



# **“Representaciones de la Iglesia Católica en el cine chileno reciente”**

**Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Política**

**TESISTA:**

**Luciana Andrea Lechuga Valencia**

**PROFESORA GUÍA:**

Catalina Donoso Pinto

**Santiago, Chile**

**2023**

*“Yo no soy religioso, pero me interesa la religión sobre todo por dos razones: es un misterio gigante y está enraizada en problemáticas concretas, en vacíos de la sociedad. En Chile, la religión es una forma de construir sentido ante carencias sociales evidentes”.*

Christopher Murray, director *El Cristo ciego*

## RESUMEN

El cine, como forma de representación artística que refleja el sentir de la sociedad en un momento determinado, evidencia en la segunda década del siglo XXI en Chile el quiebre con el biopoder de la Iglesia Católica. Esto se puede constatar en largometrajes estrenados entre 2013 y 2017, cuyo tema central es la religión.

Específicamente, estos filmes analizan con enfoque crítico el comportamiento de personajes representantes de la religión católica en el ámbito nacional.

Esta investigación se propone identificar y analizar las representaciones de las prácticas asociadas al ejercicio del biopoder de la Iglesia Católica que nos ofrece el cine chileno reciente en su relación con el contexto histórico, en el entendido de que la crisis conceptual del catolicismo, tanto histórico como social, se refleja en términos audiovisuales en un cambio de representación mediática.

Con este propósito se analizarán los filmes *La Pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana* (2013), *El Bosque de Karadima* (2015), *El Club* (2015) y *El Cristo ciego* (2017), que muestran crudamente la realidad al espectador, abordando un modo de hacer cine distinto al de décadas anteriores.

Palabras clave: cine chileno, representación, religión, biopoder, Iglesia Católica chilena

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>RESUMEN</b>	2
<b>INDICE</b>	
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN</b>	8
2.1. Planteamiento del problema	8
2.2. Pregunta general	8
2.3. Preguntas específicas	8
<b>3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS</b>	9
3.1. Hipótesis	9
3.2. Objetivo general	9
3.3. Objetivos específicos	9
<b>4. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN</b>	10
4.1. Cine chileno y transformaciones de la Iglesia Católica	10
4.1.1. Estreno de El cuerpo y la sangre	13
4.1.2. Estreno de Ya no basta con rezar	15
4.2. Crisis de la Iglesia Católica en Chile: abusos sexuales	20
4.3. El Novísimo Cine Chileno y el cine centrífugo	26
<b>5. MARCO TEÓRICO</b>	28
5.1. Poder, religión y biopoder	28
5.2. Estudios visuales	35
<b>6. METODOLOGÍA</b>	38
6.1. La muestra	38
6.1.1. Criterios de selección y análisis	39
<b>7. ANÁLISIS Y RESULTADOS</b>	41
7.1. Enfoque de análisis	41
7.2. Análisis de películas por año de emisión	44
7.2.1. La Pasión de Michelangelo... (2013)	45
7.2.1.1. Sinopsis	45
7.2.1.2. Contexto histórico de la película	45
7.2.1.3. Tratamiento narrativo	48

7.2.1.4.	Tratamiento audiovisual	49
7.2.1.5.	Tratamiento de símbolos y prácticas religiosas	50
7.2.1.6.	Análisis de una secuencia: Conversación entre el párroco Lucero y Michelangelo [39:49-41:16]	51
7.2.1.7.	Reporte final	52
7.2.2.	El Bosque de Karadima (2015)	54
7.2.2.1.	Sinopsis	54
7.2.2.2.	Contexto histórico de la película	54
7.2.2.3.	Tratamiento narrativo	58
7.2.2.4.	Tratamiento audiovisual	59
7.2.2.5.	Tratamiento de símbolos y prácticas religiosas	60
7.2.2.6.	Análisis de una secuencia: Primer abuso [25:12-00:32]	61
7.2.2.7.	Reporte final	62
7.2.3.	El Club (2015)	63
7.2.3.1.	Sinopsis	63
7.2.3.2.	Contexto histórico de la película	64
7.2.3.3.	Tratamiento narrativo	66
7.2.3.4.	Tratamiento audiovisual	66
7.2.3.5.	Tratamiento de símbolos y prácticas religiosas	67
7.2.3.6.	Análisis de una secuencia: Suicidio de Lazcano [10:06-17:39]	68
7.2.3.7.	Reporte final	70
7.2.4.	El Cristo ciego (2017)	71
7.2.4.1	Sinopsis	71
7.2.4.2.	Contexto histórico de la película	72
7.2.4.3.	Tratamiento narrativo	75
7.2.4.4.	Tratamiento audiovisual	75
7.2.4.5.	Tratamiento de símbolos y prácticas religiosas	77
7.2.4.6	Análisis de una secuencia: Análisis de una secuencia: Destrucción de la imagen de San Lorenzo [14:02 - 22:19]	74
7.2.4.7.	Reporte final	79
<b>8. CONCLUSIONES</b>		80
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		87

## 1: INTRODUCCIÓN

En apenas un lustro, de 2013 a 2017, el cine chileno estrenó cuatro largometrajes que circularon por salas comerciales. En ellos se aborda la religión como tema central, en particular la religión católica, y desde una mirada crítica. En orden cronológico, estos filmes son *La Pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana* (2013), *El Bosque de Karadima* (2015), *El Club* (2015) y *El Cristo ciego* (2017). Con excepción de este último, en todas los protagonistas son sacerdotes.

Desde la película *Ya no basta con rezar*, realizada en 1973 por Aldo Francia, no hay producciones cinematográficas locales con foco en la religión católica, y hay que remontarse diez años atrás, a 1961, para registrar otro filme con esta característica: *El cuerpo y la sangre*, de Rafael Sánchez. Todas las películas mencionadas reflejan el contexto histórico de varios *Chiles* y la influencia ejercida en la sociedad por distintos momentos de la Iglesia Católica.

Aunque los estados democráticos en nuestro país han adoptado la forma constitucional de estados aconfesionales, la cosmovisión que instala la religión, y en particular la Iglesia Católica, tanto en Chile como en Latinoamérica, determina demandas políticas y sociales que afectan el funcionamiento del campo político, siendo además un elemento de cohesión social importante para ciertas comunidades (Tan Becerra, 2014). Este trabajo intenta identificar cómo el cine chileno reciente visibiliza las prácticas de la Iglesia Católica desde la perspectiva de un discurso en crisis, motivado por el conocimiento público de transgresiones ético-morales de referentes de importancia para esta Institución, ya sea en Chile como a nivel mundial, con episodios críticos y difundidos (entre ellos los de

Estados Unidos, Irlanda y Australia) a través del análisis de las cuatro películas ya nombradas, estrenadas entre 2013 y 2017, en las cuales se revisarán sus modos de representación.

A nivel mundial, la crisis de la Iglesia Católica se inicia en 2002 cuando Spotlight, la unidad investigativa del periódico Boston Globe, revela una red de protección a sacerdotes pederastas. En Chile explota en 2010, cuando el programa “Informe Especial” de Televisión Nacional presenta el testimonio de cuatro hombres que aseguraban haber sido abusados sexualmente por el sacerdote Fernando Karadima<sup>1</sup>, historia que posteriormente fue retratada en la película *El Bosque de Karadima*. Este caso generó alta conmoción pública porque Karadima era considerado el guía espiritual de la élite santiaguina en los años 80 y 90. Sin embargo, no se debe dejar de considerar el impacto mediático generado por la condena en 2003 al sacerdote José Aguirre Ovalle, conocido como “cura Tato”, por nueve casos de abusos deshonestos a menores y uno de estupro, hechos cometidos en la comuna de Quilicura, a partir del año 1998 y hasta el año 2002.

Las películas en estudio son de ficción y de corte comercial –es decir, de consumo masivo<sup>2</sup>– y han sido seleccionadas debido a que llegan a las salas de cine en Chile –y el extranjero– en un contexto de gran interés mediático y presión ciudadana por el actuar de la Iglesia, fuertemente cuestionada por el encubrimiento de abusos sexuales cometidos por miembros del clero: estas cuatro películas configuran una mirada contingente de la Iglesia Católica chilena y de la religión. Esta elección de películas de ficción se basa en que no solo el documental, sino también la ficción, rescatan imágenes y vivencias que construyen

---

<sup>1</sup> Fernando Karadima falleció en julio de 2021, a la edad de 90 años.

<sup>2</sup> En palabras de Carolina Urrutia, un cine “comprometido con el mercado, con el espectador y con la taquilla”. (2010, p. 26)

un registro histórico que forja la memoria colectiva.

Para entender este proceso, citaremos a André Bazin, quien nos hace reflexionar sobre cómo la invención de la fotografía supuso un cambio cualitativo en las técnicas de representación visual, pues a diferencia de toda obra pictórica implica una “esencial objetividad” que, evadiendo todo filtro crítico, obliga a creer en la existencia del objeto representado. El cine, al poner estas imágenes estáticas en movimiento, se muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (Bazin 2016, p.28).

Para profundizar en el tema, buscaremos apoyo principalmente en los análisis de Michel Foucault sobre biopoder, dispositivos de sexualidad y poder pastoral. Postula Foucault la existencia de un poder disciplinario que coloniza cuerpos y grupos específicos de cuerpos (Foucault 1989, 2003, 2012, 2014, también Soto Morera 2015). El acercamiento e interpretación audiovisual se realizará tomando en cuenta los estudios visuales, o cultura visual, que resaltan el valor de las imágenes como síntomas de un estado de cosas de lo social, lo cultural y lo político (Guasch 2006).

Tras un repaso de la vinculación histórica de la Iglesia Católica en los procesos sociopolíticos en Chile, se realizará un análisis de las películas *La Pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana*, *El Bosque de Karadima*, *El Club* y *El Cristo ciego* desde la perspectiva usual en los estudios audiovisuales. Como se puede apreciar, las películas propuestas para el análisis son posteriores a 2005. Es importante destacar que ese año marca un cambio relevante en la producción cinematográfica local, gracias a un rápido relevo generacional que no solo aprovecha al máximo las nuevas facilidades técnicas (Mouesca y Orellana 2010), sino que produce un discurso audiovisual que renueva el lenguaje e incorpora nuevos modos de abordar los

temas. Esta transformación ha sido llamada *novísimo cine chileno* (Cavallo y Maza 2010) y también *cine centrífugo* (Urrutia 2010).

El análisis final intentará comprender cómo la ficción cinematográfica, concebida como un espacio de generación y reproducción de representaciones sociales de poder, representa y modifica la visión de la Iglesia Católica en Chile.

## **2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

### **2.1. Planteamiento del problema**

El presente trabajo pone atención en cómo la cinematografía registra y consolida en el imaginario colectivo las formas en que la sociedad se vincula con la Iglesia Católica en Chile. Al proceso de secularización propio de la modernidad, que ha incidido en este cambio de representación, se suman actos propios de la Iglesia reñidos con la ética y la ley.

### **2.2. Pregunta general**

La pregunta de investigación que guía este documento es la siguiente: Desde una mirada biopolítica, ¿cómo ha representado el cine chileno reciente a la Iglesia Católica?

### **2.3. Preguntas específicas**

Son las siguientes:

- a) ¿Ha sufrido cambios la representación de la relevancia histórica y social de la Iglesia Católica en la ficción cinematográfica chilena a partir de la segunda década del siglo XXI?
- b) ¿En qué forma se representa el fervor popular religioso respecto a la Iglesia Católica de los creyentes católicos en las películas en estudio?

- c) ¿Cómo se refleja la dominación de las prácticas corporales ejecutada por la Iglesia Católica en las películas en estudio?

### **3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS**

#### **3.1. Hipótesis**

El trabajo cinematográfico no solo puede brindar entretenimiento, sino también transformarse en un ente crítico de la sociedad poniendo su arte y técnicas al servicio de la denuncia de las malas prácticas en la comunidad. En el caso que nos ocupa, enfocado en la Iglesia Católica chilena, de acuerdo con la representación que de ella hacen los filmes que se analizarán.

#### **3.2. Objetivo general**

Identificar y analizar las representaciones de las prácticas asociadas al ejercicio del biopoder de la Iglesia Católica que ofrece el cine chileno reciente en su relación con el contexto histórico.

#### **3.3 Objetivos específicos**

Los objetivos específicos se estructuran en tres ejes, que deberán dialogar el término del análisis:

- a) Analizar la mediatización del discurso político actual de la Iglesia Católica chilena.
- b) Analizar las películas *La Pasión de Michelangelo...* y *El Cristo ciego*, que revelan las formas que adopta el fervor popular religioso en Chile, en relación con la mediatización cinematográfica de las prácticas asociadas al ejercicio del biopoder de la Iglesia Católica.

- c) Analizar las películas *El Bosque de Karadima* y *El Club*, que abordan las denuncias por abuso sexual contra sacerdotes chilenos, y la mediatización fílmica de las prácticas asociadas al ejercicio del biopoder de la Iglesia Católica.

#### **4. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN**

En este apartado se recopilarán los hechos históricos que muestran cómo la Iglesia Católica participó en hechos sociales y políticos del país, las películas que abordan estas temáticas y el surgimiento de un nuevo cine en Chile.

##### **4.1. Cine chileno y transformaciones de la Iglesia Católica**

Muchas crisis ha vivido la Iglesia Católica en Chile desde la realización de la primera misa en el Estrecho de Magallanes en 1520, incluida la separación de la Iglesia y el Estado ocurrida constitucionalmente en 1925, pero ninguna tan grave como la que originó la dimisión masiva de todos sus obispos en 2018 por petición del Papa Francisco.

Esta situación sin precedentes ocurrió el 18 de mayo del año señalado, cuando los prelados fueron conminados por la máxima jerarquía eclesial católica a presentar su renuncia, tras la divulgación de numerosos casos de abuso sexual en el país<sup>3</sup>, los cuales fueron encubiertos por la Institución según ha quedado establecido en varios fallos judiciales.

La renuncia ocurrió cuatro meses después de que Jorge Bergoglio viajara desde Chile hacia Perú, tras realizar una gira apostólica de tres días en el país, entre el 15 y el 18 de enero de 2018. La agenda papal estuvo marcada por el relativo entusiasmo religioso de los pocos asistentes a los actos masivos, un panorama muy distinto al vivido anteriormente

---

<sup>3</sup> 29 de los 31 obispos de la Conferencia Episcopal pusieron por escrito sus cargos a disposición. Por detalles administrativos y canónicos no ofrecieron su renuncia el obispo castrense Santiago Silva y el obispo vicario apostólico de Aysén, Luis Infanti,

por el Papa Francisco en otros países de la región, y absolutamente diferente de la visita a Chile del Papa Juan Pablo II en abril de 1987, en plena dictadura (1973-1990)<sup>4</sup>.

Desde que Chile logra su independencia de España, la Iglesia Católica es un poder potente y oficial que incide en la vida política, social, cultural y religiosa del país. En particular, ejerce presión en relación con las directrices de las normas sociales (por ejemplo, manifestando su oposición al matrimonio civil y cementerios laicos en el siglo XIX, y en contra del divorcio y la despenalización del aborto en el siglo XX). Como se expuso antes, esta hegemonía sufre una ruptura a partir de la Constitución de 1925, documento que establece la separación entre Iglesia y Estado, garantiza la libertad de culto y declara al Estado nacional como laico y aconfesional.

Sin embargo, aunque la “postmodernidad” y la reacción de la iglesia ante los casos de abusos disminuyeron el apoyo ciudadano, su influencia es innegable. En palabras del cardenal Francisco Javier Errázuriz, “en el caso de nuestra historia, no hay una historia de Chile, y en paralelo una historia de la Iglesia en Chile. Los acontecimientos de la Patria y de la Iglesia se compenetran profundamente. Y no solo en el pasado colonial, sino que también hasta el presente” (cf. Moreno y León 2009, p.18).

A partir de la década del 60 –época coincidente con dos películas de referencia para este estudio: *El cuerpo y la sangre* (1961) y *Ya no basta con rezar* (1973) –, la Iglesia Católica, en concordancia con los lineamientos emanados desde Roma, se había posicionado en Chile como un actor político relevante, involucrándose en la esfera social

---

<sup>4</sup> El documento de la Pontificia Universidad Católica “Comprendiendo la Crisis de la Iglesia en Chile” (2020, p.10) expone que fue “esta respuesta tan inefectiva que malogró la visita del Papa Francisco a Chile en 2018” la que motivó una decisión inédita hasta ese momento en la institución: el envío de una comisión investigadora, encabezada por monseñor Charles Scicluna y monseñor Jordi Bertomeu, para escuchar a víctimas de abuso sexual y de poder cometidos por la Iglesia Católica chilena.

no desde su rol de caridad, sino como un articulador del diálogo político en una época caracterizada por la polarización de los discursos. Así, es un actor relevante en procesos sociales como la Reforma Agraria (1962), Promoción Popular (1964), Reforma Universitaria (1967), Sindicalización Campesina (1967) y, durante la dictadura (1973-1990), liderada por el Cardenal Silva Henríquez, destacó su actuación en defensa de los Derechos Humanos y la atención a grupos de la población, empobrecidos por la implementación del modelo neoliberal. La Institución participó también en los primeros acuerdos para establecer el retorno a la democracia, teniendo un rol protagónico en el “Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia” (1985).

En la página 23 de su tesis “Religión y política. Transformaciones del campo religioso en Chile 1965-2005: La relación política y religión a través de la Iglesia Católica” (2014), Tan Becerra distingue tres etapas en el comportamiento de la Iglesia Católica chilena desde 1965 hacia adelante. Según propone, desde 1965 a 1973 se puede identificar una iglesia inserta en el catolicismo social, con énfasis en la moral pública y que se involucra políticamente para cambiar la estructura de la sociedad en pos de mejores condiciones de vida. Desde 1973 a 1990 la Institución se compromete fuertemente con la defensa de los Derechos Humanos frente a las violaciones cometidas durante la dictadura de Augusto Pinochet, siendo reconocida como el único contrapeso que tuvo el régimen desde el ámbito político. Con el regreso de la democracia en Chile, en 1990, se inicia un fuerte giro hacia el comportamiento privado, donde la moral sexual y familiar toma el lugar de las principales temáticas de trabajo de la iglesia.

Como narra Eduardo Cavieres, si a principios del siglo XX se podía hablar de una relación Iglesia-Estado, a partir de la segunda mitad esta relación cambia a Iglesia-

Sociedad. La Institución intenta adecuarse a un escenario de progresiva secularización en el cual “la sociedad urbana comenzó a guardar sus santos, sus canciones públicas y sus procesiones” (Cavieres citado por Moreno y León 2014, p.10).

#### **4.1.1. Estreno de *El cuerpo y la sangre***

En 1960 un terremoto que remece el país desde Linares hasta Aysén, es seguido por un maremoto que destruyó la ciudad de Valdivia. Es, hasta el momento, el movimiento telúrico más grande de la historia mundial, con 9,5 grados en la escala de Richter.

El sismo originó necesidades asistenciales y espirituales que le sirvieron a la Iglesia Católica para renovar sus lazos con la sociedad, en tiempos en los que la Institución intentaba acomodarse aún a la pérdida de injerencia social y espiritual que conllevó su separación constitucional del Estado —ocurrida en 1925— y cuando arrastraba aún la polémica causada por el anuncio de sanciones canónicas a los parlamentarios que votaran a favor de la derogación de la Ley de Defensa de la Democracia —promulgada por el presidente Gabriel González Videla y que dejó fuera de la legalidad al Partido Comunista—, y su sustitución por la Ley de Seguridad Interior del Estado. Los grupos de Acción Católica sacaron la voz en medio de esta polémica defendiendo su militancia en una Iglesia que, según postulaban, debía proteger la democracia por fuera de los partidos políticos y que, por otra parte, buscaba posicionarse como mediadora entre el Estado y los derechos de todos los ciudadanos. Cabe señalar que, en el ámbito social estos grupos se unieron a otras organizaciones similares, como la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), con el fin de auxiliar a las víctimas del terremoto y para dar “a conocer al país un catolicismo organizado y animado por una solidaridad de servir a Cristo en el necesitado” (Moreno y León 2014, p.275).

En términos ideológicos, América Latina vivía el cambio de década inserta en profundos debates iniciados en la segunda mitad de 1950 respecto de la modernización, el desarrollo, la industrialización, el papel de las clases y la relación centro-periferia (Nercesian, 2012). Los aires de rebeldía iniciados con la revolución cubana de 1959, el avance del movimiento hippie y los sucesos estudiantiles de mayo de 1968 en París consolidaron profundas transformaciones políticas y culturales, propiciando un ambiente de creciente polarización.

En este contexto histórico, en 1961 es estrenada la película *El cuerpo y la sangre*, la cual ofrece una mirada tradicional del mundo católico, enfocado en la caridad y la atención de los pobres y los enfermos. Fue dirigida por Rafael Sánchez, importante cineasta fundador del Instituto Fílmico de la Universidad Católica y sacerdote jesuita en el momento de la grabación. Teniendo como epicentro una misa en latín, este filme se presenta como una reflexión teológica que evoca la filmación de una liturgia, utilizando el montaje paralelo para crear un vínculo entre los ritos de esta y los conflictos de tres familias del Santiago de los 60. Efectivamente, en ella se presenta (i) la disfuncional relación de dos padres separados con una hija que realiza esfuerzos por reunirlos; (ii) un padre soltero que le explica a su hija adolescente y creyente que el trabajo, y no la intermediación de Dios, les permiten el sustento; y (iii) una madre extranjera y moribunda con tres hijos pequeños, quien fallece en su cama en un símil con la imagen del Cristo crucificado. En la película, el rol del párroco fue asumido por un sacerdote real, el jesuita belga Josse van der Rest.

