora de Dios en la tierra, Gladys mediadora de la virgen en San Nicolás.

define redundantemente en el “creer sin ver”, aunque se recurra a relatos de pretendida objetividad.

Respecto de este punto, es interesante señalar que este mismo discurso puede escucharse en las palabras del psiquiatra: “Lo primero que dije fue: Padre, yo ya estoy creyendo [...] Creí en un primer instante que eso era verdad, pero el padre me pidió que sea objetivo”. Siendo dos instituciones históricamente opuestas, la Iglesia y la medicina psiquiátrica, en este relato ambas parecen retroalimentarse. Frente a una situación en la que la institución eclesial no puede dar cuenta de su veracidad, recurre a otra institución que tendría, según los presupuestos del caso, las herramientas adecuadas. En este contexto, el film muestra a un psiquiatra que asegura que la virgen María se comunica con Gladys porque “Gladys no tiene conocimientos bíblicos ni teológicos. Dice citas bíblicas en castellano antiguo, el verdadero castellano” y muestra sus testimonios manuscritos. A su vez, el film escenifica a un supuesto profesional sin los objetos típicos -como promedio social- de legitimación del saber: no hay un título universitario colgado en la pared, una biblioteca ni ningún otro elemento que connote su pertenencia a la comunidad científica. Esto no quiere decir, desde luego, que la seriedad de su discurso sea puesto en duda, esto quedará en manos del espectador pero vale destacar que estas ausencias, refuerzan la elementariedad de su figura.

Por un lado, el periodista y el psiquiatra pretenden ubicarse en el lugar de discurso “objetivo”, frente al de la iglesia, que necesita, según las palabras de su representante, una instancia de verificación para confirmar la veracidad de lo sucedido. Ahora bien, ¿cuáles son las pruebas de científicidad puestas en la escena del film?: las fotografías de los estigmas en las muñecas de Gladys que sangran en Semana Santa; los testimonios escritos por los peregrinos en un cuaderno que dan cuenta de los “milagros” de la virgen⁷; el relato de un hombre creyente que dice que “los mensajes de la virgen fueron traducidos al cantonés y de allí lo escuchan los chinos” (sic); el cardo donde cayó la luz que indicó el lugar donde debía hacerse el santuario fue el único que no se secó en todo el año (debajo de ese cardo se hizo el pozo de agua, de donde “subfluye” (sic) el agua bendita). Todos relatos que se construyen de manera circular, que confirman su veracidad recíprocamente y de los que se cree “sin ver”. Sin embargo, los mismos son utilizados para dar autoridad al discurso de una mujer que, según palabras del cura, sólo es un instrumento, una mediadora.

⁷ El testimonio más impactante es el de la estampita que rebota o desvía el impacto de la bala, al que consideramos reproductor de una típica solución *ex machina* de película comercial.

Pero no es Gladys la única mujer representada en el film. La mayoría de las personas que se muestran en su puerta también son mujeres. Son ellas las que cuidan que la cámara no se acerque demasiado a la puerta porque sino “ella no sale” y le piden que se retiren “por el bien de todos”. También sus vecinas Morocha Santillán y Olinda Leiva, que dan cuenta de la historia milagrosa de Gladys y que le recomiendan que se acerque al sacerdote, para que pueda explicarle qué le está pasando. La primera incluso señala que el fenómeno de la virgen en la ciudad trajo reactivación económica, ya que las propiedades de San Nicolás -incluyendo su propia casa- se revaluaron en el mercado inmobiliario. Sin embargo, ella no acepta la significativa suma de dólares que -según sus palabras- le ofrecen por su casa, y prefiere no tentarse con los placeres paganos del dinero. De esta manera, al decir de Aguilar, observamos que “con una larga tradición populista que se remonta, por lo menos, al siglo XIX, los personajes populares aparecen como más puros, más auténticos, más repletos de vida” (*op. cit.*: 146).

Por último, como señaláramos anteriormente, también están las mujeres que, en la época del cierre de Somisa, reclaman trabajos para sus maridos. En este punto es interesante señalar que del lado de las figuras masculinas se ubican los saberes supuestamente objetivos, la verdad, el trabajo y el acero. Del lado de las mujeres, las apariciones, el rezo, la humildad, la sencillez, el mito, lo vincular y la familia. Lo material y lo inmaterial, lo activo y lo pasivo, la fortaleza y la fragilidad, dicotomías que establecen relaciones de poder dadas por el género, presentes en cada una de las entrevistas con las que el documental reconstruye la historia.

De esta manera, las entrevistas finalmente, no superan lo que Deleuze (1987) considera un acto de fabulación “que no sería un retorno al mito sino una producción de enunciados colectivos capaz de elevar la miseria a una extraña positividad, la invención de un pueblo” (294), en este caso y como vimos, aglutinado por un “regalo de Dios”, según la expresión del sacerdote.

A modo de cierre

Retomando la pregunta sobre los modos de representación del pueblo en la industria cinematográfica, podemos pensar que la primera y la última toma son una condensación del modo en que *Ciudad de María* representa la historia de San Nicolás.