A fines de diciembre de 1961, la revista *Ercilla* describía este film “como un largometraje serio en su concepción y también en sus resultados. La película tiene un objetivo claro: explicar el sentido de la misa. (...) Para cumplir esa finalidad, Rafael

Sánchez S. J., se vale de dos acciones paralelas: la misa, dicha por el párroco en el sobrio y hermoso templo de Vitacura, y su contrapartida en una serie de personajes de la vida diaria. Los símbolos de la liturgia se aclaran así mediante seres reales (pero también simbólicos). Se combina el aspecto documental del oficio religioso, con el dramático de los personajes. Eso no impide que la misa misma alcance en más de un momento caracteres de considerable dramatismo”. Agregaba la revista que como instrumento de divulgación *El cuerpo y la sangre*, por fuerza, tendría un mayor impacto entre los católicos y que era poco probable que dejase una mayor huella entre los “no iniciados”<sup>5</sup>.

Mouesca afirma que el filme “tuvo una recepción fría entre el público, por la dificultad para integrar la trama con la complicada simbología religiosa” (2010, p. 101).

La investigadora no indica si la audiencia pudo haber sido mermada porque el estreno se realizó apenas un mes después de la finalización del Mundial de Fútbol realizado en Chile, evento que el presidente Jorge Alessandri llevó adelante a pesar las consecuencias del terremoto.

#### **4.1.2. Estreno de *Ya no basta con rezar***

En 1965 asumió la presidencia de Chile la Democracia Cristiana, encabezada por Eduardo Frei Montalva con su propuesta de Revolución en Libertad, un programa de gobierno con énfasis en la justicia social y que tenía como uno de sus pilares fundamentales la Doctrina Social de la Iglesia Católica.

Tan Becerra (2014) describe cómo esta Institución se involucra fuertemente en este proceso, con una fuerte injerencia en el espacio político y social. Es un tiempo sensibilizado

---

<sup>5</sup> Estrenos: El Cuerpo y la Sangre, Revista Ercilla (27 diciembre, 1961) Recuperado 5 junio 2022 de <https://cinechile.cl/estrenos-el-cuerpo-y-la-sangre/>

por dos eventos católicos trascendentes y transformadores: el primero es el Concilio Vaticano II (1959-1965) con el cual la Iglesia, liderada por el Papa Juan XXIII, quiso renunciar a una cristiandad de tipo medieval y dar así un paso fundamental hacia una mejor comprensión del mundo moderno; y el segundo es la II Conferencia Episcopal Latinoamericana (CELAM) en Medellín, Colombia, convocada para adaptar el Concilio a la realidad local. Según resume Tan Becerra la evidencia de las desigualdades sociales obliga a la Iglesia Católica a reconocer que ser pobre no es un privilegio divino, sino un castigo humano, siendo este el caldo de cultivo para la Teología de la Liberación en América Latina, región fervientemente católica hasta ese momento.

En 1967, la encíclica *Populorum Progressio* del Papa Pablo VI, hace un llamado profundo a la solidaridad universal para lograr el desarrollo de los pueblos, justificando la expropiación de posesiones malamente explotadas cuando se convierten en un “obstáculo a la prosperidad colectiva”. En Chile, en el marco de su Revolución en Libertad, Frei Montalva ya había iniciado el proceso para implementar la Ley 15.020 promulgada en 1962 por Jorge Alessandri, que permitía la expropiación para la redistribución de las tierras. Esta Reforma Agraria integró a sectores históricamente marginados, pero “prácticamente no contó con el respaldo de la izquierda y tuvo a la vez una fuerte resistencia de la derecha” (Torres, 2009)<sup>6</sup>.

La pobreza existente en América Latina, mirada desde las directrices del Concilio Vaticano II y la CELAM, dan forma a fines de la década del 60 a la revolucionaria Teología de la Liberación, que considera un pecado la pobreza y la exclusión. Sergio Silva

---

<sup>6</sup> La memoria histórica se divide entre quienes consideran estas expropiaciones como un acto de despojo y quienes la catalogan como un acto de justicia, pero el proceso continuó, fue profundizado en el gobierno siguiente de Salvador Allende y pueden encontrarse sus esquivas entre las causas del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

(2009) explica que esta corriente hace “suyo el método “ver-juzgar-actuar” desarrollado en los movimientos centroeuropeos de la Acción Católica Obrera de los años 30 del siglo pasado y asumido oficialmente por la jerarquía de la Iglesia” en los documentos del Concilio y otros. Silva resalta que la Teología de la Liberación “*siente*”<sup>7</sup> la pobreza en dos frentes —desde la fe y desde la modernidad—, considerándola como “un escándalo intolerable dado que América Latina era un continente masivamente cristiano y católico, y, por otro, como un estado que se podía superar” como consecuencia de los avances de la modernidad.

En estos tiempos agitados y en línea con el discurso socialista del nuevo gobierno de la Unidad Popular (UP) de Salvador Allende es que llega a las salas *Ya no basta con rezar*, del director Aldo Francia, realizada en 1972 y estrenada en el Festival de Cannes en 1973. Ambientada en Valparaíso en los años previos al triunfo de la UP, *Ya no basta con rezar* aborda la conflictiva relación de Jaime, un joven sacerdote que sufre una crisis vocacional porque siente que el ejercicio de su ministerio cursa en forma paralela a la causa de los pobres, causa en la que desea involucrarse de un modo más directo del que le permite la jerarquía eclesiástica. Una huelga de trabajadores, quebrada por un benefactor de su parroquia, lo lleva a abandonar su entorno acomodado para levantar una humilde Iglesia en un barrio pobre de Valparaíso. La cercanía con los desposeídos y los trabajadores, le hace comprometerse con la lucha social como uno más junto a ellos.

El afiche promocional fue controvertido, puesto que muestra al sacerdote a punto de lanzar una piedra. En la película, el padre Jaime no ejecuta tal acción. Lo que sucede realmente, es que mientras participa en una marcha de trabajadores que se realiza en

---

<sup>7</sup> El autor escribe originalmente la palabra entre comillas: "sentir" la realidad de la pobreza”.

paralelo a la tradicional procesión por la Fiesta de San Pedro en Valparaíso, toma una bomba lacrimógena lanzada por la fuerza policial y la arroja de vuelta, momento en que la imagen se congela y marca el fin de la película.

Es esta la única manifestación de violencia física del personaje en un ambiente marcado por la violencia estructural<sup>8</sup>.

Alicia Vega (1979) detalla que la película presenta una estructura simple y convencional que se centra en la acción, más que en la búsqueda estética. Este énfasis, casi didáctico, motiva que la puesta en escena sea cuidada, pero no efectista: “La película responde temáticamente a la necesidad de plantear una discusión de alternativa frente a sucesos políticos y sociales ocurridos en la década del 60 en Chile y Latinoamérica que originaron problemas de conciencia en sectores adheridos a la religión católica” (p.353), dice la autora en alusión a la Teología de la Liberación.

Mouesca (2005) argumenta que *Ya no basta con rezar* “juzgada con criterios más cercanos a nosotros en el tiempo, puede considerarse, por una parte, como una ilustración a la ‘teología de la liberación’, y por otra, como una visión anticipada de lo que fue la conducta de muchos sacerdotes católicos en los años de la dictadura militar” (p. 119).

El director Aldo Francia es parte de una generación de cineastas que se ven beneficiados por el fuerte repunte de la producción cinematográfica propiciado por el gobierno de Frei Montalva. Animados por la llegada al poder de Allende, el trabajo de estos profesionales buscaba apoyar los cambios sociales que impulsaba la UP. Se le atribuye a Francia ser uno de los principales difusores de lo que se denominó Nuevo Cine Chileno, el

---

<sup>8</sup> Definición de violencia estructural como es planteada por Penalva y La Parra (2008), entendiéndola como una estructura sistémica “invisible” que, por distintas vías, limita el desarrollo de una parte de la sociedad

que tiene sus raíces en el trabajo que comienzan a desarrollar a fines de la década del 60 el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Ambas organizaciones producen un amplio catálogo de documentales sobre la pobreza del Chile de esos años. Francia postulaba que el Nuevo Cine “tiene por finalidad despertar la conciencia del espectador respecto del medio en que vive y de los problemas sociales que este medio tiene” (Mouesca, 2005, p.118), a diferencia del Viejo Cine, que catalogó como “individualista”, “extranjerizante” y que inducía al engaño del espectador.

Alicia Vega (1979) destaca que este Nuevo Cine Chileno argumental toma forma tras el estreno de *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, un joven cineasta con una propuesta de cine de indagación basado en la búsqueda de nuestra identidad, y que tiene como exponentes a Helvio Soto y Miguel Littin, además de Francia. Argumenta Vega (*op. cit*) que se caracteriza por el enfrentamiento a los problemas nacionales —expresado en distintos niveles de lenguaje cinematográfico— y por la posición política explícita de sus realizadores.

Siguiendo el planteamiento de Tan Becerra (2004), durante el régimen de Augusto Pinochet (1973-1990) la Iglesia Católica cambió su orientación de promoción de la participación social para asumir “un rol político directo frente a la supresión de la institucionalidad política, en materia de defensa de los derechos humanos y apoyo a significativos grupos de la población afectados por las crisis económicas que acompañaron el desarrollo del modelo neoliberal”<sup>9</sup>. Como se ha dicho, en los años posteriores a 1990 este

---

<sup>9</sup> Mouesca y Orellana (2010) citan dos producciones que abordan la participación social de la iglesia, pero por su formato documental no han sido consideradas en este análisis: el largometraje *En nombre de Dios* de Patricio Guzmán (1986), “ofrece una elocuente constancia del papel jugado en defensa de los derechos humanos por la Vicaría de la Solidaridad y de la heroica lucha de algunos sacerdotes, en contraste con la

capital social y de defensa de los Derechos Humanos le permitió a la Iglesia Católica posicionarse sin discusiones como un poder fáctico que abandona la esfera social y se repliega hacia la defensa de sus intereses tradicionales: moral sexual y defensa de la familia —entendida esta como el matrimonio entre un hombre y una mujer— y la caridad mediante la obra social. Sin embargo, el nuevo siglo trajo consigo las primeras denuncias de abusos sexuales asociadas a religiosos en Chile, llevando a la Institución hacia una crisis inédita: la ya nombrada renuncia de la totalidad de los obispos del país.

#### **4.2. Crisis de la Iglesia Católica en Chile: abusos sexuales**

El documento “Comprendiendo la Crisis de la Iglesia en Chile” (2020), publicado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, intenta acercarse a la situación que indica en su título, resumiendo que “194 ofensores (incluyendo hermanos y diáconos) han sido objeto de denuncias por abuso sexual de niños, niñas y adolescentes cometidos en Chile en el período 1970-2019” (pag.17). De ellos, agrega el documento, 167 son sacerdotes, aunque que solo identifica a uno: Fernando Karadima. La organización BishopAccountability.org<sup>10</sup> ha identificado 122 clérigos —al momento de esta investigación— denunciados públicamente por abuso sexual de menores. La mayoría de los casos que detalla en el apartado de Chile sucedieron a partir del año 2000 y fueron registrados gracias a que las denuncias se realizaron prontamente ante la justicia civil.

De este listado resaltan nombres que causaron gran impacto mediático, aparte de los de José Andrés Aguirre y Fernando Karadima: Cristián Precht Bañados, sacerdote símbolo

---

complicidad mantenida con el régimen de Pinochet por ciertos sectores de la Iglesia oficial” (p.152). Agregan los autores que en 1992 Guzmán realiza *La cruz del Sur*, sobre aspectos fundamentales de la historia latinoamericana, teniendo como hilo conductor el papel jugado por la Iglesia Católica en diversos periodos (p.174).

<sup>10</sup>Sacerdotes, hermanos, hermanas y diáconos que han sido denunciados públicamente en Chile. Recuperado 5 junio 2022 de [http://www.bishop-accountability.org/Chile/Banco-de-Datos/...](http://www.bishop-accountability.org/Chile/Banco-de-Datos/)

de la defensa de los Derechos Humanos en dictadura e ícono de la Vicaría de la Solidaridad<sup>11</sup>, separado temporalmente de sus funciones sacerdotales en 2012 y expulsado del sacerdocio en 2018 al conocerse nuevos casos; Francisco José Cox Huneeus, arzobispo de La Serena que en 2002 se retiró a un santuario de Schoenstatt en Alemania tras denuncias periodísticas, quien pidió perdón “por ese lado oscuro que hay en mí, y que se opone a la vida y las enseñanzas de Jesús”<sup>12</sup>, y que finalmente fue expulsado del sacerdocio; John Joseph O’Reilly, líder de los Legionarios de Cristo y capellán del Colegio Cumbres, quien nunca asumió su culpabilidad tras ser condenado civilmente por abuso sexual y suspendido por 10 años del sacerdocio por el Papa.

A ellos se suman dos casos más recientes en la Compañía de Jesús, aunque ninguno con condena. El del ya fallecido sacerdote Renato Poblete, sobre quien pesa una denuncia de abuso y violación (reconocida por su congregación) y el del presbítero Felipe Berríos, a quien actualmente se lo indaga civil y canónicamente por eventuales abusos.

En este mismo documento se detalla cómo las crisis por abusos sexuales han impactado a nivel mundial, de diversa manera en tiempo e intensidad, en distintos países. Resume los mayores impactos públicos relacionados a este tema desde 2002, cuando el periódico Boston Globe reveló abusos cometidos por casi un centenar de sacerdotes de la arquidiócesis de Boston, en Estados Unidos, la que encubrió los hechos durante años. También destaca los informes Ryan y Murphy de 2009 por abusos en la arquidiócesis de Dublín, Irlanda. A nivel latinoamericano el informe nombra “tres casos señeros”: el del mexicano Marcial Maciel, fundador de la orden religiosa Legionarios de Cristo; el del

---

<sup>11</sup>Organismo de la Iglesia Católica que prestaba asistencia a las víctimas de la dictadura militar. Fue creado por el Papa Pablo VI a solicitud del cardenal Raúl Silva Henríquez.

<sup>12</sup>Horas dolorosas llaman a la conversión, Iglesia.cl (5 noviembre 2002) Recuperado 19 octubre 2020 en <http://www.iglesia.cl/37-horas-dolorosas-llaman-a-la-conversion.htm>

peruano Luis Fernando Figari, fundador del Instituto Sodalicio de Vida Cristiana; y el del chileno Fernando Karadima, párroco de la parroquia del Sagrado Corazón de Jesús en Santiago. Dicha parroquia, por estar ubicada en la calle El Bosque, es más conocida como parroquia El Bosque.

En sentido estricto, la crisis chilena comenzó a gestarse el año 2002, cuando se conocieron diez denuncias por delitos sexuales cometidos en Quilicura por el sacerdote José Andrés Aguirre, conocido como “cura Tato”. La primera fue una madre que lo denunció por agredir sexualmente a sus dos hijas, de 11 y 14 años. Aguirre fue condenado en 2003 a 12 años de presidio, convirtiéndose en la primera y también la mayor pena que ha recibido un sacerdote chileno en la justicia civil. Este caso “remeció a todo el país, y de manera colateral la credibilidad de la Iglesia, tocando la fibra más sensible: la confianza y la fe de los feligreses en sus pastores y guías espirituales”, resume un artículo de la desaparecida revista *Qué Pasa*.<sup>13</sup>

Un punto de inflexión lo marcó la emisión, en 2010, de un programa de “Informe Especial” de Televisión Nacional, en el que cuatro hombres denunciaron abusos sexuales y psicológicos cometidos por Fernando Karadima, sacerdote diocesano “de la parroquia El Bosque, un semillero de vocaciones religiosas de la clase alta chilena, reputado como formador de más de cuarenta sacerdotes, algunos de los cuales eran obispos a la hora del estallido de las denuncias”<sup>14</sup>. Al igual que el “cura Tato”, al que ya nos referimos, Karadima también era un simple sacerdote, que no formaba parte de la jerarquía eclesial,

---

<sup>13</sup> Bastías, Valeria. (2013) El juicio del “cura Tato”, en *Qué Pasa*. Recuperado 30 agosto 2019 de <http://www.quepasa.cl/articulo/actualidad/2013/11/1-13152-9-el-juicio-del-cura-tato.shtml/>

<sup>14</sup> Comprendiendo la crisis de la Iglesia en Chile, Comisión UC para el Análisis de la Crisis de la Iglesia Católica en Chile. Pág. 33 Recuperado 5 junio 2022 de <https://www.uc.cl/site/efs/files/11465/documento-de-analisis-comprendiendo-la-crisis-de-la-iglesia-en-chile.pdf>

compuesta por los obispos. Sin embargo, su injerencia en la vida social de la “clase alta” de Santiago era muy importante, y, de hecho, en la práctica rivalizaba con la influencia que tenía el propio arzobispo de Santiago de la época, Francisco Javier Errázuriz.

El 31 de diciembre de 2017 el diario *La Tercera* cerró el año con un titular que anunciaba tormenta: “Crisis de la Iglesia chilena inquieta en el Vaticano”. El artículo vinculado informaba que en la tradicional visita *ad limina* que realizan los episcopados locales para discutir con el Papa los problemas y desafíos globales de la Iglesia, “además de abordar la misión de la Iglesia en Chile se discutieron temas complejos, como los delitos canónicos cometidos por sacerdotes, los escándalos de pedofilia, la fuerte baja de las vocaciones y el rol de las escuelas católicas dentro del proceso de reforma a la educación. Pero también se tocó otro asunto que inquieta especialmente a la Curia: la caída en la valoración y credibilidad de la Iglesia chilena” (Rodríguez e Iglesias 2017) <sup>15</sup>.

Con ocasión de la visita del Papa Francisco a Chile en 2018, la Corporación Latinobarómetro realizó una encuesta para registrar la evolución de la religión en Chile y América Latina entre 1995 y 2017. En el resumen, se informa que “Chile destaca por la fuerte caída del catolicismo y el fuerte aumento de los que no declaran tener ninguna religión, son agnósticos o ateos. Es un caso de secularización acelerada”. La Corporación asoció este fenómeno al caso Karadima. La encuesta también resaltó que el nombramiento del Papa Francisco, en 2013, produjo un repunte del catolicismo. De las cifras totales, se puede destacar que Chile es el país de la región que peor evaluó al Papa Francisco: 5,3 en

---

<sup>15</sup> Según la encuesta Bicentenario 2017 de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el país “los católicos oscilan en torno al 60%” (p.85). El estudio revela que quienes reconocen profesar el catolicismo bajaron de 66% en 2007 a 59% en 2017. Del 59% que se declara católico, 57% corresponde a hombres y 61% a mujeres. En términos de edad, la cifra más baja es 48% en personas de 25 a 34 años y la más alta 67% en el rango 35 a 44 años. Respecto al nivel socioeconómico, 66% se declara católico en el nivel alto, 59% en el medio y 57% en el bajo.

una escala de 0 a 10, donde 0 es una valoración “muy mala” y 10 “muy buena”. Paraguay mostró la valoración más alta: 8,3.

El académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile Luis Bahamondes plantea varias razones para explicar la baja convocatoria del Papa Francisco en su visita a Chile:

El Papa actual vino a recibir un Chile que ha tenido transformaciones sociales importantes, donde uno de los puntos centrales está dado por la baja adhesión que ha tenido la Iglesia católica desde los años 90 en adelante. Esto se explica por varios factores. Hoy se les exige a los líderes religiosos pronunciarse y empatizar con problemáticas sociales, como el aborto o el matrimonio de personas del mismo sexo, temáticas que no son cómodas para la institucionalidad eclesial. El quiebre se va a generar por el vuelco de una Iglesia que, antes de la década de los 90, tenía un mayor protagonismo en temáticas de orden social como pobreza y derechos humanos a una Iglesia con un discurso sobre temáticas valóricas que van a materializarse, sobretodo, en temas de orden sexual. Por lo tanto, aparece una Iglesia más conservadora, una Iglesia que comienza a involucrarse en la intimidad del sujeto, lo que parece ser no muy bien mirado por la sociedad chilena (*cf.* Urbina 2018)

En marzo de 2019 la Corte de Apelaciones de Santiago acogió la demanda de tres de los denunciantes de Fernando Karadima —James Hamilton, Juan Carlos Cruz y José

Andrés Murillo—, contra el Arzobispado de Santiago y les otorgó una indemnización por \$100 millones a cada uno (Chaparro et al. 2019).<sup>16</sup>

El fallo judicial destaca “que la Iglesia conocía de las denuncias, al menos desde el año 2003, que el año 2006 ordenó paralizar la investigación y la retomó solo al año 2009, que decidió mantener el libre ejercicio sacerdotal de Karadima y finalmente, que no prestó amparo y auxilio alguno a los demandantes de autos, sino una vez que los hechos se hicieron públicos y notorios”<sup>17</sup>. Ninguno de los involucrados apeló el fallo. Los jueces incluso citaron como argumento de su decisión la “Carta del Santo Padre Francisco al pueblo de Dios que peregrina en Chile”, de mayo de 2018. Parte del fallo:

El Santo Padre tuvo duros epítetos llegando a afirmar públicamente que había una cultura de encubrimiento, es así como en la carta al pueblo de Dios que peregrina en Chile del 31 de mayo de 2018, dice: “La visita del Mons. Scicluna y Mons. Bertomeu nace al constatar que existían situaciones que no sabíamos ver y escuchar. Como Iglesia no podíamos seguir caminando, ignorando el dolor de nuestros hermanos. Luego de la lectura del informe quise encontrarme personalmente con algunas víctimas de abuso sexual, de poder y de conciencia, para escucharlos, y pedirles perdón por nuestros pecados y omisiones. En estos encuentros constaté como la falta de reconocimiento/escucha de sus historias, como también del reconocimiento/aceptación de los errores y las omisiones en todo el proceso... un reconocimiento que quiere ser más que una expresión de

---

<sup>16</sup> Chaparro, A., Hernández, M. y Sánchez, C. (2019). Arzobispado debe indemnizar con \$300 millones a denunciantes de Karadima y no irá a Suprema, en *El Mercurio*, 28 de marzo de 2019, p.C4.

<sup>17</sup> Cruz Chellew y otros con Arzobispado, fallo caso rol 4.028 – 2017. Recuperado 4 noviembre 2020 de <https://www.pjud.cl/documents/396729/0/KARADIMA+CORTE.pdf/b34961a8-a379-4e24-a024-e6327bf9bb20>

buena voluntad...El “nunca más” a la cultura del abuso, así como al sistema de encubrimiento que le permite perpetuarse...<sup>18</sup>

### 4.3. El Novísimo Cine Chileno y el cine centrífugo

Como se planteó anteriormente, a partir de 2005 se aprecia un cambio relevante en la producción cinematográfica en Chile, gracias a un rápido relevo generacional que no solo aprovecha al máximo las nuevas facilidades técnicas, sino que también renueva el lenguaje a través de recursos audiovisuales. Esta transformación ha sido llamada Novísimo Cine Chileno por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza (2010), y cine centrífugo por Carolina Urrutia (2010). Estos investigadores sitúan la eclosión de esta tendencia en la exhibición de un grupo de películas en el Festival Internacional de Cine de Valdivia de 2005, las cuales, a su juicio marcaron la producción fílmica chilena reciente<sup>19</sup>.

Para Urrutia, este cine destierra ciertos “presupuestos narrativos, argumentales y estéticos” del cine de los años 1990 e inicios del 2000 en Chile. Describe la investigadora que el cine centrífugo rescata en sus obras una novedosa relación con el concepto de realismo y la entrega de protagonismo a nuevos actantes como el paisaje, “la cotidianeidad, (...) la priorización por la observación, la divagación, la mirada, la introspección” (Urrutia 2010, p. 44). Bajo esta nueva tendencia, el movimiento, los paisajes, los cuerpos, la luz, también cuentan historias.

Continúa diciendo la autora que “comprenderemos lo centrífugo como un movimiento que opera como contrapunto de un movimiento centrípeto que, en el cine, se

---

<sup>18</sup> Cruz Chellew y otros con Arzobispado, fallo caso rol 4.028 – 2017. Recuperado 4 noviembre 2020 de <https://www.pjud.cl/documents/396729/0/KARADIMA+CORTE.pdf/b34961a8-a379-4e24-a024-e6327bf9bb20>

<sup>19</sup> Se alude a la exhibición de *En la cama*, de Matías Bize; *La sagrada familia*, de Sebastián Lelio; *Play*, de Alicia Scherson; y *Se arrienda*, de Alberto Fuguet.

manifestaría a partir de narraciones que tensan las relaciones entre lo dinámico y lo estático, que reflexionan sobre las velocidades y las lentitudes de los cuerpos que habitan un plano, sobre los paisajes que se despliegan en un plano” (Urrutia 2010, p. 13).

Es decir, es un cine con *cualidad de apertura*. Este cine, que se aleja del centro, de la producción tradicional, plantea nuevas formas de narrar y/o nuevas narrativas, por ejemplo, de denuncia en el caso de las películas que se analizan en estala presente investigación y que ponen en tensión la fe/poder de la Iglesia Católica. Bazin (2016) plantea, asimismo, que el marco de la imagen es centrípeto y la pantalla centrífuga, lo cual extiende los significados de la obra audiovisual:

Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una *mirilla* que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga. De ahí se sigue que si trastocando el proceso pictórico se inserta la pantalla en el marco, el espacio del cuadro pierde su orientación y sus límites para imponerse a nuestra imaginación como indefinido. (Bazin 2016 p. 213)

Cavallo y Maza (2010) sitúan el inicio de las señales del Novísimo Cine Chileno en el año 2003, con el estreno de “la sorpresiva” *Sábado*, de Matías Bize, y en junio de 2004, con la exhibición comercial de “la atrevida” *Y las vacas vuelan*, de Fernando Lavanderos. Destacan ambos la formación académica de esta nueva generación de creadores que nace a contracorriente del boom del cine chileno de la década anterior —con directores como

Cristián Galaz, Andrés Wood o Boris Quercia y narrativas creadas para atraer a grandes audiencias—, reseñando que comparten una preocupación por el espacio íntimo como territorio de conflicto: por ejemplo, construcción de lealtades con extraños en *Y las vacas vuelan*; fragmentación familiar en *La sagrada familia*, entre otras; o alienación de los huérfanos en *Tony Manero* y otras.

Las películas que estudiamos aquí abordan como tema nuclear lo que Foucault describe como colonización de cuerpos individuales y grupos específicos de cuerpos, a través de dispositivos disciplinarios con base en la religión y que horadan la individualidad a través de mecanismos como la confesión, el manejo de la culpa y la regulación del goce y la sexualidad (cf, Foucault 2012, 2014). La potencia de los filmes en análisis se centra en el desarrollo de conflictos en espacios íntimos, cuya magnitud se resalta al explotar o desarrollarse en espacios naturales abiertos como el mar y el desierto.

## 5. MARCO TEÓRICO

En este apartado se presentarán las teorías sobre análisis de poder y de estudios visuales que permitirán enfocar la mirada para el desarrollo de la investigación.

### 5.1. Poder, religión y biopoder

Todo campo académico se articula a través del interés y, en el caso del campo religioso, este está vinculado a la “necesidad de legitimación de las propiedades asociadas a un tipo determinado de condiciones de existencia y de posición en la estructura social”, dice Hugo José Suárez (2006), citando a Pierre Bourdieu.

Como paso previo, hurgando aún más atrás, incluso, en las raíces del pensamiento mágico, es normal asociar dos conceptos a la relación entre individuos o colectivos respecto

de sus grados de dependencia. En una primera instancia, es el poder a secas, entendido en su prelación básica como una capacidad —ya sea inherente o adscrita a un rol de autoridad— para influir en la conducta de los otros, normalmente sujeta a un código preestablecido y aceptado. En la Iglesia Católica los cánones abundan y se superponen.

Pero también está el segundo concepto, el control simbólico, que resulta aún más atractivo y contemporáneo, respecto de la relación que se establece con la audiencia, sea masa o muchedumbre, y los efectos buscados. Aquí, el cliché del medieval, de controlar las conciencias para reglar el mundo político, toma nuevos bríos y lecturas. Simbolismo y gestualidad ocupan en lo religioso un escenario que siempre deja espacio.

Bourdieu (2006), por ejemplo, en sus estudios sobre religión, plantea que en el proceso de racionalización de esta se sustituye la sistematicidad objetiva de las mitologías por la coherencia intencional de las teologías. Así, mediante el control y mantención del orden simbólico, la religión juega un rol importante en la creación y sustento de esquemas de percepción, es decir, en la relación entre estructuras de poder y estructuras mentales. Para Bourdieu, entonces, la religión cumple una función ideológica, práctica y política de absolutización de lo relativo y de legitimación de lo arbitrario, lo cual, según Tan Becerra, (2014), constituye una base de objetividad que invisibiliza los límites de las relaciones sociales y económicas que articulan las relaciones y posiciones de todos los grupos que componen la sociedad, colaborando en naturalizar ese orden.

Tal como plantea el director Christopher Murray en la cita que colocamos al inicio de este trabajo, la religión construye sentido ante carencias sociales: la fe justifica y da fundamentos sobre el orden de las cosas, lo cual confiere poder. Dirigir conciencias es, para muchos, adecuar la vida. Cuando se ofrece una alternativa causal la base de este poder

ficticio se desmorona y se puede criticar o denunciar, u obviar.

Pero también hay una visión muy interesante en el espectro que abre Max Weber en “Economía y Sociedad”. Allí profundiza respecto de las Iglesias como instituciones que detentan “el monopolio de la coacción psíquica” (Duek e Inda, 2005). Esta variable es en extremo relevante —sobre todo para los efectos de esta tesis—, porque a las esferas de influencia también le subraya el concepto de la coacción.

Sobre este punto, aún más clara es la investigadora Patricia Lambruschini en su ensayo “El enfoque weberiano de la relación y la separación entre la Iglesia y el Estado”, del año 2021. Allí sostiene que:

En muchas sociedades el hecho de que en el siglo XXI se plantee la necesidad de un Estado laico como una reivindicación todavía insatisfecha deja mucho que pensar sobre los alcances de la secularización en las sociedades modernas, y estimula la reflexión sobre las relaciones que existen y han existido históricamente entre las esferas política y religiosa. Todo esto parece ser un buen motivo para visitar la obra de Max Weber, que no solo hizo del proceso universal de racionalización su problema de investigación privilegiado, sino que abordó con detenimiento las categorías de Estado e Iglesia, así como el vínculo recíproco que estas instituciones entablan a lo largo de la historia.

Puntualiza la autora que Weber distingue dos clases de asociaciones de dominación, que se diferencian ante todo por el tipo de medio coactivo al que recurren para mantener el orden: “Mientras que las asociaciones políticas se basan primordialmente en la coacción física, las asociaciones hierocráticas privilegian la coacción psíquica; conceden o rehúsan

bienes de salvación. Con esto se llega a la antesala de sus definiciones del Estado y la Iglesia”, dice Lambruschini.

Orden y dominación es así la matriz a menudo requerida, de manera casi explícita, por la Iglesia Católica. El “saber vivir bien”, pero bajo ciertas reglas y pagando un diezmo moderno, es como se puede leer la confianza entregada a la Institución para que rija a la familia y acompañe al Estado.

Desde un punto de vista histórico, Jürgen Habermas (2015) plantea que el nexo religión-poder nace de la necesidad de las primeras sociedades organizadas estatalmente — imperios antiguos de Mesopotamia, Siria y Egipto— de legitimar su autoridad política: solo estableciendo una conexión convincente entre la ley del poder político y las creencias y prácticas religiosas los gobernantes podían estar seguros de que el pueblo seguiría sus órdenes. Así, se colige que la ley tiene un origen sagrado respaldado por las nociones intrínsecas de salvación y condena de la religión. Habermas también aborda la influencia de la esfera religiosa en su libro *Ciencia y Técnica como Ideología* (1986), donde desarrolla un concepto de ideología como una comunicación fundamentalmente distorsionada que habilita el orden imperante.

Esa proyección también se la puede confinar a la diada conducta-vigilancia. En su libro *En carne propia: religión y biopoder. Una lectura de Michel Foucault*, Diego A. Soto Morera (2015) aborda de modo humorístico la gran cantidad de binomios analíticos ligados al nombre del filósofo francés: “poder-Foucault, sexualidad-Foucault, genealogía-Foucault, sujeto-Foucault, *etcétera*-Foucault” (p. 24). La reflexión de Foucault respecto al biopoder se vuelve necesaria dado que, como plantea Byung-Chul Han (2016) el poder disciplinario apuesta más por los reflejos que por las reflexiones, y es Foucault quien liga el poder

disciplinario al origen de la prisión. Mediante el encauzamiento de la conducta y la vigilancia se traspasa la sangre y la carne: antes que con la espada, trabaja con normas y normalizaciones.

De los textos publicados por Michel Foucault, *Derecho de muerte y poder sobre la vida* (el último capítulo de Historia de la Sexualidad I. La Voluntad del Saber, y la clase del 17 de marzo de 1976 del curso Defender la Sociedad) deben considerarse como los textos fundamentales de referencia acerca del biopoder (Castro 2004).

*Derecho de muerte y poder sobre la vida* (Foucault 2014) se estructura en torno a cómo los conceptos de vida, sexo y sangre se entrelazan históricamente convirtiéndose en mecanismos de dominación. Un cambio importante en esta dinámica, plantea el autor, es que la función del poder se desplazó desde la necesidad de matar para defender la autoridad hacia la invasión de la vida entera mediante la administración de los cuerpos para regular su participación en los aparatos de producción. Esto da inicio a la era del “biopoder”, cuyos cimientos el autor rastrea hasta el siglo XVIII, donde identifica los rudimentos de las técnicas inventadas de poder de la anatomopolítica y la biopolítica, “presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas (la familia, el ejército, la escuela, la policía, la medicina individual o la administración de las colectividades)”.

Estas instituciones del cuerpo social son, en palabras de Louis Althusser, los llamados Aparatos Ideológicos del Estado (AIE). En *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado* (Althusser 1988) distingue entre el aparato represivo del Estado, que opera apelando a la violencia y comprende el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etcétera; y los AIE, que provienen del mundo privado y funcionan mediante la ideología y, secundariamente, con un adiestramiento sutil en base a sanciones,

exclusiones, reglas internas. Los AIE incluyen “Iglesias, los partidos, los sindicatos, las familias, algunas escuelas, la mayoría de los diarios, las instituciones culturales, etc.”.

Esos mecanismos disciplinadores del cuerpo fueron descritos por Foucault en *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (1989), publicado un año antes que *Historia de la Sexualidad I*. En el texto se aparta de las matrices contractualista y marxista en su intento por comprender los modos de instalación del poder. Desarrolla el modelo panóptico de vigilancia y el concepto del dispositivo de las disciplinas, técnicas reglamentarias que comienzan a implementar instituciones carcelarias, hospitalarias, escolares, etcétera, destinadas al control del cuerpo y la docilización del individuo en función de una economía del castigo.

El biopoder, plantea Foucault, se ejerce a través del dispositivo de la sexualidad, que regula la vida privada ejerciendo control sobre los modos de reproducción, la natalidad y la vida sexual. Estos nuevos procedimientos de poder elaborados durante la edad clásica y puestos en acción en el siglo XIX hicieron pasar a las sociedades de una “simbólica de la sangre” a una “analítica de la sexualidad” (Foucault 2014). El dispositivo de la sexualidad se estructura en cuatro grandes formas: la histerización del cuerpo de la mujer (implica tres explicaciones respecto a la vida: el sexo es común al hombre y la mujer; el sexo pertenece al hombre y no a la mujer; la mujer es la reproductora y cuidadora de los hijos), el onanismo (asociado a miedos sobre daños que produciría la masturbación), el fetichismo respecto al sexo y el *coitus interruptus*, que mezcla la ley de realidad y la del placer.

Ya sea en un sentido weberiano, en el cual la religión capacita a los grupos para definir y proyectar el sentido de sus vidas, o en la antítesis marxista, esfera dentro de la cual el pensamiento mágico es dúctil a la opresión de quien detenta el poder reaccionario, las

doctrinas espirituales —incluso en una era digital— deben considerar su peso estadístico dentro de los mecanismos de socialización. El contagio emocional, de hecho, y sus mecanismos de sujeción, necesitan de un cierto correlato demográfico. El parangón entre una secta y una religión institucionalizada, incluso una en retroceso, lo da al fin y al cabo su audiencia. Cuestión esencial para pormenorizar un correlato bajo categorías de biopoder.

La necesidad en este punto es ineludible e incluso previa a continuar ordenando ideas respecto del orden religioso. Se trata del nicho. En particular, del espacio que en Chile ocupa este pensamiento mágico, al menos en su variante institucionalizada.

Según informa un artículo del diario *La Tercera*<sup>20</sup>, publicado en noviembre de 2020, “la Encuesta Bicentenario UC (que se efectúa desde 2006 y aborda diferentes esferas de la vida nacional) es clara en su capítulo de religión. En aquel 2006, el 70% de los encuestados se reconocía como profesante de la religión católica. En 2019, en cambio, los católicos eran el 45%”. La publicación agrega otro detalle: “El mundo evangélico siempre osciló entre el 14% y el 18%, pero quienes no profesan ninguna religión o derechamente se declaran ateos pasaron del 12% en 2006 al 32% en 2019. Es decir, el mundo no creyente se duplicó”.

También se subraya que “la encuesta CEP, entre 1998 y 2018, consigna una caída del 73% al 55%. La propia Conferencia Episcopal asume un cada vez menor número de matrimonios y bautizos, entre otros indicadores. Pero el grado en que esta religión permea la cultura nacional y su historia es otro debate”.

Posterior a este estudio, la Pontificia Universidad Católica publicó la misma Encuesta Bicentenario 2021. Sus conclusiones generales dicen lo siguiente: “Ha disminuido

---

<sup>20</sup> Rodríguez, S. (23 de noviembre de 2020). “Somos un país católico. Especial 70 años: Las verdades que ya no son”, *La Tercera*. Recuperado 4 de junio de 2022 de <https://www.latercera.com/nacional/noticia/somos-un-pais-catolico/6F3WK7KWCVFMLJWUNBDO3HCOGI/>

la cantidad de personas que se declaran católicas y ha aumentado el número de personas que aseguran no profesar ninguna religión o ser ateos en comparación con este estudio en años anteriores. En esta versión de la encuesta, el 42% de los consultados/as se declara católico/a y el 37% dice no tener religión o ser ateo/a”.

Y añade: “La creencia en Dios también ha disminuido: si en el año 2007 el 93% de los encuestados/as se declaraba creyente, esa cifra hoy es del 70%. Se redujo la confianza en la Iglesia Católica: solo un 19% de los católicos de la muestra asegura confiar en esta. Respecto del abuso sexual de parte de los sacerdotes católicos, el 45% de las personas cree que estas denuncias afectan solo a unos sacerdotes. Asimismo, ha disminuido la idea de que este tipo de hechos son más comunes en la Iglesia Católica que en otras instituciones”.

El grupo de observación, al parecer, tiende a disminuir, pero continúa siendo mayoritario, coherente y coercitivo en lo conductual. Es tiempo de transitar a su representación bajo los códigos cinematográficos.

## **5.2. Estudios visuales**

Junto al nacimiento de la prensa en el siglo XIX, el advenimiento de la fotografía, la radio, el cine y la televisión, juegan un rol importante en las sociedades industriales, puesto que producen nuevas formas de discursividad (Verón 2020). Así, en una sociedad industrial mediática los medios entregan un reflejo —“más o menos deformante, poco importa”, dice Verón— de ella y, a la vez, re-presentan y reproducen sin limitarse a una discursividad descriptivo-referencial. Es decir, no solo representan lo real, sino que producen sentido. El cine, en particular, al apropiarse de la diégesis funcional se hace cargo del universo de la representación.

Para describir el funcionamiento de la mediatización, Verón toma de la semiótica de Charles Sander Peirce las tres órdenes de sentido: el orden del *símbolo* (referido a la actividad lingüística), el orden de lo *icónico* (representación figurativa por semejanza) y el orden de los fenómenos *indiciales*. Sobre este último pone especial atención, ya que refiere a un vínculo existencial, poniendo como ejemplo que el humo es índice de fuego. El significado de cuerpo-espacio-objeto es interpretado por la movilización de puntos de referencia que ponen en juego el cuerpo significante del receptor.

Esta línea de pensamiento recalca la pertinencia de los estudios visuales como método de investigación para este trabajo. Los estudios visuales, o cultura visual, son una mirada interdisciplinar que incorpora la percepción del espectador no solo desde el punto de vista fisiológico, sino también en su dimensión sociocultural al realizar el proceso de desciframiento, decodificación o interpretación.

Anna María Guasch (2006) explica que los estudios visuales no tienen como principal interés el valor estético de las imágenes, sino lo que ellas representan como síntomas de un estado de cosas de lo social, lo cultural, lo político. Dice Guasch que lo que cuenta no es el concepto de parecido o de mimesis sino el “entramado del discurso semiótico” por el que cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el cual está localizada.

El esclarecimiento del lado social de lo visual mediante el giro de la imagen o *the pictorial turn*, dice Guasch, citando a W.J.T. Mitchell, permite explicar lo que está ocurriendo en una sociedad o comunidad, según su contexto sociohistórico. Revela así “una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de

observación y el placer visual unidas a la figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de desciframiento, decodificación o interpretación” (Guasch 2006). En un interesante análisis, Martínez Luna (2012) explica que la visualidad es una práctica “que comprende información, imágenes e ideas y que dota de autoridad al sujeto capaz de articularla” (p.24).