En la primera toma se muestran las fábricas. Luego la cámara gira *a la derecha*, hace un paneo, y termina con una toma de la iglesia. De la producción material de acero a la inmaterial de la fe, de la centralidad productiva de los hombres, a la centralidad instrumental de las mujeres, metáforas decadentes del proceso histórico. Como señaláramos en un principio, dos imágenes de la misma ciudad conviven en el film: la representada por la Ciudad del Acero y la segunda, más marginal, desesperada y mediatizada, la *Ciudad de María*. En la última toma San Nicolás es vista desde arriba. Lo único que sobresale del paisaje es la cúpula de la iglesia. Es su carta de presentación al país.

Ahora bien, ¿es el pueblo lo que se representa en el film? Si definimos al pueblo en términos políticos y a lo popular lo entendemos configurado alrededor del conflicto, de las relaciones de dominación (Hall, XXXX); en la representación propuesta por *Ciudad de María* el pueblo está ausente. Como también están ausentes los ex obreros de Somisa, sus relatos de despido y marginalidad, las causas de los mismos y cualquier otra voz que no confirme que en el pueblo todos “creen sin ver”. Y esta representación, lejos de ser marginal, corresponde a la lógica de los films de los últimos años. Como afirma Aguilar, “el nuevo cien argentino no sólo rechazó, explícita o implícitamente, la herencia del cine político de los sesenta sino que llegó a hacer una crítica de la consideración del pueblo como sujeto político privilegiado y al cine como una de sus armas posibles” (*op. cit.*: 144).

El descargo podría venir por la declaración del Director de que no quiso hacer periodismo de investigación, sin embargo él demuestra en su película que el periodismo tampoco lo hace -tampoco investiga, ni acusa, ni nada, sólo muestra dramáticamente-, entonces aquí cabe la pregunta: ¿quién lo hace? Los cineastas de los 70, definidos más por la militancia que por el *metié cinematográfico*, se habían hecho cargo de esa misión, de ahí la concepción del cine como arma, la misma concepción que parte del periodismo de la época -Rodolfo Walsh- tenía sobre la máquina de escribir.

Si el pueblo no existe, tampoco existe el cine que pueda captarlo. Una cosa es segura, no debe cesar la búsqueda de esa representación, sólo en la búsqueda se dan los hallazgos. El momento más efectivo de la película es la introducción del *spot* publicitario de Somisa, porque instala una comparación, y la comparación tiene la virtud de disociar lo que la metáfora une. “La comparación rompe con la capacidad propia de la metáfora de arrastrarnos” (Ranciere. 2005:172), capacidad que también tiene la entrevista que “acostumbra a presentarse como la voz de la realidad, la de las pequeñas

palabras algo torpes mediante las cuales un individuo cualquiera” ve el mundo (ídem:174). Si se acepta la realidad tal cual es enunciada en la entrevista se pierde de vista las retóricas que en ella se articulan, discursos que no son propios, lógicas aprendidas, aceptadas, incorporadas que exceden la autonomía del sujeto porque se encarnan.

En un contexto de convención comunicativa dominante, en donde la concentración del poder cultural parece estar en manos de la televisión, la representación verista que ella monopoliza impregna la estética de todo el film. En la medida en que no consideramos que la ironía que se detecta en alguno de sus pasajes alcance para cuestionarla.

Extras y un hallazgo

El registro tal vez azaroso de dos chicos jugando a la pelota en el balcón de un 8° piso cobra sentido en relación con la entrevista a su director, en la que sostiene que de chico participaba en torneos deportivos cuyos trofeos ostentaban el lema que definía a San Nicolás, “ciudad del acero”. Un sentido se escapa en ese epílogo, algo cambió en San Nicolás y las nuevas generaciones están determinadas por otra industria, la de la fe que no promueve eventos deportivos aunque sus canciones se hagan eco de una rítmica futbolera.

Bibliografía:

- AGUILAR, GONZALO (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires.
- BARTHES, ROLAND ([1982]1986): “La imagen”, “La representación”, “El tercer sentido”, en *Lo obvio y lo obtuso* Paidós, Barcelona
- BRAVO, MARÍA CECILIA Y LANDAMBURU, ALEJANDRA (2000): “Maternidad, cuestión social y perspectiva católica” en Gil Lozano, F, Ini, G. Y Pita, S. (dir.): *Historia de las mujeres en la Argentina*. Tomo I, Siglo XIX, Buenos Aires.
- DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*, Barcelona, Paidós (selección).
- HALL, STURAT (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- MARTÍN BARBERO, JESÚS (1983): “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, Méjico.
- MARTÍN BARBERO, JESÚS (1995): “Secularización, desencanto y reencantamiento massmediático”, en DIÁLOGOS de la Comunicación, Lima
- RANCIÈRE, Jacques (1991): *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SLOTERDIJK, Peter (2002): *El desprecio de las masas (Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna)*, Valencia, Pre-textos.
- WILLIAMS, RAYMOND (2003): “Realismo”, en *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, (Edición revisada y ampliada), Nueva Visión, Buenos Aires.

Otros textos de consulta:

- AUMONT, JAQUES (1983): “Realismo”, “Los factores estéticos e ideológicos”, en *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.
- COSTA, ANTONIO (1988): *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona.

Entrevistas y críticas:

- Entrevista a Enrique Bellande, Por Hugo F. Sánchez y Jorge Baudy
<http://www.subjetiva.com.ar/internas/entrevistabellande.htm>
- Entrevista Con Enrique Bellande, *Tras las huellas de una mujer invisible*, por Gabriela Saidon, Clarín 1 marzo 2003.