Yamila Volnovich (2012), en su estudio sobre la evolución de la fotografía hacia el cine, permite entender la importancia de las imágenes en términos de lo que (no) representan. En esa obra detalla la conmoción que causaron dos investigaciones del siglo XIX centradas en las condiciones anatómo-fisiológicas del observador ante una fotografía. La fatiga del cuerpo, el descubrimiento de un punto ciego en la intersección del nervio óptico con la retina y la teoría de la propagación ondulatoria de la luz demostraron que la visión era defectuosa e, incluso, arbitraria. En opinión de la investigadora, al desacreditar el paradigma de verdad absoluta de la caja oscura estos descubrimientos traspasaron el ámbito de la ciencia, desestabilizaron otras verdades e incidieron en la conformación de nuevos mecanismos de disciplinamiento que ya no apuntaban a la mente, sino al control del cuerpo: la anátomo y biopolítica de Foucault y la concepción marxista del hombre como fuerza de trabajo.

Nicholas Mirzoeff, uno de los grandes exponentes de los estudios visuales, relaciona el modelo panóptico con la existencia de una visualidad coercitiva (donde las estrategias de la Iglesia Católica podrían inscribirse), al tiempo que reivindica el “derecho a mirar” en contraposición a ese orden. En sus palabras, “no vemos simplemente aquello que está a la vista (...). Antes bien, ensamblamos una visión del mundo que resulta coherente con lo que sabemos y ya hemos experimentado” (2016a). Este investigador defiende el

“derecho a mirar” como reivindicación ante los discursos coercitivos de la “autoridad de la visualidad”, entendida esta como “una práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos, como el modelo panóptico de Foucault” (Mirzoeff 2016b). Dice el autor:

A pesar de su nombre, la visualidad no está únicamente compuesta por percepciones visuales en un sentido físico, sino que engloba un conjunto de relaciones en las que se combinan la información, la imaginación y la reflexión para generar un panorama tanto físico como psíquico. No se trata de atribuir agencia a la visualidad. Más bien pretendo, como ocurre a menudo hoy día, tratarla como una práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos, como el modelo panóptico de Foucault, o los conceptos de “mirada” o “perspectiva”.

Martínez Luna (2012) acota que el “derecho a mirar” que propone Mirzoeff implica una mirada relacional, igualitaria y recíproca, rearticulando el concepto de visualidad dentro de un contexto interdisciplinar.

## **6. METODOLOGÍA**

### **6.1. La muestra**

Definidos los objetivos y la muestra, consistente en cuatro películas actuales de directores chilenos: *La Pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana*, *El Bosque de Karadima*, *El Club* y *El Cristo ciego*, la investigación comenzó en el año 2017 con el visionado de dichas películas. Para la elección de este material se aplicó

el criterio de accesibilidad (comercial) y temática (religiosa). El examen de contenido buscó categorizar según tratamientos formal y narrativo.

El análisis fílmico busca develar la representación del poder en el cine, en el entendido de que el lenguaje audiovisual —imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración (Zavala 2010a) — interpela al espectador de una forma no inocente. El cine y el espectador establecen un diálogo basado en saberes y construcciones sociales que establece memorias colectivas y del cual surgen representaciones que pueden construir o dirigir el discurso social.

En “La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Un análisis temático y audiovisual” los investigadores Javier Mateos-Perez, Gloria Ochoa y Andrea Valdivia (2017) argumentan la potencia que tienen las series de ficción televisiva en la configuración de determinadas representaciones sociales e históricas de la sociedad. El estudio destaca que “en términos pragmáticos, las series de ficción contribuyen a un acceso al recuerdo, a una mirada reflexiva del presente y a la identificación de la audiencia. Esto a través de una narrativa que se sostiene en un relato coherente, emocionante y que produce efecto realidad”.

Es bajo este mismo razonamiento, que vincula lo audiovisual con la conformación de memoria colectiva, que este trabajo de tesis se realiza con enfoque cualitativo y perspectiva interpretativa. Igualmente, significa que se privilegia una lectura cultural de las imágenes, en línea con la propuesta de análisis de los estudios visuales.

### **6.1.1. Criterios de selección y enfoque de análisis**

Las producciones seleccionadas para el presente estudio, son el universo de

películas pertinentes para el problema de investigación, en el marco de tiempo establecido para ella. No es un muestreo aleatorio: el diseño muestral ha sido establecido con criterios de selección en base al formato, la circulación y la contingencia de esta temática, susceptible de dialogar con las categorías enunciadas respecto del poder y sus grados —o lecturas— de coacción. A continuación, se explicitarán dichos criterios.

**a) Formato:** Las películas seleccionadas son filmes de ficción estrenados en salas comerciales que abordan la religión como tema central. Existen distintas formas de catalogar el cine documental y de ficción, pero se considerarán las premisas de Jacqueline Mouesca (2005) acerca del documental y el cine de ficción. Según la investigadora, el documental (i) está en general constreñido a reflejar los problemas de la realidad del presente, a trabajar con los materiales que éste le ofrece; (ii) el director no puede intervenir en lo que ocurre frente a la cámara, solo puede organizarlo en el montaje final; (iii) no hay un guión previo, aunque sí una hipótesis del guión.

Respecto al cine de ficción plantea que (i) se construye la acción mediante un guión con el propósito de narrar una historia, y su relación con cualquier hecho real es metafórica: los actores interpretan sus papeles y no se interpretan a sí mismos, y los lugares geográficos son réplicas o imitaciones de la realidad; y (ii) el espectador se siente comprometido gracias a la coherencia narrativa.

Mouesca y Orellana (2010) advierten que no existe en Chile un cine religioso como categoría y que el cine chileno en particular, tiene su cuna en el teatro, con temas dominados por el melodrama y el espectáculo de la nacionalidad.

**b) Circulación:** Existe un riesgo económico asociado al éxito o no de una producción cinematográfica diseñada para público masivo. Cuando esta producción aborda en forma

crítica una creencia se presume que el riesgo económico y el escrutinio público se incrementan. La elección, para el presente trabajo, consideró la preocupación por las miradas de los directores para desarrollar esta temática con interés en su difusión en las salas de cine comercial. Según los reportes anuales de la Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (CAEM), *El bosque de Karadima* encabezó la lista de películas chilenas más vistas en 2015, con 307.695 espectadores. El mismo año, *El Club* llevó a salas a 45.118 personas (lugar 7 entre 26 producciones). En 2013, *La pasión de Michelangelo...* ocupó el lugar 9 de 26, con 8.218 espectadores. En 2017, *El Cristo ciego* sumó 1.511 espectadores (lugar 17 de 24)<sup>21</sup>.

c) **Contingencia:** Las películas seleccionadas para nuestros fines de análisis, fueron estrenadas a mediados de la década de 2010, en un intervalo de cuatro años, en un tiempo marcado por las investigaciones —tanto en tribunales como en prensa—, de denuncias contra sacerdotes, religiosos y personas vinculadas a la Iglesia Católica por actos de connotación sexual. En 2005, como se ha establecido, se produjo un relevo generacional en la producción cinematográfica local.

## 7. ANÁLISIS Y RESULTADOS

### 7.1. Enfoque de análisis

Para el examen de las películas señaladas se aplicará un enfoque cualitativo y perspectiva interpretativa. Se utilizarán herramientas de la narratología, los estudios de cine y los estudios visuales, privilegiando una lectura cultural de las imágenes analizadas.

Para entender cómo representa el cine chileno reciente las prácticas asociadas al

---

<sup>21</sup> En segundo lugar destaca *Una mujer fantástica*, película de Sebastián Lelio, ganadora del Premio Oscar, con 43.842 espectadores.

ejercicio del biopoder de la Iglesia Católica es necesario hablar en su mismo lenguaje, mediante el análisis cinematográfico, y confrontarlo con el de las ciencias humanistas. Lauro Zavala (2003) describe el análisis cinematográfico como una “actividad profesional en la que se ponen en práctica estrategias para el estudio de elementos específicos de una película, con el fin de reconocer algún subtexto. El análisis cinematográfico se distingue de la crítica en que esta última es de carácter valorativo y sintético”.

Las herramientas para utilizar serán (a) la perspectiva de punto de vista cinematográfico (Zavala), (b) la noción de actante de la narratología (Greimas) y (c) una lectura detallada o *close reading* del tratamiento audiovisual de la representación del poder en secuencias concretas de las películas *El Bosque de Karadima*, *La Pasión de Michelangelo*, *El Club* y *El Cristo ciego*.

#### **a) Punto de vista cinematográfico**

El punto de vista cinematográfico es la mirada creada por la cámara, definida por los emplazamientos (la ubicación física) y los desplazamientos (movimientos) de la cámara (Zavala 2010b). El emplazamiento o mirada de la cámara abarca varias dimensiones: sitúa el lugar de enunciación del discurso cinematográfico; posiciona al espectador en un emplazamiento particular; define una visión del mundo y un compromiso ideológico con esta perspectiva del relato (Zavala 2003). Así, el director impone su versión, dirigiendo el campo de interés del espectador. Aun cuando sea un documental, limita y ordena tendenciosamente la información.

Bazin (2016) explica que “el film se presenta siempre como una sucesión de fragmentos de realidad dado por la imagen, sobre un plano rectangular de dimensiones fijas, de tal manera que el orden y la duración de lo que vemos determinan su sentido”.

Entiende por imagen, de manera amplia, todo lo que puede añadir a la cosa presentada su *representación* en la pantalla, esto es, la plástica de la imagen y el montaje. La plástica, para este autor, incluye desde el decorado y el maquillaje al estilo de la interpretación, la iluminación y el encuadre. Respecto al montaje, agrega que este permite crear un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones.

Otra herramienta relevante en la historia del cine es la profundidad de campo. Bazin la considera una adquisición capital de la puesta en escena. No solo permite resaltar de forma más económica y sutil una escena, sino que afecta, junto con las estructuras del lenguaje cinematográfico, a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen y modifica por tanto el sentido del espectáculo.

Los elementos y preguntas importantes de considerar en el análisis cinematográfico incluyen el contexto de interpretación, la perspectiva de la cámara, la sucesión de imágenes en cada secuencia y entre secuencias, el encuadre desde una perspectiva técnica, el objetivo que pretende causar la narración en el espectador, la intertextualidad (es decir, la relación con otras manifestaciones culturales), la ideología o visión de mundo que propone la película como totalidad, entre otras (Zavala, 2014).

## **b) Noción de actante de la narratología**

El modelo actancial es un recurso semiótico del lingüista A. J. Greimas muy utilizado en el análisis cinematográfico. Greimas propone un cuadrado semiótico que traduce visualmente las relaciones entre los elementos sémicos (Sánchez 2006). Los cruces y confrontaciones que revela este cuadro se proyectan en niveles superiores del texto, y sirven para identificar acciones y voliciones de los sujetos del discurso narrativo. En esta

fase, los objetos y sujetos se consideran actantes que existen uno en función de otro, en una relación de estrecha interdependencia sintáctica (Sánchez 2006). En este análisis no existe el término personaje, sino el de actor, que es el concepto que concreta al actante en el plano discursivo. En otras palabras, los actantes se transforman en actores cuando se pasa del nivel semionarrativo al nivel del discurso. El actor puede ser una entidad figurativa — antropomórfica o zoomórfica— o una entidad no figurativa, como el destino o el amor. En un nivel discursivo, un actor puede asumir varios roles actanciales, o pueden repartirse un rol actancial (Sánchez, 2006).

### **c) Close reading**

Norman K. Denzin (2004) explica que un film o una pintura pueden ser leídos desde dos niveles de significación: una lectura inicial realista y una lectura subversiva, que indaga bajo la superficie del texto. Una lectura realista tradicional intenta descubrir cómo los textos visuales les hablan a las características “universales” de la condición humana. Incluye una revisión minuciosa de sus contenidos, la atención al detalle, la descripción de los personajes y sus diálogos. La lectura subversiva revelará otras características: por ejemplo, se centrará en los personajes menores, no protagonistas; contrastará la posición de hombres, mujeres y niños en la narrativa; o mostrará cómo el film idealiza valores culturales clave, como familia, trabajo, religión y amor.

### **7.2. Análisis de películas, por año de emisión**

El examen detallado de los filmes constará de los siguientes subapartados. sinopsis, contexto histórico, tratamiento narrativo, audiovisual, de símbolos y prácticas religiosas, análisis de una secuencia de la película en cuestión y una reflexión final.

## **7.2.1. *La Pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana* (2013)**

### **7.2.1.1. Sinopsis**

Inspirada en hechos reales, *La pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana* relata la investigación que realiza en Peñablanca el sacerdote jesuita Sergio Ruiz-Tagle, quien es encomendado por la Iglesia Católica para realizar un informe sobre las presuntas apariciones de la Virgen en un cerro de Villa Alemana, en la zona centro de Chile. Se ha corrido la noticia de que un joven vagabundo y huérfano de 14 años, llamado Miguel Ángel, puede ver y hablar con la Virgen. El padre Lucero, párroco de la Iglesia local, ha sacado al muchacho de la calle y lo ha alojado en la parroquia. El país está convulsionado por violentas protestas callejeras contra el régimen militar, con toques de queda y allanamientos diarios, cuando comienzan a producirse las apariciones que ponen en el mapa a Peñablanca, una localidad rural y empobrecida. En pocas semanas el lugar se llena de miles de feligreses. El comercio local despierta y se diversifica con ofertas de santos, estampitas y figuras religiosas. El pueblo también es visitado por misteriosas camionetas y personajes de pelo corto y lentes oscuros que se instalan en las cercanías del sitio de las apariciones. Al término de la película, como suele ocurrir en aquellas que están basadas en hechos reales, se proyecta un texto que resume el caso real e informa de la muerte de Miguel Ángel Poblete, el verdadero “vidente de Peñablanca”, en 2007.

### **7.2.1.2. Contexto histórico de la película**

*La pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana* (2012) es el segundo largometraje de Esteban Larraín. El primero es *Alicia en el país* (2008)<sup>22</sup>. Ambos reconstruyen un hecho real y noticioso<sup>23</sup>. *La pasión de Michelangelo...* trata la historia de Miguel Ángel Poblete Poblete, llamado “el vidente de Peñablanca”, un joven huérfano, vagabundo y adicto al neoprén, que copó las noticias con sus supuestas visiones de la Virgen entre 1983 y 1988, durante la dictadura militar en Chile. Abandonado al nacer, estuvo internado en orfanatos de Santiago, Curicó y Villa Alemana. Este caso lo transformó en un ícono de la cultura chilena, un personaje que ha sido retratado, por ejemplo, en obras de teatro y crónicas del escritor y artista visual chileno Pedro Lemebel.

Descrito por la crítica como un thriller religioso, *La pasión de Michelangelo...* se estrenó en 2013, y en seis semanas en cartelera sumó 8.218 espectadores<sup>24</sup>. Tuvo un “desempeño excepcional en el extranjero”<sup>25</sup>.

Las apariciones de la Virgen se registran desde “junio de 1983, coincidiendo con las primeras movilizaciones sociales en contra del régimen de Pinochet”<sup>26</sup>. Los mensajes de apoyo a la dictadura militar y de crítica a la Iglesia motivaron las denuncias de que se trataba de un montaje orquestado por los organismos de seguridad del régimen para desviar la atención sobre las crecientes protestas y las denuncias de asesinatos y torturas, en medio

---

<sup>22</sup> Antes incursionó en los documentales: *El velo de Berta* (2004), *Ralco* (2000) y su memoria para obtener el título de periodista en la Universidad de Chile *Patio 29: Historias de silencio* (1998).

<sup>23</sup> *Alicia en el país* relata el viaje por el altiplano de una niña de 13 años desde Bolivia a San Pedro de Atacama en búsqueda de trabajo (hecho ocurrido en 2004).

<sup>24</sup> Ese año *El ciudadano Kramer*, estrenada en diciembre, ocupó el primer lugar con 713.445 espectadores.

<sup>25</sup> Su audiencia global fue de 78.218 personas, 8.218 en Chile y 70.000 en el extranjero, es decir, una relación de 1 espectador chileno por 8 en el exterior. El informe de Cinema Chile la destacó como uno de los “dos casos exitosos”. El primero es *Gloria*, exhibida en 22 países y con una relación de público de 1 a 6: 144.717 espectadores en Chile, 869.665 en el extranjero. *La pasión de Michelangelo...* fue exhibida en 7 países. Consultado en 3 junio 2019 en <http://www.cinemachile.cl/estudios/>

<sup>26</sup> Equipo Apsi. “Vida y milagros de la Virgen de Peñablanca”. APSI 163 (1985): 19-23. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0041475.pdf>. El llamado de portada dice "Peñablanca, el negocio de una virgen oficialista".

de una severa crisis económica causada por el colapso del modelo económico neoliberal. En ese contexto, miles de chilenos acudieron de buena fe al llamado de la Virgen, cuya imagen podía verse, según se decía, mirando fijamente la luz del sol. La llamada “Dama Blanca de la Paz” transmitía, a través de Miguel Ángel, mensajes de tono político llamando a no enfrentarse con el régimen.

En la vida real, la diócesis de Valparaíso encomendó la investigación de las apariciones al sacerdote Jaime Fernández Montero, miembro de la congregación de Schoenstatt. En 2013, Fernández acusó a Augusto Pinochet de ordenar un plan contra los obispos por su postura contra las violaciones a los derechos humanos. “El gobierno (militar) armó todo esto porque los obispos habían comenzado a reclamar por los atentados en contra de los derechos humanos, como torturas y desapariciones<sup>27</sup>. El religioso explicó también en un reportaje de revista *Apsi* que los trucos “divinos” como las humaredas, por ejemplo, eran provocados por efectivos de la Armada que quemaban paja húmeda, que Miguel Ángel Poblete escondía en su cabeza bolsitas con pintura que podía romper a voluntad y que las marcas en el cielo eran hechas con aviones, entre otros. Dice el artículo:

El hecho que lo llevó a cerrar la investigación fue cuando Miguel Ángel predicó que la Virgen le había dicho que los chilenos debían agradecer las autoridades que tenían en el Gobierno. “Era una alabanza directa a Pinochet, y ahí dijo la frase clave: Los obispos son la cloaca de la humanidad y no hay que hacerles caso. El mensaje era claro. Todo el show se montó para callarles la boca a los obispos que se estaban metiendo contra la moral de la dictadura. A todos, me

---

<sup>27</sup> Riquelme, L (2013) Sacerdote desclasifica la investigación del vidente de Villa Alemana, en *El Mercurio de Valparaíso*, 28 de abril de 2013. Recuperado en 4 junio 2019 de <http://www.mercuriovalpo.cl/impresa/2013/04/28/papel/>

incluyo, nos tocó defender personas que estaban siendo vulneradas en sus derechos”.

Según el relato de Fernández, Miguel Ángel era llevado cada miércoles a Santiago, donde recibía orientaciones de un exsacerdote. El muchacho tenía una memoria prodigiosa. Fernández se propuso bloquear los viajes a Santiago y relata que cuando lo logró “ahí Miguel Ángel se puso a hablar puras tonterías, como cuando dijo que había que comer tierra”.

En los años 90, ya desacreditado como vidente, Miguel Ángel Poblete se cambió de sexo y de nombre: Karole Romanoff. Murió el 27 de septiembre de 2007, producto de una falla multiorgánica derivada de un cuadro de cirrosis hepática<sup>28</sup>.

Para el director, Michelangelo representa la gran metáfora de la atávica búsqueda de la identidad nacional<sup>29</sup> en un contexto histórico de represión donde las personas buscaban espacios de liberación mediante milagros y fanatismo religioso.

### **7.2.1.3. Tratamiento narrativo**

Encontramos en esta película un narrador omnisciente, que revela conversaciones y hechos que afectan a personajes ajenos al protagonista, el sacerdote Ruiz-Tagle. La narración es lineal, no hay saltos al pasado ni al futuro. A diferencia del caso real, se manifiesta una tensión sexual entre el párroco Lucero y Miguel Ángel, la cual es visibilizada, e instigada incluso, por los jóvenes que rodean al joven, incluso aquellos que

---

<sup>28</sup> Falleció Miguel Ángel Poblete, el “vidente de Peñablanca”. Recuperado 5 junio 2022 de <http://www.adnradio.cl/noticias/nacional/fallecio-miguel-angel-poblete-el-vidente-de-penablanca/20080927/nota/679265.aspx>

<sup>29</sup> García, B. (23 abril 2013) “La Pasión de Michelangelo: la casi leyenda criolla que Esteban Larraín quiso traer al presente”, El Mostrador. Recuperado 5 de junio de 2022 de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2013/04/23/la-pasion-de-michenangelo-la-casi-leyenda-criolla-que-esteban-larrain-quiso-traer-al-presente/>

lo amedrentan.

#### **7.2.1.4. Tratamiento audiovisual**

Respecto del posicionamiento histórico, comienza con un fondo oscuro sobre el que se escucha un noticiero radial real, que informa sobre las primeras protestas callejeras en Chile contra la dictadura, a inicios de la década de 1980. En relación al sonido, se privilegian los sonidos humanos (adoración, gritos, rezos, sonidos al comer, respiración agitada), más que música. Pasos, animales, el click de la cámara del fotógrafo, tazas al golpear con el plato, ruidos cotidianos en casas e Iglesias se escuchan con nitidez.

Múltiples primeros planos muestran la devoción popular, así como los velos blancos de las mujeres refuerzan el tono de fervor popular. En la zona del “milagro” las construcciones (interior y exterior), las ropas y el lenguaje revelan pobreza. La narración asociada a “la capital” es distinta, con autos, vestimentas y construcciones modernas, y personas de clase alta.

No es una película colorida. Se ven colores terrosos en la ropa, las casas y la vegetación (propia del cordón montañoso costero), e incluso en las banderas chilenas de color pálido, en contraste con el celeste del cielo. Las supuestas apariciones son más coloridas, con nubes y cielos celestes. Las visitas a la capital son oscuras (interiores y exteriores, en un contexto de noche), con música sombría. El final es azulado, cuando ocurre el presunto milagro de un minusválido ante un Michelangelo abandonado por todos. El incremento de visitantes y de presuntos milagros van acompañados por una banda sonora rock, como si fuera un recital, enfatizando el desborde de la situación, que preocupa a las autoridades de la Iglesia en Santiago.

### **7.2.1.5. Tratamiento de símbolos y prácticas religiosas**

De todas las películas analizadas, esta es la que más símbolos y figuras religiosas muestra (vírgenes de yeso, estampitas, cruces y cuadros, tanto como parte de la decoración de casas e Iglesias, como de objetos en venta), especialmente en la casa donde es acogido el padre Ruiz-Tagle. Las personas muestran respeto por las figuras religiosas, hacia las autoridades y la iconografía. Si bien el fotógrafo está incrédulo ante las apariciones de la Virgen, mira y atiende con respeto a los involucrados: Ruiz-Tagle y los devotos, incluida su esposa.

Dos sacerdotes de relevancia para la historia son caricaturizados con gestos asociados a homosexualidad. Por ejemplo, el párroco Lucero, quien mira con deseo contenido a Michelangelo en una escena con tono sexual; y Joaquín, un cura de modales suaves, voz susurrante y apariencia en extremo pulcra.

El clímax simbólico es la destrucción de la parroquia donde fue acogido el joven, por parte de la comunidad que se ha sentido engañada por Michelangelo y, en consecuencia, por el párroco Lucero y la Iglesia como Institución.

El religioso Ruiz-Tagle duda de su fe mientras investiga el caso, pero hacia el final de la película se abre la posibilidad de que esté en presencia de un acto divino, preguntándose si está viendo un acto de Dios en el ser más desvalido y despreciado por todos: Michelangelo frente a un minusválido que se levanta de su silla de ruedas, luego de que la Iglesia prohibiera cualquier acto de culto a la llamada Virgen de Peñablanca. Se sugiere que la lluvia limpia y purifica. Se deja en manos del espectador la posibilidad y la responsabilidad de creer.

#### **7.2.1.6. Análisis de una secuencia: Conversación entre el párroco Lucero y Michelangelo [39:49-41:16]**

En el dormitorio de Michelangelo, habilitado para él por el padre Lucero en la casa parroquial, un televisor de los años 80 un reportaje real de televisión muestra a personas contando sus experiencias con la Virgen en el cerro de Peñablanca. Una mujer de clase alta y un hombre clase baja —ambos identificables por su lenguaje—, y una devota que describe que “la oigo que me habla en susurro de abejita, como que fuera un montón de colmenas”. Sobre esta frase se escuchan risas infantiles, que corresponden a Michelangelo y un amigo, ambos juntos y acostados boca abajo sobre la cama del primero, mientras ven el televisor a corta distancia. Un primer plano de ambos, de frente, da muestra de la intimidad entre ambos, la cual se ve acrecentada cuando Michelangelo se saca un chicle de la boca y lo mete en la de su compañero. La habitación es pobre, fabricada con tablas, pero un televisor a color en la década de los 80 era considerado un bien escaso y valioso, lo que da cuenta del interés del párroco por brindar comodidades al joven. El párroco, que cruza por el pasillo y está física y emocionalmente fuera de esta situación íntima, se molesta al ver a los jóvenes y se lo hace ver a Miguel Ángel. El sacerdote es enfocado en un plano medio, con un haz de luz que resalta los símbolos religiosos: la cruz de madera que lleva colgada al cuello y un óvalo del mismo material que enmarca una representación de la Virgen. El acompañante de Michelangelo abandona la pieza y la escena, ante la mirada enojada del sacerdote. Se entabla una conversación entre Miguel Ángel y Lorenzo, durante la cual el cura es enfocado en un ángulo ligeramente contrapicado, que transmite superioridad, y el joven es enfocado en un ángulo levemente picado, que comunica fragilidad e inocencia. El diálogo del muchacho revierte esta relación de dependencia

explicitada por la imagen, pues el joven adopta un tono y mirada insinuantes que simbólicamente hacen tambalear la situación de superioridad del párroco, como adulto y como imagen religiosa.

El párroco Lucero, perturbado, le pide que deje “de hablar leseras” y vaya a ducharse, pues es día de convocatoria de fieles. Un plano semisubjetivo sigue a Michelangelo mientras se levanta y, con una risa burlona y coqueta, se quita la polera aún dentro de la casa parroquial mientras camina a saltos hacia el patio, donde ha salido su amigo. Ambos comienzan un nuevo juego, con Miguel Ángel persiguiéndolo con una manguera y diciéndole que se saque la polera. Un juego de agua, con evidente connotación sexual. Comienza a sonar música melancólica de violonchelo cuando el párroco sale, y nuevamente es excluido de la relación. Michelangelo vuelve a ponerse en situación de superioridad al realizar un acto provocador: mirándolo fijamente, se baja el short con una mano izquierda para mostrarle sus genitales. El efecto de este acto se magnifica y grafica con un primer plano a la cara del sacerdote, enmarcado por el brazo y el cuerpo del joven visto desde atrás. Sin decir nada Lucero se retira, pero antes intenta girar la cara una vez más, aunque no lo hace. Michelangelo sonrío de manera triunfal y se suma al juego de agua con su amigo.

#### **7.2.1.7. Reporte final**

La lectura más tradicional sobre este filme es que reflexiona sobre la fe, el fanatismo religioso y la necesidad de salvación, mezclada con ingenuidad; y la manipulación social en un contexto histórico de una sociedad reprimida donde la religión es usada como una herramienta de manipulación. Todos los personajes, de distinta manera,

aprovechan la situación en su propio beneficio<sup>30</sup>.

La culpa está presente entre quienes participan en este espectáculo de la fe, mediante la comercialización de imágenes religiosas y la manipulación de los involucrados para sacar provecho al momento, ya sea protección y aceptación (Michelangelo), relevancia social y religiosa (párroco Lucero), milagros (los creyentes), manipulación social (el régimen) o dinero (comerciantes). Algunos personajes se redimen, como el fotógrafo Modesto que ayuda a desenmascarar el engaño y el párroco Lucero, que no avala más el comportamiento del joven y enfrenta las consecuencias que este montaje puede crearle dentro de la Institución. La pérdida de fe —y la necesidad de esta— también genera culpa.

Esta obra muestra también la sexualización asociada a la religión católica, mediante el travestismo y la caricaturización del personaje principal, además de la lascividad del sacerdote. Las investigaciones periodísticas sobre Miguel Ángel Poblete no hacen referencia a algún hecho de connotación sexual con los religiosos involucrados antes, durante ni después de las apariciones, lo cual da cuenta del interés del director por mostrar en esta obra una problemática presente en la discusión pública al momento de la producción.

Es un filme que habla de fervor religioso, pero lo precariza asociándolo a clases bajas, ingenuidad, humor grosero y simple.

La secuencia elegida para hacer el análisis, resume el fenómeno de la Virgen de Peñablanca y también el engaño, que tiene como rostro a Michelangelo, un joven huérfano, homosexual y pobre, ávido de atención y cuidados, una combinación que propicia su

---

<sup>30</sup> Figueroa, L. (15 abril 2022) “LA PASIÓN DE MICHELANGELO” (2012): DEPRAVACIÓN DE LA FE Recuperado 5 junio 2022 de <https://bitacoradecine.cl/la-pasion-de-michelangelo-2012-depravacion-de-la-fe/>

utilización política. El sacerdote que lo ha acogido en función de prolongar la notoriedad que ha adquirido su parroquia, se ve sobrepasado por la personalidad del muchacho quien, envalentonado por el poder fáctico que ha adquirido en base a sus visiones, transgrede toda norma ética y de comportamiento en relación al párroco.

## **7.2.2. *El Bosque de Karadima* (2015)**

### **7.2.2.1. Sinopsis**

Basada en hechos reales, *El Bosque de Karadima* relata la vida de Thomas Leyton, un adolescente, con una familia disfuncional, en busca de su vocación en la década de 1980 en Chile, quien encuentra en el sacerdote Fernando Karadima una figura paterna y contención. Karadima —en la película y en la vida real— es el popular párroco de la Iglesia de El Bosque. Considerado un “santo en vida”, es celebrado por su capacidad de convocatoria y por su aporte de vocaciones sacerdotales a la Iglesia, y prontamente se convierte en el director espiritual de Leyton, controlando durante 20 años su vida, carrera y matrimonio. Durante todo ese tiempo ambos mantienen relaciones sexuales, iniciadas por el sacerdote. Cuando Leyton siente que su hijo corre peligro de ser abusado por Karadima, lo denuncia en Chile y ante el Vaticano. Al finalizar la película se despliegan varios textos que detallan el curso real de las investigaciones eclesiástica y penal.

### **7.2.2.2. Contexto histórico de la película**

*El Bosque de Karadima* es el segundo largometraje de Matías Lira (1975). El primero es *Drama* (2010). Estrenada el 23 de abril de 2015, se convirtió en la película chilena más

vista del año<sup>31</sup>.

El crítico de cine Felipe Blanco (2015) analiza que tanto *Drama* como *El Bosque de Karadima* remiten a experiencias cercanas y fuertemente emocionales de Larraín, quien tiene formación católica y estudió teatro. *Drama* presenta el aprendizaje de un trío de estudiantes de teatro que exploran la tesis interpretativa de Antonin Artaud, para quien “la teatralidad” debe atravesar y restaurar de parte a parte la “existencia” y la “carne” (Derrida 1969). En el filme, la experiencia es conducida malintencionadamente por el profesor de teatro. Blanco plantea que Larraín vuelve a presentar “esa pedagogía torcida” en *El Bosque de Karadima*, donde el párroco opera como señor feudal: “Nuevamente es la fragilidad de la post adolescencia frente al doble juego entre la formación y el abuso de poder lo que vuelve a fascinar al director”.

El estreno se realizó el 23 de abril de 2015. Antes de éste, el Departamento de Comunicaciones del Arzobispado de Santiago envió un instructivo interno para reducir el impacto negativo que, se preveía, causaría la película. El texto daba orientaciones de discurso e invitaba a aprovechar “la atención para fortalecer el posicionamiento de las medidas por crear una cultura de prevención al interior de la Iglesia”<sup>32</sup>.

La película se basa en los abusos sexuales y psicológicos cometidos por el sacerdote católico chileno Fernando Karadima entre las décadas de 1980 a 2000, mientras dirigió la parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, en Providencia. La Iglesia está ubicada en la Avenida El Bosque, motivo por el que es conocida como Iglesia/Parroquia de El Bosque.

---

<sup>31</sup> Fue vista por un total de 307.695 espectadores según “El cine en Chile en el 2015”, el informe anual de la Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (CAEM). Estuvo 13 semanas en cartelera, en 55 pantallas.

<sup>32</sup> Los mandamientos de la Iglesia para enfrentar el impacto comunicacional de la película de Karadima, El Mostrador, 22 abril 2015. recuperado 5 junio 2022 en <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2015/04/22/los-mandamientos-de-la-iglesia-para-enfrentar-el-impacto-comunicacional-de-la-pelicula-de-karadima/>

Karadima era conocido en los años 80 por su enorme carisma y por aportar muchas vocaciones sacerdotales a la Iglesia chilena. Solía ser asistido por muchos jóvenes, conocidos como los Karadima boys<sup>33</sup>. En 2010 el programa “Informe Especial” de Televisión Nacional emitió una edición extraordinaria con testimonios de cuatro ex miembros del Movimiento Acción Católica, fundado por el sacerdote. No sin cierta vergüenza, el gastroenterólogo James Hamilton, el periodista Juan Carlos Cruz, el abogado Fernando Batlle y el filósofo José Andrés Murillo relataron cómo durante años Karadima tomó el control de sus cuerpos, mentes y decisiones. El caso estaba en manos de la justicia eclesiástica desde 2005<sup>34</sup>.

El Arzobispado de Santiago recibió la primera denuncia oficial por abusos contra Karadima en 2003, hecha por Murillo. En 2004 se sumó la doctora Verónica Miranda, quien relató el caso de su marido, James Hamilton. En 2005, animado por Verónica, Hamilton hizo su propia denuncia. En 2009 presentó su caso Juan Carlos Cruz. El caso Karadima remeció al país. La Iglesia reconoció los hechos, pero protegió al sacerdote, quien vivió una vida de retiro en recintos católicos. En 2012 Karadima fue condenado por el Vaticano a una vida de oración y penitencia, pero no fue despojado de su estado sacerdotal en atención a su edad. El fallo dio la razón a los denunciantes y confirmó que

---

<sup>33</sup> Farfán, C. y Labra, A. “El más desconocido acusador de Karadima”, Qué Pasa. Recuperado 5 junio 202 en <http://www.quepasa.cl/articulo/actualidad/2010/05/1-3441-9-el-mas-desconocido-acusador-de-karadima.shtml/>

<sup>34</sup> Matías Lira explicó en una entrevista las estrategias de retención y manipulación que habrían posibilitado el sometimiento, las que comparó con las de una secta: “En el proceso de investigación me fui dando cuenta que la parroquia era una secta. Por ejemplo, cuando los niños tenían que confesarse, a veces los hacían esperar hasta cuatro horas. ¿Te imaginas la vulnerabilidad de esa persona al momento de la confesión? Esas son técnicas sectarias. Había también un constante alejamiento de las familias, se decía que la familia podía ensuciar el camino a la santidad, o sea, bloqueaban el único punto de contención que podían tener ante un problema. A eso hay que sumar todo el abuso y la manipulación psicológica: yo conozco tus confesiones, si te vas de aquí vas a tener problemas, cosas de ese tipo. De esa forma fui entendiendo la película y sentí que podía entregar algo que tuviera sentido”. “Matías Lira, director de El bosque de Karadima: “La parroquia era una secta””, Radio Universidad de Chile. Recuperado 5 junio 2022 en <http://radio.uchile.cl/2015/04/23/matias-lira-director-de-el-bosque-de-karadima-la-parroquia-era-una-secta/>

“Karadima abusó de menores (...) que en ocasiones usó la fuerza (...) y que ejerció el sacerdocio de manera tiránica para sacar provecho de las vidas de sus fieles más jóvenes”<sup>35</sup>. Murillo, Hamilton, Cruz y Batlle llevaron el caso a la justicia civil. Finalmente, la ministra en visita del caso, Jéssica González, acreditó las denuncias, pero sobreseyó al sacerdote por la prescripción de los delitos, dadas las fechas en las que fueron cometidos los hechos. En el año 2018, el Papa Francisco expulsó del estado clerical a Ferando Karadima, quien falleció en julio de 2021.

El filme revela los intentos de la Iglesia para ocultar el caso y desprestigiar a los denunciantes. El rodaje también se vio afectado. El director reveló que cerca de 70 Iglesias en Santiago y regiones les negaron el uso de sus dependencias (incluso pensaron grabar en Mendoza, Argentina) y que una semana antes del inicio de las grabaciones una congregación a la que habían accedido les negó el permiso. Finalmente, obtuvieron la venia de la Basílica Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, ubicada en Santiago Centro y que pertenece a la Congregación de Misioneros Redentoristas<sup>36</sup>. En un principio, declaró Lira, quisieron hacer la película en conjunto con la Institución, ya que esta “no es una película contra la Iglesia, es una película de un grupo mínimo. Pensar que es contra la Iglesia es un tremendo error”<sup>37</sup>, pero la dilatación de una respuesta fue tomada como una negativa por los realizadores.

---

<sup>35</sup> Guzmán, J. A. y González, M. (18 noviembre 2021) Fallo Karadima: Testimonios que acusan al cardenal en la impunidad del sacerdote. Recuperado 5 junio 2022 de <http://ciperchile.cl/2011/11/17/fallo-karadima-testimonios-que-acusan-al-cardenal-en-la-impunidad-del-sacerdote/>

<sup>36</sup> Olgún, C. (4 mayo 2015). Las trabas de la Iglesia para impedir "El Bosque de Karadima" y la parroquia que desafió al Arzobispado con su filmación, El Dínamo. Recuperado 5 junio 2022 de <http://www.eldinamo.cl/cultpop/2015/05/04/las-trabas-de-la-iglesia-para-impedir-el-bosque-de-karadima-y-la-parroquia-que-desafio-al-arzobispado-permitiendo-su-filmacion/>

<sup>37</sup> González, F. (19 de abril de 2015). Matías Lira, director de "El bosque de Karadima": "Me dolía hacer esta película". Recuperado 5 junio 2022 de <https://www.emol.com/noticias/magazine/2015/04/16/712954/director-de-el-bosque-de-karadima-me-dolia-hacer-esta-pelicula.html>

En esta producción todos los personajes tienen nombres de ficción, excepto Fernando Karadima. El director explicó que esta decisión se basó en la necesidad de contar muchas historias con un minutaje restringido, por lo que el personaje principal representa a múltiples denunciantes.

### **7.2.2.3. Tratamiento narrativo**

Varias voces en off guían la película. La primera es del sacerdote Aguirre, procurador de Justicia del Arzobispado, quien sobre un fondo negro explica a Thomas Leyton que “vamos a grabar desde el principio para que no exista ninguna duda. ¿Cuándo llegó usted al Bosque?”. Esto indica que lo que se expondrá a continuación es el relato de Leyton y, en consecuencia, que el espectador se verá enfrentado a una versión parcial de los hechos. Asumiendo la terminología de Zavala, presenta una polifonía narrativa. De este modo somos testigos de situaciones que Thomas no ha vivido, como las confesiones y conversaciones de su esposa Amparo con Karadima; la conversación de Amparo con el cura Altunaga o la visita a Karadima del representante del Vaticano. También Leyton desarrolla la historia como voz en off.

La narración no es lineal. Los hechos están ordenados según una lógica dramática, no temporal. El relato mezcla imágenes del presente (denuncia ante el promotor de Justicia) con recuerdos del pasado. Ese pasado es dividido, a su vez, en varias etapas: llegada de Thomas a la Iglesia, vida con Karadima, vida matrimonial.

Amparo, la esposa de Thomas, se configura como una actante según la noción de la narratología de Greimas<sup>38</sup>. Es ella quien impulsa la denuncia y recibe las primeras

---

<sup>38</sup> Greimas identifica a los actores como unidades del discurso y a los actantes como unidades del relato. “Según Greimas, los actantes pertenecen a la sintaxis narrativa, mientras que los actores son identificados en los discursos particulares donde se encuentran manifestados. El actante es un elemento de la estructura

presiones por parte de la Iglesia para que desista por el bien de su familia. Amparo es una importante víctima secundaria de los abusos. Desde que inicia su relación con Thomas difícilmente puede precisar lo que ha sido decisión suya, de Thomas o de Karadima, quien también la persuade para que lo acepte como su director espiritual. Su rezo del Rosario marca momentos cruciales en el relato.

Las referencias al contexto histórico y político están dadas por la fecha que Thomas da al inicio de la película cuando —consultado por el procurador de Justicia— sitúa su llegada a la Iglesia de El Bosque en 1983, y por imágenes de un discurso de Augusto Pinochet en un televisor, durante una cadena nacional.

#### **7.2.2.4. Tratamiento audiovisual**

La música tiene protagonismo, tanto la religiosa como las tonadas que escucha Karadima. La película inicia con un canto de entrada (canto inicial de la misa que dispone a la alabanza) que introduce inmediatamente al espectador en la temática religiosa. Sonidos de metales mezclados con la música acompañan las escenas más tensas. En *El bosque de Karadima* la música es relevante: guía, acompaña y crea sensaciones, a diferencia de *El Club*, *El Cristo ciego* o *La pasión de Michelangelo...* donde la tensión se realza con sonidos humanos y naturales.

El uso del recurso de cámara en mano se mantiene durante la película y se intensifica en la escena en la que Thomas corre desde el patio de la parroquia hacia el dormitorio de Karadima. en el segundo piso, pensando que su hijo podría estar allí y/o que

---

profunda, en cambio, el actor es un elemento de la estructura superficial, o sea, pertenece a un texto determinado”, explica Marcos Urra en "Reformulaciones al modelo actancial de Greimas para su aplicabilidad al análisis de la obra dramática". Recuperado 5 junio 2022 en <http://www.revistadll.uach.org/index.php/revistadll/article/view/155/149>

podiera estar siendo abusado. Esta herramienta comunica un sentimiento de urgencia en una secuencia fílmica.

Las situaciones de abuso psicológico y sexual ocurren en lugares pequeños, como el auto o el dormitorio del sacerdote, o en espacios invisiblemente delimitados: la crucial confesión de Thomas, donde revela el asesinato cometido por su padre y su sensación de culpa al respecto, se realiza en un rincón de la sala. Años después, Thomas describe este momento como decisivo, ya que su vulnerabilidad es aprovechada por Karadima para instalarse como una figura protectora a la cual teme defraudar. Los encuadres cerrados también marcan abusos, como la escena en la que Leyton y Karadima están frente al mar, previo al primer abuso sexual.

En términos de color, los recuerdos más angustiosos de Thomas, asociados a los abusos sexuales, toman un color grisáceo: la primera vez que Karadima lo masturba en el auto; o cuando le pide que lo perdone tras la “corrección fraterna”, un encuentro en el que es acusado frente al séquito de asistentes de Karadima (curas y muchachos laicos) por haber ocultado su pololeo al cura. La luz juega un rol importante destacando objetos religiosos y, en particular, a Karadima cuando asume posiciones de superioridad como párroco y en función de su relación con Thomas. El uso numeroso de primeros planos y planos contrapicados de Karadima cumplen la misma función.

#### **7.2.2.5. Tratamiento de símbolos y prácticas religiosas**

Junto con *La pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana*, este filme ofrece una representación clásica de símbolos y ornamentos religiosos, además de ceremonias litúrgicas. Numerosos planos generales de vistas exteriores de Iglesias y parroquias son utilizados para situar al espectador en un contexto religioso.

El rezo del Rosario de Amparo marca cinco momentos cruciales en el relato de Thomas. El primero es cuando, en la conversación con el procurador de Justicia, asocia su entrada a la Iglesia de El Bosque con la idea de un bosque mágico y atemorizante. El segundo es la confesión que Thomas recuerda como aquella en la que Karadima lo doblega psicológicamente, y que finaliza con Karadima palmoteándole los genitales y advirtiéndole que mantenga “el pirulito corcheteado”. La tercera es cuando el sacerdote lo masturba en el auto por primera vez. La cuarta es cuando su hijo Alberto sube al dormitorio del cura. La quinta cuando le revela a Amparo el historial de abusos.

#### **7.2.2.6. Análisis de una secuencia: Primer abuso [25:12-00:32]**

En la escena previa al primer abuso sexual, Thomas y Karadima están parados frente al mar, en un mirador. Vuelven a Santiago después de visitar y almorzar con una familia adinerada en Zapallar, que entrega un aporte económico para la Iglesia. Karadima viajó con su comitiva usual de muchachos asistentes, en dos autos, pero al volver indica al resto de los jóvenes que se vayan en un auto porque regresará con Thomas. Los jóvenes se molestan, pero no lo manifiestan abiertamente. Thomas recibe este cambio de planes como un halago.

El verdor del jardín de Zapallar da paso a colores grisáceos. Está anocheciendo y vemos las espaldas de Thomas y Karadima, quienes se enfrentan al mar. Abren los brazos, porque el cura lo desafía a orinar sin manos en un lenguaje vulgar: “¿Tú sabes hacer *pichí con el cogote pa’trás?*”. El mar se abre frente a ellos, pero el plano se cierra y los encuadra en un plano medio hasta que sus hombros tocan el borde de la pantalla, uno a cada lado. Antes de subir al auto Thomas se detiene a mirar el mar, se ve enérgico. Se suben. No se van de inmediato, porque Thomas le pregunta al sacerdote sobre su vocación. Mientras

conversan, múltiples primeros planos acentúan la percepción de que la acción se desarrolla en un espacio pequeño. Karadima es mostrado en un plano contrapicado, con la cámara situada a la altura del pecho de Thomas. La cámara no permite ver el rango de visión del cura; para mostrar a Thomas el foco se sitúa detrás del cabezal del asiento del sacerdote.

El uso de la cámara en mano magnifica la sensación opresiva. Karadima dirige la conversación hacia la necesidad de controlar los placeres del cuerpo. Sorpresivamente masturba a Thomas, quien lo disfruta en una mezcla de desconcierto y vergüenza<sup>39</sup>. Al finalizar, Karadima le dice que cambien de puesto, que él manejará. El joven que se baja del auto es otro, aturdido y avergonzado. El auto arranca y se va, sale del cuadro, pero la cámara se queda fija mostrando el paisaje. Los colores retoman el verdor cuando el auto estaciona en una parroquia donde Karadima le dice que confiese “pecados de pureza”. El rezo de Amparo cierra la secuencia. La narración de la secuencia es lineal y se interpreta desde el punto de vista de Thomas.

#### **7.2.2.7. Reporte final**

*El Bosque de Karadima* destaca la fuerte alianza identitaria de la religión católica con la élite chilena e invita a reflexionar sobre las comunidades eclesíásticas que se transforman en sectas. Es la única obra de las seleccionadas para este estudio que se enfoca íntegramente en los abusos sexuales y psicológicos de miembros de la Iglesia.

La secuencia ha sido seleccionada porque revela la conexión de la Iglesia con la clase alta chilena y la falta de escrutinio social respecto a la corte de jóvenes que acompañaba permanentemente a Fernando Karadima. Es relevante no solo porque muestra

---

<sup>39</sup> En su relato a TVN Hamilton relató lo confundido y avergonzado que se sentía en ocasiones al sentir placer cuando era abusado por Karadima.

el primer abuso del cura, sino porque grafica el cambio de tonalidades, desde los colores vívidos de la casa en Zapallar donde han sido invitados a almorzar a las tonalidades grisáceas y oscuras en el marco del abuso. Karadima ha guiado la relación de hechos desde la confesión previa de Thomas, donde asienta su relación de control en un momento de vulnerabilidad del adolescente por su situación familiar.

### **7.2.3. *El Club* (2015)**

#### **7.2.3.1. Sinopsis**

*El Club* muestra la vida de cuatro sacerdotes que viven en una casa aislada en el litoral central chileno, propiedad de la Iglesia Católica (presbíteros Vidal, Silva, Ortega y Ramírez). Es un sector demasiado hosco para ser un sitio turístico, solo atrayendo a jóvenes a practicar surf. No viven en ese lugar voluntariamente, sino que han sido relegados allí por las autoridades eclesiásticas, para que expíen sus pecados, pues fueron acusados de cometer diversos tipos de abusos. Se subentiende que uno está acusado de pederastia (Vidal, quien entrena un galgo de carreras), otro fue capellán militar en la dictadura de Augusto Pinochet y avaló la represión (Silva), y un tercero promovía adopciones ilegales (Ortega). El cuarto parece tener demencia senil, por lo que su caso no es claro (Ramírez). Los acompaña y cuida una mujer que no es monja (Mónica), pero que se viste y actúa como tal, y quien se autodescribe como la carcelera de la casa. Ella adquiere poder mediante la instauración de rutinas y reglas.

Los religiosos viven en recogimiento, como si ese fuera un monasterio. Rezan, cantan y pueden salir en la mañana y en la noche, pero sin compañía. La comodidad y tranquilidad se rompe con el arribo de un quinto sacerdote acusado de abuso sexual (Lazcano). Con su llegada también aparece en escena Sandokán, la presunta víctima, quien

lo descubre y a gritos, desde el exterior de la casa, le dice lo que le ha hecho. Aterrados ante la idea de que las personas del pueblo se den cuenta de lo que ocurre, los sacerdotes le entregan a Lazcano un arma para que asuste a Sandokán disparando al aire, pero el sacerdote sale y la ocupa para suicidarse apuntándose la sien, incapaz de encararlo.

Las verdaderas razones de la muerte son encubiertas convenientemente por los sacerdotes, que preparan una coartada y por Mónica, quien atiende a la policía con indumentaria de monja. Sin embargo, la jerarquía eclesiástica envía a un interventor, el presbítero García, jesuita, quien cree en una Iglesia nueva y arriba con la misión de cerrar la casa. Los sacerdotes se confabulan para hacer desaparecer a Sandokán, haciendo creer a las personas del pueblo que ha asesinado a varios perros que compiten en carreras, incluido el de Vidal. El plan no resulta y, en cambio, Sandokán —malherido por una turba enfurecida que lo acusa de los crímenes— termina viviendo con ellos por decisión de García, quien pone esta condición para no clausurar la casa de retiro.

### **7.2.3.2. Contexto histórico de la película**

*El Club* es el quinto filme de Pablo Larraín. El director quería profundizar en una historia “acerca de curas aislados y protegidos por la Iglesia”<sup>40</sup>. La rodó en tres semanas.

El estreno se realizó el 28 de mayo de 2015, en 20 pantallas y con calificación para mayores de 18 años. Cuatro días antes la Institución católica había presentado el protocolo “Cuidado y Esperanza. Líneas Guía de la Conferencia Episcopal de Chile para tratar los

---

<sup>40</sup> Cabello, C. (28 enero 2015). Guillermo Calderón adelanta "El Club": "Es una película cruda y bastante aterradora" La Segunda. Recuperado 5 junio 2022 de <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2015/01/989624/es-una-pelicula-cruda-y-bastante-aterradora>

casos de abusos sexuales a menores de edad”<sup>41</sup>, un documento con lineamientos para recibir denuncias, reparar a las víctimas y avanzar en la instalación de “ambientes sanos y seguros”. El filme se presentó a público un mes después del ya nombrado comunicado interno del Departamento de Comunicaciones del Arzobispado de Santiago que, en la previa del estreno de *El Bosque de Karadima*, entregaba instrucciones para manejar el discurso público, por ejemplo, expresando que “ojalá que este tipo de creaciones ayuden a reflexionar sobre los abusos y a impedir que estos hechos se vuelvan a repetir”.

Descrita como “una película feroz, por momentos aterradora”<sup>42</sup>, es un retrato indirecto de la maldad. La crítica destacó que a Larraín, director de las películas *Post Mortem* y *Tony Manero*, y candidato al Premio Oscar por *No*, le gusta incomodar al espectador, “poner el dedo en la llaga con sus temáticas” y desarrollar personajes de una compleja psicología<sup>43</sup>. En ese sentido, hubo unanimidad en que era su película más lograda, con sensaciones torcidas y una atmósfera sombría. Larraín ha defendido que esta no es una película de denuncia. Comentó al diario español *El País*, cuatro meses después del estreno, que “la película de repente se convierte en un objeto más político de lo que me hubiera gustado. Hoy, el cine nunca puede ser de denuncia. Yo no quiero cambiar cosas, quiero enseñarlas”<sup>44</sup>.

Ganó múltiples reconocimientos internacionales en 2015 y 2016. Previo al estreno en Chile fue galardonada con el Oso de Plata, Premio Especial del Gran Jurado del Festival

---

<sup>41</sup> Cuidado y Esperanza. Líneas Guía de la Conferencia Episcopal de Chile para tratar los casos de abusos sexuales a menores de edad (24 de mayo de 2015) Recuperado 5 junio 2022 de [http://www.iglesia.cl/detalle\\_documento.php?id=4366](http://www.iglesia.cl/detalle_documento.php?id=4366)

<sup>42</sup> Cáceres, Y. (29 mayo 2015) Los demonios de Pablo Larraín, *Qué Pasa*. Recuperado 5 junio 2022 en <https://www.latercera.com/revista-que-pasa/243-16955-9-los-demonios-de-pablo-larrain/>

<sup>43</sup> Bahamondes, G. 28 mayo 2025. *El Club*, Las Últimas Noticias.

<sup>44</sup> Belinchón, G. (8 octubre de 2015) “Pablo Larraín: ‘El club’ está hecha para levantar susceptibilidades”, *El País*. Recuperado 4 junio de [https://elpais.com/cultura/2015/09/18/actualidad/1442600977\\_801076.html](https://elpais.com/cultura/2015/09/18/actualidad/1442600977_801076.html)

de Cine de Berlín 2015. Tras este auspicioso debut aseguró su circulación en más de 25 países<sup>45</sup>, luego de que la empresa Music Box Films adquiriera los derechos. En 2016 sumó cinco Premios Pedro Sienna<sup>46</sup>.

### **7.2.3.3. Tratamiento narrativo**

*El Club* apela a los códigos de la fe católica, posicionando de inmediato al espectador en un contexto religioso al iniciar con un texto que explicita el mandato divino de separar el bien del mal: *Génesis 1:4* “Y vio Dios que la luz era buena y separó la luz de las tinieblas”.

Hay varios protagonistas secundarios, pero no uno principal, solo roles que se destacan más que otros como el de Sandokán y Mónica. Es posible identificar un narrador observador, una cámara testigo que sigue a varios protagonistas. El director retrata aspectos muy oscuros del ser humano, pero no establece un juicio de valor sobre estos actos. La narración es lineal, no tiene saltos al pasado ni al futuro.

### **7.2.3.4. Tratamiento audiovisual**

Es esta una película con escenarios oscuros, donde se percibe bruma, frío y viento permanentes. Este clima tradicional del litoral en la zona central del país es aquí exageradamente inhóspito, e incluso los días soleados transmiten incomodidad.

La casa es angosta. Los sacerdotes transmiten su desagrado de estar ahí, incluso cuando omiten la obligación de vivir una vida de penitencia. Se transmite un clima de encierro: tienen prohibido comunicarse con cualquier persona ajena a la casa y solo pueden

---

<sup>45</sup> Entre ellos Reino Unido, Francia, Alemania, Italia, Portugal, Escandinavia y la Región Báltica, España, ex-Yugoslavia, Polonia, Grecia, Turquía, Taiwán, Brasil, Colombia y América Central.

<sup>46</sup> Mejor película, Mejor Director, Mejor Montaje, Mejor Música Original y Mejor Interpretación secundaria femenina (Antonia Zegers).

salir solos en un rango horario restringido, temprano en la mañana o por la noche, sin hablar con nadie. Es la carcelera quien lleva al perro a las carreras, mientras los religiosos miran desde una colina cercana. Los conflictos explotan en lugares pequeños. Todos los personajes hablan en un tono bajo, con excepción de Sandokan, quien grita utilizando una jerga entre lasciva y coa (lenguaje carcelero).

En relación al sonido, la casa de retiro cruje como un barco. La música marca la tensión. Hay ruido permanente del mar, viento, programas de televisión (nadie apaga el televisor, pero se silencia en el momento en que aparece Sandokan). Muchos sonidos de animales (perros, aves, gallinas, caballos) y sonidos corporales.

Respecto del montaje, el uso continuo de plano contra plano sitúa la acción en la casa de retiro, especialmente durante la realización de las entrevistas. Cuando la carcelera mata al perro, el sacerdote llora y la mira desde abajo (plano contrapicado), pero aparte de insultarla no puede hacer nada, sigue bajo su poder. Uso de múltiples primeros planos, utilizando las propiedades deformadoras del foco y del gran angular para graficar las personalidades de los personajes. Uso del recurso de cámara en mano para entrar en la intimidad de las conversaciones. Múltiples planos medios cortos durante las conversaciones reservadas entre los curas incluyen al espectador en el secreto.

Prevalece el trabajo de montaje más que el plano secuencia. Largas tomas del mar y del entrenamiento del perro en la playa intentan crear sensaciones, no tienen propósito situacional.

#### **7.2.3.5. Tratamiento de símbolos y prácticas religiosas**

Se muestran pocas imágenes religiosas: algunos retratos parecen adornos de una casa común. Los ritos e iconografía religiosa se usan en un contexto de utilidad, mas no de respeto. Por ejemplo, el altar que la monja celebra, porque cuenta que lo han ido armando con esfuerzo, no se ve “usado”, no parece ser parte de sus vidas, con excepción del pedófilo que lo usa como sitio de expiación. Cuando Lazcano se suicida, los sacerdotes y la carcelera rodean el cuerpo en la escalera del jardín y rezan el Rosario, dirigidos por la mujer, pero no lo hacen con sobrecogimiento, sino rápidamente. La monja se pone el hábito para recibir al policía que investiga el caso. Uno de los residentes, que tiene un consumo excesivo de alcohol, sostiene un rosario en la mano mientras realiza acciones cotidianas y cuando enfrenta la entrevista del interventor.

Existe un lenguaje que trata de identificar la importancia social que se les da a los sacerdotes en nuestra sociedad: “Soy curita, soy sacerdote”, les dice el sacerdote a los surfistas.

La mayoría de los personajes aluden a la terminología y costumbres religiosas con un lenguaje inadecuado, soez en el caso de Sandokán y burlesco en el caso de los sacerdotes exiliados en la casa de retiro.

#### **7.2.3.6. Análisis de una secuencia: Suicidio de Lazcano [10:06-17:39]**

Mónica explica al recién llegado Lazcano las reglas de la casa, lo que incluye restricciones públicas y privadas, como la prohibición de acciones autoflagelantes o de placer. El resto de los sacerdotes toma once en el comedor, frente al televisor encendido. Los sacerdotes Vidal, Silva y Ortega están atentos a la conversación, no así Ramírez, por causa de su presunta demencia senil. La conversación de Mónica y Lazcano compite con el sonido del programa de televisión, hasta que se escucha a una persona gritando desde el

exterior. Se trata de un hombre llamado Sandokán, quien con una caja de vino en la mano concita la atención de todos con un discurso incoherente y soez, en el cual relata con detalle los abusos que habría cometido en su contra el “curita Matías Lazcano”, quien poco antes declaraba a Mónica que no entiende su llegada a la casa porque que él solo tuvo “una situación puntual”, pero no es ningún “invertido”.

Los sacerdotes, con excepción de Ortega, miran por la ventana y piden la intervención de Mónica. El cielo está gris, se escucha el mar. Sandokán continúa con su relato mientras los habitantes de la casa se incomodan y empiezan a dar fe de todo lo que relata el intruso, acosando al padre Lazcano para que lo enfrente y terminen los gritos. Vidal, homosexual y pedófilo, se excita. La carcelera sale e invita a entrar a Sandokán a la casa, para evitar que los gritos alerten a la comunidad, pero Sandokán continúa con su discurso.

Silva, ex capellán militar, pone un revólver en el borde de la escalera e incita a Lazcano a salir y darle “un buen susto”. Lazcano niega conocerlo, pero nadie le hace caso. Ortega comienza a insultarlo. Vidal se retira al altar, donde reza compulsivamente. Lazcano finalmente sale con la pistola, baja la escalera (la casa está en una colina), se acerca a Sandokán y lo apunta, pero entonces dirige el cañón hacia su sien derecha y dispara. Sandokán se calla, sorprendido, y se va en silencio. Vidal y la carcelera miran por la ventana, Silva se toma la cabeza apesadumbrado, Ortega mira con incredulidad a quienes están en la casa y al exterior. Nadie hace ademán de auxiliarlo. La siguiente escena muestra al galgo sentado en el patio trasero, entre la maleza que se mueve con el viento.

A continuación, los habitantes de la casa rodean el cuerpo de Lazcano tirado en la escalera, con la cabeza hundida en la tierra y un gran charco de sangre que fluye hacia los

escalones inferiores. Mónica guía el rezo del Rosario, en forma automática y acelerada. La siguiente escena muestra un vehículo forense que se aleja, presuntamente con el cuerpo del sacerdote, mientras Mónica, que se ha puesto indumentaria de monja, habla con la policía y le explica que se trata de “una casa de retiro para sacerdotes que no pueden seguir ejerciendo y tienen que dejar sus parroquias”. El policía luego interroga a los sacerdotes, quienes explican que Lazcano “llegó muy triste, muy preocupado” y que no participaba en las actividades cotidianas ni en los ritos religiosos. Vidal asegura a la policía que estaban viendo un reality cuando “de repente se molestó por algo, bajó y volvió con una pistola” y que ellos se asustaron y se metieron al baño, desde donde escucharon el disparo. La secuencia elegida culmina con la carcelera, vestida de monja, llorando mientras habla con el policía en el frontis de la casa. Este la calma y le explica que por su parte la investigación ya está concluida, faltando el peritaje balístico, pero dando a entender que no habrá mayores consecuencias.

#### **7.2.3.7. Reporte final**

De las películas analizadas, *El Club* es una demoledora crítica a la Iglesia Católica, pues más que el encubrimiento de hechos punibles, presenta la protección de la maldad. Es una lectura de la contingencia que se ocupa de cómo la Iglesia Católica traslada a localidades apartadas a los religiosos acusados de abuso sexual y otros delitos, esperando que hagan penitencia mientras los protegen de la justicia penal.

En una muestra de decadencia, sitúa a los protagonistas en un lugar pobre, socialmente plano y aislado del mundo y, en especial, de las atribuciones que gozaban como representantes de la Iglesia. No pueden relacionarse con la comunidad y tienen a una mujer al mando, en una Institución que bajo el argumento de una corporalidad más crística

ha negado a las mujeres el reconocimiento a los ministerios ordenados.

Lo sagrado se deslegitima: como se ha citado, los símbolos y ritos religiosos se usan con motivos funcionales. La religión como motor de vida es un tema que se avizora en el pasado de los personajes, como un estado propio de sus vidas, solo presente en el momento actual en cuando desean escapar de alguna situación o realizarse socialmente.

El ambiente es opresivo, por la oscuridad y en especial por los sonidos de barco cuando la acción se sitúa dentro de la casa de retiro.

La secuencia ha sido elegida porque marca un giro radical en la historia y representa el leitmotiv de ésta: sacerdotes relegados en una casa de retiro por sus acciones punibles, pero protegidos por una Iglesia que los pone fuera del alcance de la justicia penal, al ser encarados por una víctima, se confabulan para ocultar el delito escudándose en su categoría religiosa, un estatus socialmente privilegiado.

#### **7.2.4. *El Cristo ciego* (2017)**

##### **7.2.4.1 Sinopsis**

La película *El Cristo ciego* está ambientada en el desierto chileno y relata un momento específico en la vida de Michael, un joven mecánico que vive con su padre alcohólico. La familia se ha quebrado tras la muerte de la madre cuando Michael era un niño. La mujer estaba enferma y rechazó todo tipo de asistencia médica en el convencimiento de que sería salvada por intercesión divina, lo que no sucede. Michael se aferra a la religión como una tabla de salvación y ansía alguna señal que le dé sentido a su pérdida.

En esa búsqueda cree recibir una revelación divina y desarrolla la idea de que Dios habita a las personas, motivo por el que no son necesarios los intermediarios (curas, santos) para hablar con él, y por lo que todo aquel que crea en Dios puede obrar milagros. Ya adulto, inicia un viaje por el desierto en búsqueda de un amigo (Mauricio), quien ha sufrido un accidente que le dañó una pierna. La corporalidad mesiánica de Michael hace que se le acerquen personas confiando en su intercesión divina para solucionar problemas diversos, que van desde la necesidad de bautizar a un niño hasta reflotar un restaurante con problemas económicos. Tras no poder realizar el milagro en su amigo, vuelve decepcionado y avergonzado a su casa, donde los vecinos lo esperan con velas encendidas en su jardín para, también, tener un pedacito de santidad.

El final da a entender que iniciará una nueva vida con una madre y su hijo que lo acogieron en el viaje.

#### **7.2.4.2. Contexto histórico de la película**

*El Cristo ciego* es el segundo largometraje del realizador chileno Christopher Murray (1985). Después de pasar por festivales internacionales en más de 20 países, la película fue estrenada en Chile el jueves 13 de abril de 2017, en la víspera de Viernes Santo<sup>47</sup>. La fecha no fue casual: “Era la idea aprovechar un momento de discusión sobre esas temáticas para poner la película a circular, o al menos a conversar con ella”<sup>48</sup>. La película propone una profunda reflexión social y espiritual respecto a la necesidad de fe, particularmente en ambientes donde se cruzan la pobreza con el abandono social y

---

<sup>47</sup>Fue estrenada simultáneamente en 6 multisalas del país (4 en Santiago, 1 en Viña del Mar y 1 en Iquique) y en 15 salas independientes de Iquique, Antofagasta, Vicuña, La Serena, Valparaíso, Santiago, Chillán, Concepción, Valdivia, Puerto Varas y Puerto Montt.

<sup>48</sup>Murray, comunicación telefónica, 27 de enero de 2018.

religioso. Al director le interesa “reflexionar sobre cómo la fe religiosa llena las carencias personales y sociales como una forma de supervivencia para el hombre”<sup>49</sup>.

En los dos largometrajes de Murray los protagonistas son actores profesionales que interactúan con un elenco compuesto por habitantes locales, de la Pampa del Tamarugal en el caso de *El Cristo ciego* y del sur de Chile en *Manuel de Ribera*. Murray se interesa por hacer una “etnografía con herramientas audiovisuales”<sup>50</sup> y por ello su producción mezcla ficción con fragmentos documentales, en este caso en alusión a personas reales y sus experiencias de vida. Por ejemplo, los habitantes de la Pampa del Tamarugal —en la Región de Tarapacá, casi 1.500 kilómetros al norte de Santiago— que participan en *El Cristo ciego* usan sus nombres verdaderos en la ficción. Durante dos años Murray recorrió la zona buscando personajes e historias<sup>51</sup>. El director explica su decisión de usar nombres reales<sup>52</sup>, debido a que, a pesar de ser personas ficticias, sus historias se basaron en su vida real.

La línea de trabajo de Murray destaca fuertemente por el protagonismo que da al paisaje como contenedor de una subjetividad independiente de los personajes. “En ambas obras se desplaza el protagonismo del sujeto hacia el protagonismo del espacio”, advierte sobre los dos filmes del director Carolina Urrutia (2013, p.114).

---

<sup>49</sup>Explicación del director en Jirafa producciones. Recuperado en 4 junio 2020 en <http://jirafa.cl/peliculas/el-cristo-ciego/#tab-id-3>

<sup>50</sup>Salas, M. J. ((22 septiembre 2016) Ojo con Christopher Murray, Paula. Recuperado 5 junio 2022 en <https://www.latercera.com/paula/ojo-christopher-murray/>

<sup>51</sup>En entrevista con La Tercera explicó que “todo fue un trabajo metódico y muy paciente, de mucho ensayo y lecturas. Yo escuchaba una conversación de ellos, lo escribía en la noche en la hostel, al día siguiente se los mostraba y los reescribía. En total son más de 40 actores, es decir 40 personas de la zona que me contaron historias. Cada vez que volvía de la zona desde Santiago, el guión quedaba mejor. Era como que se borraba el primer libreto y se pulía aún más. Finalmente, la película se hizo parte del lugar, del desierto, inseparable”. González. (7 abril 2017). *El Cristo ciego: la palabra de un mesías chileno en el Norte Grande*, La Tercera. Recuperado 4 junio 2022 en <http://culto.latercera.com/2017/04/07/cristo-ciego-la-palabra-mesias-chileno-en-norte-grande/>

<sup>52</sup> Comunicación personal, 27 de enero de 2018.

Otra motivación de Murray es la reivindicación del valor expresivo de la imagen, que se convierte en narradora autónoma de historias que buscan inducir en el espectador una reflexión social. La travesía por el desierto del protagonista puede leerse como una referencia a los mitos bíblicos del peregrinaje durante 40 años de los israelitas y los 40 días y 40 noches que pasó Jesús en el desierto luego de ser bautizado. Según relató Murray en entrevista con revista *Paula*, la decisión de grabar en la Pampa del Tamarugal se debió a la potencia de este lugar como una mezcla de interés religioso, riqueza de la minería, fuerte ola de inmigración y el tráfico de drogas. Como constatan Dufays y Fabry (2021), el desierto y el monte son espacios clave en el recorrido bíblico de Cristo, altamente simbólicos en el marco de unos relatos centrados en la cuestión de la fe y en la figura crística.

La crítica a *El Cristo ciego* destacó la ambiciosa construcción de un “Cristo real” por parte de Murray y su desencantada visión sobre el papel de la religión en la aceptación de la pobreza: la historia se sitúa en una zona de alta pobreza material y abundantes riquezas aprovechadas por empresas extranjeras y no por las comunidades locales, donde las personas llenan sus vacíos con la esperanza de un milagro. Hubo algunas aprensiones respecto de la consistencia de las parábolas que relata Michael y sobre el final, que no lograría dar un buen cierre a la inmensa carga espiritual del personaje<sup>53</sup>. La propuesta de Murray no categoriza y deja un espacio respetuoso para que tanto el espectador con intereses religiosos como el que no los tiene, indague y ensanche sus propias reflexiones sobre la fe.

---

<sup>53</sup> Morales, M. (19 abril 2017). *El Cristo ciego*, de Christopher Murray. CineChile. Recuperado 5 junio 2022 de <http://www.cinechile.cl/crit&estud-539>

La película fue distinguida por el Festival de Venecia y no ganó el León de Oro, pero estuvo entre las nominadas. Murray, además, obtuvo el premio de la crítica en el Festival de Cine de Cartagena.<sup>54</sup>

#### **7.2.4.3. Tratamiento narrativo**

La narración no es lineal. Se interrumpe con pasajes del pasado, relatando la infancia del protagonista relacionada con la muerte de su madre.

Se trata de un narrador clásico, puesto que toda la información que recibe el espectador se relaciona con la experiencia y miradas del protagonista. La cámara se posiciona como un testigo que no interrumpe los tiempos y personalidades de los personajes.

Los diálogos son breves, las frases cortas. Los planos largos y silenciosos muestran sin apuro las emociones de los personajes.

#### **7.2.4.4. Tratamiento audiovisual**

El montaje privilegia el uso de plano/contraplano durante los diálogos, con cortes directos y planos largos que muestran el paisaje, solo o mientras el protagonista lo recorre. En relación a los planos, se privilegia el uso de planos generales y planos medios del protagonista, quien en la mayoría de las escenas está al centro de la imagen. Abundan los primeros planos y planos de detalle sobre el resto del elenco, los que evidencian cuerpos curtidos por el sol, de una belleza que no corresponde al canon publicitario dominante. Es un paisaje humano y cultural marcado por el desgaste.

La puesta en escena abunda en elementos viejos, oxidados, usados al límite.

---

<sup>54</sup> Martínez, A. (14 abril 2017 ("El Cristo ciego" La voz del pueblo, El Mercurio. Recuperado 5 junio 2022 de <http://www.elmercurio.com/blogs/2017/04/14/50322/El-Cristo-ciego-La-voz-del-pueblo.aspx>

Interiores y exteriores son polvorientos y sucios, incluso el agua de una tina donde se baña Michael. Las casas son intervenidas (mejoradas) con recursos pobres, maderas, latas, cartón. Hay puertas y candados que no cierran ni protegen realmente. Solo las Iglesias se ven aseadas.

Es destacable la alternancia entre la luz natural del exterior y la oscuridad de las viviendas. Se contrasta permanentemente la inmensidad y luminosidad del paisaje desértico con interiores oscuros y de pequeñas dimensiones. Las escenas se encajonan a través de ventanas y marcos de puerta, como cuando vemos desde un lóbrego pasillo a Michael preparando un guatero para su padre. El abrazo de reencuentro de los amigos Michael y Mauricio se muestra desde el exterior, en la calle, pero inmediatamente el espectador es llevado al interior oscuro y empobrecido de la casa de Mauricio, donde la mirada es limitada por el marco de una puerta. El mar que Michael descubre al subir al techo de la Iglesia donde le piden bautizar a un niño también se enmarca: Michael podría apreciar completamente el mar desde el exterior, pero lo ve por un espacio en el entretecho (trabajo de claro/oscuro).

En ocasiones la cámara se detiene y queda inmóvil, dejando que los objetos o sujetos abandonen el cuadro, o gira y se queda con el paisaje que además es un espacio en abandono. La cámara es fija con excepción del uso de cámara en mano en la escena que sigue a la del milagro que no se realiza.

En el plano auditivo, un murmullo acompaña todas las escenas<sup>55</sup>. Es un ruido

---

<sup>55</sup> Una reflexión de Bazin (2016) sobre la película *Les Dames du Bois de Boulogne* puede aplicarse a *El Cristo ciego*: Puede sostenerse que *Les Dames du Bois de Boulogne* es un film realista, aunque todo o casi todo en él sea estilización. Todo: excepto el ruido insignificante de un limpiaparabrisas, el murmullo de una cascada o el rumor de la tierra que se escapa de la vasija rota. Son esos ruidos, por lo demás cuidadosamente escogidos por su indiferencia con respecto a la acción, los que garantizan su verdad”.

permanente que dialoga con la imagen y abre espacios a situaciones que se insinúan fuera del cuadro. Son sonidos cotidianos que generalmente pasan desapercibidos: conversaciones de extraños, martillazos lejanos, perros que ladran, perros que acezan, niños que gritan, las maderas que crujen al caminar en una Iglesia, las pisadas en la tierra. Se escuchan con precisión sonidos naturales: el mar, el viento, el crepitar del fuego. Solo una vez se escuchan niños riendo, pero no los vemos en pantalla

Son contadas las escenas donde se ven colores fuera de los tonos tierra. Destaca el color rojo de una bandera chilena (que sitúa geográficamente el relato) y también en una ropa en el suelo junto a Michael, en una escena en que yace desmayado afuera de una casa en medio del desierto y que asemeja el cuadro de un Cristo sangrante.

#### **7.2.4.5. Tratamiento de símbolos y prácticas religiosas**

Los símbolos religiosos abundan en las Iglesias y los sitios de romería y devoción, como la gruta de San Lorenzo o la galería religiosa que construyó un artesano en una cueva y que es parte de las parábolas que narra Michael. En esta última es posible ver objetos habituales de petición o agradecimiento por favores concedidos, como fotografías, placas y papeles con mensajes escritos a mano. En las viviendas que muestra la película solo se observan antiguas postales de santos en la pared y el cuadro que el padre de Michael descuelga cuando muere su esposa.

En términos sonoros se escuchan cantos religiosos, pero no se ve a quienes los entonan, con excepción de un anciano indígena que canta una melodía afuera de una Iglesia, durante la espera para bautizar a un niño.

En términos de autoridades religiosas, no se muestran sacerdotes, sólo un diácono y

un acólito en la gruta de San Lorenzo por donde pasa Michael en su camino a la casa de Mauricio Pinto. Ante la ausencia de una guía espiritual, las personas resuelven autónomamente sus preguntas sobre la fe y depositan su fe en algo, o alguien, secular. También dejan en manos de laicos la realización de ritos litúrgicos: el protagonista es conminado a realizar el bautizo de un recién nacido y de otros niños en el río, mientras que en otra escena se evoca la ceremonia de lavado de pies, que se celebra en Jueves Santo en memoria de la señal de humildad que dio Jesús al lavar los pies a los 12 apóstoles. Mientras Michael está amarrado en un poste como castigo por provocar la caída y rompimiento de la figura de San Lorenzo en la gruta del mismo nombre, una mujer se acerca para darle un pan y le relata las penurias que pasa para cuidar a su madre enferma. Michael la acompaña a una empobrecida casa con piso de tierra, donde la ayuda a lavar a la anciana con una palangana de metal al lado de la cama.

#### **7.2.4.6 Análisis de una secuencia: Análisis de una secuencia: Destrucción de la imagen de San Lorenzo [14:02 - 22:19]**

Un plano general en el desierto muestra a Michael al salir de La Tirana con destino a Huara, donde espera encontrar a su amigo Mauricio Pinto. En el camino pasa por una gruta donde los lugareños adoran una imagen de San Lorenzo. Se escuchan cantos, pero no se puede ver a quienes cantan. El sonido construye una historia paralela fuera de escena. El plano de conjunto muestra a los fieles y a Michael que observa al santo. Aparece en escena Bastián, un joven futbolista que luego le dará alojamiento en Huara, y una mujer que luego le dará comida y le pedirá ayuda para cuidar a su madre enferma. La luminosidad del paisaje desértico da paso a la oscuridad de la gruta, cuyo techo curvo enmarca la figura de yeso y también a Michael, encuadrado al centro de la imagen. La pregunta que Michael

realiza a los fieles resume su visión de la religión: “¿Por qué le rezan a San Lorenzo? (...) Hay que rezarle a Dios, Dios está dentro de uno”. Una mujer le dice que se vaya, pero la mujer que después le dará comida le pide que “se haga entender”. Michael relata una de sus parábolas, la de un artesano que puso en una cueva figuras de yeso para contar la historia de Jesús “como nadie la había contado”. El sitio se convirtió en lugar de peregrinación, porque corrió el rumor de que las figuras eran milagrosas: la fe depositada en objetos no seculares. Un largo plano del paisaje como actante, acompañado del sonido fuera de cámara del viento, rezos y cantos de personas que no se ven, permiten contar el final de la historia con el incendio del templo.

Un hombre le pide que se vaya. “Esta figura no habla, no camina”, insiste Michael. Se inicia un forcejeo para sacarlo del lugar, el que provoca la caída del santo, cuya cara se rompe en varios pedazos. Un corte directo a un plano de detalle de una mano que sujeta una estampita del santo da paso a Michael, a quien vemos en un plano medio, amarrado a un poste como castigo. “Pídele perdón, pídele perdón te dicen, culiao”, le exigen, pero Michael calla. El hombre se para y por detrás lo empuja con el pie. Llega la citada mujer que le da un pan y le cuenta la historia de su madre enferma, a quien cuidará hasta el final porque se lo pidió su padre antes de morir. Otra escena con corte directo muestra a Michael en un cuadro que evoca el tradicional lavado de pies católico, en la casa de la anciana.

#### **7.2.4.7. Reporte final**

Independiente del cuestionamiento ya establecido en la opinión pública respecto a la Iglesia Católica, es interesante destacar la necesidad de llenar vacíos espirituales que muestra *El Cristo ciego*, película que en ningún momento muestra a un sacerdote. Esta ausencia se produce en paralelo con una notoria necesidad espiritual, lo que motiva

acciones como que un laico realice ritos litúrgicos o que las personas realicen interpretaciones propias sobre la religión.

Sobre este último punto, dos ejemplos: en el primero, Michael está bautizando niños en un riachuelo, pero aparece en escena un hombre que le advierte que se detenga porque el bautismo solamente puede ser realizado por un consagrado. En otra secuencia Michael está enojado, avergonzado y duda de su fe porque no logró realizar el milagro para sanar a su amigo. Se desahoga con el guardián de la Iglesia argumentando que “Dios nos tiene botados. No habla, no da ni una señal y si estuvo se mandó cambiar”. La escena es muy simbólica, porque los personajes conversan en una Iglesia y el diálogo ocurre detrás del altar, con ambos apoyados en la mesa, apropiándose simbólicamente de este espacio.

La secuencia seleccionada, en la cual el protagonista llega a la gruta de San Lorenzo resume los principales aspectos audiovisuales y narrativos planteados en este análisis<sup>56</sup>. En esta secuencia Michael participa involuntariamente en la caída y destrucción de la imagen de San Lorenzo.

## 8. CONCLUSIONES

Si en el siglo XX la filmografía chilena recoge una mirada ritual y de lucha social de la Iglesia en un contexto de respeto dogmático y social, en el siglo XXI las representaciones mutan hacia la visualización de actuaciones reñidas con las normas de la

---

<sup>56</sup> Para entender la reacción hacia Michael en el lugar es relevante explicar la importancia que tiene la imagen de San Lorenzo para los habitantes de la Pampa del Tamarugal, en la Región de Tarapacá. San Lorenzo es famoso en la cultura criolla por ser el patrono de los desposeídos y los despreciados de la sociedad, además de los choferes, los viajeros y muy especialmente de los mineros, por lo que es una figura "sustancialmente presente en todos lados del Norte Grande de Chile, impregnándolo con sus símbolos y colores trascendentales", relata Cristian Salazar Naudón. El autor explica que en esta zona de minas y carreteras, donde cada año los accidentes cobran vidas en las carreteras y caminos desérticos, las animitas son vestidas con los emblemas, colores y estatuillas alusivas a la devoción al santo, que viste ropaje de colores rojo-amarillo o rubí-oro. La procesión de San Lorenzo, en el mes de agosto, “convoca miles de fieles en uno de los eventos religiosos más masivos en territorios nortinos, superado solo por las grandes fiestas para las advocaciones de la Virgen María en la Tirana y Andacollo” (Salazar 2020).

propia Institución y también con el sistema jurídico imperante, verificándose un distanciamiento entre la Iglesia y los fieles, junto con un descrédito generalizado.

Al analizar las producciones fílmicas locales recientes que abordan en forma directa el tema religioso —en específico las películas en estudio *La Pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana*, *El Bosque de Karadima*, *El Club* y *El Cristo ciego*— se puede observar un severo cuestionamiento a los dispositivos invisibles de la sujeción de los cuerpos, adoctrinamiento por el dogma y dominación por la sexualidad. Estas cuatro ficciones —dos de ellas basadas en hechos reales— configuran un período histórico trascendente en la historia de la Iglesia Católica en Chile, por cuanto reflejan una mirada desacralizada.

Los filmes analizados revelan distintos grados de opresión psicológica de los personajes, causados por factores familiares, políticos o circunstanciales, que generan escenarios vulnerables propicios para distintas formas de manipulación. *Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana* y *El Bosque de Karadima* abordan cómo el fervor popular, la fe, la devoción religiosa abren el camino al control social mediante el manejo simbólico.

Es interesante constatar que los conflictos se desarrollan o explotan, principalmente, en espacios abiertos, pero los personajes -mayoritariamente- no se rebelan ante ello. Este contraste magnifica la fuerte crítica que estas producciones realizan a la Iglesia Católica, en contraposición a los filmes de décadas anteriores y en un contexto en el cual la Institución ha retrocedido en su impacto en la esfera pública política.

Si bien las películas en estudio cancelan a la Iglesia, muestran la necesidad de salvación y pertenencia. En *El Cristo ciego*, ante la ausencia de figuras religiosas, las

personas depositan su fe en algo o alguien secular. En *Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana* la presencia religiosa es trascendente, pero el ansia por la santidad provoca el mismo fenómeno. *El Club* y *El Bosque de Karadima*, en esa línea, resumen los casos de abuso sexual más generalizados en Chile y el extranjero: menores de edad en situación de vulnerabilidad/dependencia que quedan al cuidado/guía de religiosos, quienes abusan de su posición en el clero para vulnerar sus derechos con fines personales.

La cinematografía chilena reciente analizada visibiliza las estrategias tradicionales de sujeción de los cuerpos con las que la Iglesia Católica ejerce su poder en las esferas privada y pública de los individuos, y cómo esas estrategias raramente sometidas a juicio crítico comienzan a ser cuestionadas producto del conocimiento público de profundas fallas valóricas, éticas y espirituales —algunas de ellas con aristas judiciales— de numerosos miembros destacados de la Institución. Esta situación produce un cambio de paradigma respecto de la incuestionabilidad ontológica de la Institución, la cual entra en crisis porque debe aceptar ser sometida al escrutinio de terceros, trasladándose esta crítica social profunda a la esfera de la ficción audiovisual. Se puede postular que el cine chileno ha vivido una interesante evolución temática y audiovisual con diversificación de temas y formatos, al mismo tiempo que ha perdido el temor a enfrentar temas religiosos, por ejemplo, ver a un cura masturbando a un joven en *El Bosque de Karadima*, o una verdadera asociación ilícita de curas en *El Club*.

La prensa jugó un papel relevante en la investigación y difusión de abusos cometidos por sacerdotes, en el extranjero en primer lugar y luego en Chile. Este cariz sexual se traslada a las películas en estudio, con excepción de *El Cristo ciego*. En relación

con Miguel Ángel Poblete, cuya historia se relata en *La Pasión de Michelangelo... o el misterioso caso del vidente de Villa Alemana*, no existe en la abundante investigación periodística del caso evidencia de abusos sexuales. Sin embargo, la película muestra tensión sexual entre Miguel Ángel y el párroco que lo acoge, el sacerdote Lucero. La visión que tienen los creyentes y no creyentes de estos filmes —con excepción nuevamente de *El Cristo ciego*, que no aborda el tema sexual como denuncia— constituye una interpretación y valoración diferente de las propuestas estéticas y del cine en particular. Los directores corrieron un riesgo al pensar estas obras con objetivo comercial, pero también permite suponer que la sociedad aceptaría este tipo de crítica, es decir el poder fáctico mostraba grietas.

Las películas presentadas tienen un rasgo de valentía “centrífugo” al abordar un poder que estaba en el intelecto social sin cuestionamiento. En plena dictadura en Chile, la Iglesia tenía un rol público opositor y protector de los Derechos Humanos. Sin embargo, el régimen usó en su beneficio el fervor popular para actuar sobre la opinión pública (la Virgen de Peñablanca y sus llamados a terminar con las protestas) y la fe para cometer ilícitos como adopciones ilegales, como retrata *El Club*.

Una interesante investigación de Sophie Dufays y Geneviève Fabry (2021) detecta la oposición subyacente entre la fe popular/femenina y la razón intelectual/masculina en *La pasión de Michelangelo...: la mirada del padre Ruiz-Tagle y la del fotógrafo que logra desenmascarar la necesidad histórica de milagro que encarna la mujer del fotógrafo y el propio Miguel Ángel, quien revela progresivamente su feminidad y finalmente su deseo de ser mujer*.

Extrapolando esta mirada, todas las películas en análisis muestran una visión

despectiva de la mujer, la cual solo cumple un rol asistencial en la jerarquía católica: en *El Bosque de Karadima* el sacerdote Altunaga intenta persuadir a la esposa de Tomás Leyton, Amparo, para que el desistan de la denuncia contra Karadima. Ella es víctima de abuso psicológico por parte del sacerdote, quien la amenaza con que “una calumnia así puede dañar a gente inocente”, entre ellas su familia y sus hijos; en *El Cristo ciego* la madre del protagonista muere por confiar en que la religión la salvaría de una enfermedad y no la medicina; en el ambiente de decadencia de *El Club* las reglas las pone una carcelera, quien decide las rutinas diarias; y, como se nombró, en *La pasión de Michelangelo...* el fervor religioso lo empujan las mujeres y los hombres (Iglesia, gobierno) lo utilizan a su favor.

Todas las películas examinadas aquí realizan una lectura contingente de la religión en Chile, desde 1980 hacia adelante. En esta mirada, la sexualidad cobra un rol relevante por los argumentos ya expuestos en extenso. En este contexto, solo *El Cristo ciego* presenta escenas de sexualidad consentida. Todas las otras lo hacen en el marco de abusos de poder y, en el caso de *La pasión de Michelangelo...*, se incorpora a la narrativa una tensión sexual entre el párroco Lucero y Miguel Ángel, inexistente en la vida real según las investigaciones de la época. Los abusos también son protagónicos. Sandokan de *El Club* y Michelangelo son víctimas de diferentes tipos de abuso y manipulación. Ambos son seres despreciados, a quienes sacan partido y luego abandonan cuando se vuelven incómodos y ya no son útiles. Más que fervor, *La pasión de Michelangelo...* muestra la experimentación de la ciudadanía como un simulacro.

En relación con el lenguaje, los cuatro filmes desarrollan un lenguaje vulgar, tanto de los sacerdotes como de los laicos. En *El Club* y *El Bosque de Karadima* los religiosos se expresan de manera soez, aludiendo a la genitalidad y el deseo homosexual.

En resumen, es posible plantear que el cine actúa como una memoria colectiva, la que en el caso de esta investigación devela una serie de fracturas en relación con la influencia y respeto por la Iglesia Católica en Chile. La ficción audiovisual reciente ha revelado una perspectiva que cuestiona las formas habituales de aplicación del poder de la Iglesia Católica, identificándose un quiebre en las representaciones del siglo XX respecto al siglo XXI. Así, es posible percibir una mirada crítica en las representaciones ficcionales del cine chileno respecto a la Iglesia Católica a partir de la primera década del siglo XXI.

El silogismo es claro y evidente. De hecho, también elocuente. Una Iglesia Católica que traiciona sus principios, que entra en el dormitorio de quienes dice asistir y que desde allí ejerce su poder de la mano con un doble discurso enfermizo. Orden y dominación, señalamos en el capítulo referido a “Poder, religión y biopoder”. Aquel biopoder que planteaba Foucault y que se ejercía “a través del dispositivo de la sexualidad, que regula la vida privada ejerciendo control sobre los modos de reproducción, la natalidad y la vida sexual”. En otras palabras, una descarnada crítica fílmica al acto de dominación del cuerpo y la feligresía necesitada de un buen pastor que los ordene.

Aquí también resulta pertinente recordar la distinción weberiana, mencionada en el mismo capítulo, respecto de dos clases de asociaciones de dominación según el medio coactivo al que recurren para mantener el orden: asociaciones políticas (coacción física) y asociaciones hierocráticas (coacción psíquica). Para los cineastas citados y sus respectivos filmes, es clara la necesidad de exponer el concepto de que la Iglesia concede o rehúsa los “bienes de salvación” y desde allí estructura sus ejes de influencia.

Sin embargo, también es desafiante alejarse por un momento de la crítica fílmica al conjunto Iglesia/poder/persona/transgresión, que resulta evidente en cada una de las obras

analizadas, y teorizar respecto de una segunda lectura: si la crítica al eje de dominación de la esfera religiosa puede ir un poco más allá. ¿Hacia dónde? Cabe preguntarse si consciente o inconscientemente los directores incluyeron a alguien más dentro de su abanico. Y bajo aquella lógica, lo que emerge es la posibilidad de que en el cuadro aparezca la fragilidad de la misma feligresía devota de los cánones de la Iglesia Católica. En efecto, es sano preguntarse si ese escenario torcido que muestran las películas, y que dosifica estrategias de dominación de diferente tipo, no solo atañe a quién las ejerce y a los actantes que las reciben, sino a todo el público que convive a diario con esos mismos valores. Como si la puesta en escena que define la Iglesia Católica, para ordenar en esos márgenes la matriz de la vida de las personas y su proyección tanto social como espiritual, fueran un parámetro para cuestionar no a la jerarquía eclesial ni a sus víctimas específicas, sino a un tercero, a todo el conglomerado que ordena su existencia bajo aquellos dogmas: en resumen, apuntando no a los entes que conviven dentro de las historias, sino a quienes las miran. De ser así, asumiendo aquella posibilidad de metarrelato-crítico, los conceptos de biopoder relativos a la representación religiosa podrían adquirir un valor aún más universal y drástico, confinados no simplemente a quien ejerce conductas dominantes, sino a quienes las validan y reproducen socialmente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Bazin, A. (2016). *¿Qué es el cine?* Sevilla, España: Editorial RIALP.
- Blanco, F. (2015). El bosque de Karadima, la Fuga, 17. Recuperado 5 junio 2022 en <http://2016.lafuga.cl/el-bosque-de-karadima/757>
- Bourdieu, P. Génesis y estructura del campo religioso. Relaciones. Estudios de historia y sociedad, vol. XXVII, núm. 108, 2006, pp. 29-83 El Colegio de Michoacán, A.C Zamora, México
- Cavallo, A. y Maza, G. (eds). (2010). El novísimo cine chileno. Santiago, Chile: Uqbar Editores.
- Castro, E. (2004). “El vocabulario de Michel Foucault”. Buenos Aires: Prometeo, 3010. Recuperado 27 de julio de 2018 de <https://scholar.google.cl/scholar?hl=es&q=ociedad+deben+considerarse+como+los+textos+fundamentales+de+referencia+acerca+del+biopode&btnG=&lr=>
- Denzin, N. K. (2004). 5.7 Reading Film: Using Films and Videos as Empirical Social Science Material. A Companion to, 237. Recuperado 27 de julio de 2018 de [https://www.researchgate.net/profile/Stephan\\_Wolff2/publication/305496229\\_Wolff\\_in\\_Flick\\_et\\_a/links/5792046008aec89db77fca3c/Wolff-in-Flick-et-a.pdf#page=252](https://www.researchgate.net/profile/Stephan_Wolff2/publication/305496229_Wolff_in_Flick_et_a/links/5792046008aec89db77fca3c/Wolff-in-Flick-et-a.pdf#page=252)
- Derrida, J. (1969) “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en Ideas Valores, Número 32-34, p. 5-31, 1969. Consultado: 3 agosto 2019 de

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/28954/29233>

Duek, C, e Inda, G. (2005) “Individualismo metodológico y concepción del estado en Max Weber: La acción individual como productora del orden político”. *Universum* (Talca), 20(1), 22-37. Recuperado 4 junio 2022de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762005000100003>

Dufays, S. y Fabry, G. (2021) La experiencia religiosa en la modernidad avanzada: análisis comparado de dos películas chilenas. *AISTHESIS* N° 69 (2021): 85-101, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado 4 de junio de 2022 de <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n69/0718-7181-aisthesis-69-0085.pdf>

Figueroa, M. (ed.). (2014). *Poder y ciudadanía. Estudios sobre Hobbes, Foucault, Habermas y Arendt*. Santiago, Chile: RIL Editores.

Foucault, M. (2014), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, M. (2012). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, M. (2003). *Hay que defender la sociedad* (Vol. 229). Ediciones Akal. Consultado 6 de agosto de 2021 de <https://scholar.google.cl/scholar?hl=es&q=defender+la+sociedad&btnG=&lr=>

Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno Editores.

Guasch, A. M. (2006). Los estudios visuales, en *Arte e Investigación*, número 10. Recuperado 6 de agosto de 2021 de

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento_completo.pdf?sequence=1)

Guzmán, J.A., Villarrubia, G. y González, M. (2017) *Los secretos de Karadima. La investigación definitiva sobre el escándalo que remeció a la Iglesia chilena*, Santiago de Chile: Editorial Catalonia

Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Habermas, J. (1986). *Ciencia y técnica como ideología* (Traducido al español por M. Jiménez), Madrid: Tecnos.

Habermas, J. (2015). *Mundo de la vida, política y religión*. Madrid, España: Editorial Trotta.

Han, Byung-Chul. (2016). *Sobre el poder*. Barcelona, España: Herder Editorial.

Lambruschini, Patricia. (2021). El enfoque weberiano de la relación y la separación entre la Iglesia y el Estado, en *Temas y Debates*, 41: 111-126. Consultado en 12 de julio de 2022, de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-984X2021000100005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-984X2021000100005&lng=es&tlng=es).

Martínez Luna, S. (2012) La visualidad en cuestión y el derecho a mirar, en. *Revista Chilena de Antropología Visual*, N. 19, junio 2012: 20-36 Recuperado 4 de junio de 2022 de [http://www.rchav.cl/martinez\\_luna.html#2](http://www.rchav.cl/martinez_luna.html#2)

Mateos-Perez, J.; Ochoa G. y Valdivia A. (2017) La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Un análisis temático y audiovisual. Recuperado 13 de enero de 2022 de <https://www.researchgate.net/publication/321845062>

- Mendieta, E. y Van Antwerpen, J. (eds.). (2011). *El poder de la religión en la esfera pública*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Mirzoeff, N. (2016a). El derecho a mirar, en *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, número 13, 29-65. Recuperado 13 de enero de 2022 de [https://www.academia.edu/32381756/El\\_derecho\\_a\\_mirar](https://www.academia.edu/32381756/El_derecho_a_mirar)
- Mirzoeff, N. (2016b). *Cómo ver el mundo*. Ciudad de México, México: Editorial Paidós.
- Moreno, R. y León, M. (eds.). (2014). *Historia de la Iglesia en Chile: tomo IV: Una sociedad en cambio*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Moreno, R. y León, M. (eds.). (2011). *Historia de la Iglesia en Chile: tomo III: Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Moreno, R. y León, M. (eds.). (2010). *Historia de la Iglesia en Chile: tomo II: La Iglesia en tiempos de la Independencia*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Moreno, R. y León, M. (eds.). (2009). *Historia de la Iglesia Chilena: tomo I: En los caminos de la conquista espiritual*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Mouesca, J. (2005) El documental chileno. Recuperado 5 de junio de 2022 de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-56996.html>
- Mouesca, J. y Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Nercesian, I. (2012). Ideas, pensamiento y política en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, entre los cincuenta y los sesenta. Trabajo y sociedad. Recuperado 20 de junio de 2018 de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1514-68712012000200026&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1514-68712012000200026&lng=es&tlng=es).

- Penalva, C. y La Parra, D. (2008). Comunicación de masas y violencia estructural. en *Convergencia*, 15(46): 17-50. Recuperado en 05 de junio de 2022, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-14352008000100003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352008000100003&lng=es&tlng=es).
- Ranciére, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial Texturas.
- Ranciére, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Bordes Manantial.
- Rodríguez, S. e Iglesias, J.P. Caso de la Iglesia chilena preocupa en el Vaticano, en *La Tercera*, 31 de diciembre de 2017, p.2.
- Ruffinelli, J. (ed.) (2007). *El cine nómada de Cristián Sánchez*. Santiago, Chile: Editorial Uqbar.
- Salazar, C. (2020) San Lorenzo de Tarapacá. Memoria y legendario de un santo, un pueblo y una fiesta. Ediciones Urbatorivm.
- Sánchez, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Silva, Sergio (2009). La Teología de la Liberación. Teología y vida. Recuperado 5 junio 2022 de <https://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492009000100008>
- Soto, Diego (2015). *En carne propia: Religión y biopoder*. San José, Costa Rica: Editorial Arlekín
- Suárez, H. J. (2006) “Pierre Bourdieu y la religión: Una introducción necesaria”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. 2006, XXVII(108), 19-27. Recuperado 8 abril 2022. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13710802>

- Tan Becerra, R. (2014) Religión y política. Transformaciones del campo religioso en Chile 1965-2005. La relación política y religión a través de la Iglesia Católica, en *Persona y Sociedad*, Vol. XXVIII, N° 1: 85-108. Recuperado 3 julio 2018 de <http://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/4142?show=full>
- Torres, I. (2009). La utopía de los sesenta: Una aproximación al quiebre del sistema democrático en Chile, 1973., en *Estudios - Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba*, 21: 91-102. Recuperado en 14 de junio de 2018, de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-15682009000100009&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-15682009000100009&lng=es&tlng=es).
- Urbina, D. (2018). Los tres principales motivos que explicarían la baja asistencia de fieles a las actividades del Papa, en *La Tercera*, 19 de enero de 2018. Recuperado 5 junio 2022 de <https://www.latercera.com/noticia/los-tres-principales-motivos-explicarian-la-baja-asistencia-fieles-las-actividades-del-papa/>.
- Urra, M. (2016). Reformulaciones al modelo actancial de Greimas para su aplicabilidad al análisis de la obra dramática, en *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, 0(15): 13-17. Recuperado 3 de julio de 2018 de <http://www.revistadll.uach.org/index.php/revistadll/article/view/155/149>
- Urrutia, C. (2010). *Un cine centrífugo: Ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Vega, Alicia (1979). Re-Visión del Cine Chileno. Recuperado 4 de noviembre de 2018 de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0014622.pdf>
- Verón, E. (2020) *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial

Norma.

Villarroel, M. (coord.). (2016). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Volnovich, Y. (2012). Actos de ver, la función documental, en Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comp.). *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires, Argentina: Librería.

Zavala, L. (2014). Narratología y lenguaje audiovisual. Recuperado 3 de julio de 2018 de [https://www.researchgate.net/profile/Lauro\\_Zavala/publication/261760662\\_NARRATOLOGIA\\_Y LENGUAJE\\_AUDIOVISUAL/links/0f317535724bc3b1da000000/NARRATOLOGIA-Y-LENGUAJE-AUDIOVISUAL.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Lauro_Zavala/publication/261760662_NARRATOLOGIA_Y LENGUAJE_AUDIOVISUAL/links/0f317535724bc3b1da000000/NARRATOLOGIA-Y-LENGUAJE-AUDIOVISUAL.pdf)

Zavala, L. (2010a). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica, en *Revista Casa del Tiempo*, 30: 65-69. Recuperado 4 de julio de 2018 de [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30\\_iv\\_abr\\_2010/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_nu m30\\_65\\_69.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_nu m30_65_69.pdf)

Zavala, L. (2010b). *Módulo de cine*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.

## DOCUMENTOS

50 años de la Conferencia Latinoamericana de Medellín, Consejo Episcopal Latinoamericano (30 de octubre, 2017). Recuperado el 5 junio 2022 de <http://www.celam.org/50-anos-de-la-conferencia-latinoamericana-de-medellin-2298.html>

Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia, Centro de Estudios Bicenenario. Recuperado 5 junio 2022 de [http://www.bicentenariochile.cl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=123:acuerdo-nacional-para-la-transicion-a-la-plena-democracia-agosto-de-1985&catid=16:pinochet-y-el-gobierno-militar&Itemid=9](http://www.bicentenariochile.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=123:acuerdo-nacional-para-la-transicion-a-la-plena-democracia-agosto-de-1985&catid=16:pinochet-y-el-gobierno-militar&Itemid=9)

Carta del Santo Padre Francisco al pueblo de Dios que peregrina en Chile. Recuperado 5 junio 2022 de [http://www.vatican.va/content/francesco/es/letters/2018/documents/papa-francesco\\_20180531\\_lettera-popolodidio-cile.html](http://www.vatican.va/content/francesco/es/letters/2018/documents/papa-francesco_20180531_lettera-popolodidio-cile.html) Visitado el 04.11.2020

Carta Encíclica Populorum Progressio del Papa Pablo VI a los obispos, sacerdotes, religiosos y fieles de todo el mundo y a todos los hombres de buena voluntad sobre la necesidad de promover el desarrollo de los pueblos. Recuperado 5 junio 2022 de [http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/encyclicals/documents/hf\\_p-vi\\_enc\\_26031967\\_populorum.html](http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_26031967_populorum.html)

Constitución Política de la República de Chile, promulgada el 18 de septiembre de 1925. Se garantiza la libertad de conciencia y de culto Recuperado 18 julio 2018 de [https://www.bcn.cl/historiapolitica/constituciones/detalle\\_constitucion?handle=10221.1/17659](https://www.bcn.cl/historiapolitica/constituciones/detalle_constitucion?handle=10221.1/17659)

La Reforma Agraria (1962-1973), Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado 5 junio 2022 de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3536.html>

La reforma universitaria y el movimiento estudiantil, Memoria Chilena Biblioteca Nacional

de Chile. Recuperado 5 junio 2022 de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-705.html>

Radiografía a la Iglesia Católica en Chile, Fundación Futuro. Recuperado 5 junio 2022 de [http://www.fundacionfuturo.cl/wp-content/themes/fund\\_futuro\\_theme/img/pdf/Iglesia\\_catolica.pdf](http://www.fundacionfuturo.cl/wp-content/themes/fund_futuro_theme/img/pdf/Iglesia_catolica.pdf)

Sindicatos Campesinos (1967-1973) Ley de Sindicalización Campesina, Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado 5 junio 2022 de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97799.html>

## PELÍCULAS

Freund, S., Camus, N. y Lira, M. (productores) y Lira, M. (director). (2015). *El bosque de Karadima* [cinta cinematográfica]. Chile: Ocio, Rei (Argentina), Chilefilms, Cine Sur.

Larraín, J. de D. y Larraín, P.(productores) y Larraín, P. (director).(2015). *El club* [cinta cinematográfica]. Chile: Fábula.

Larraín, E. (director). (2013). *La pasión de Michelangelo* [cinta cinematográfica]. Chile: Piranha Films, Tchín-Tchín Production (Francia)Primer Plano (Argentina) y Röpke Filmproduktion (Alemania).

Matte, A. y Lenouvel, T. (productores) y Murray, Ch. (director). (2016). *El Cristo ciego* [cinta cinematográfica]. Chile: Jirafa.