

La experiencia religiosa en la modernidad avanzada: análisis comparado de dos películas chilenas

Religious Experience in Advanced Modernity: Comparative Analysis of two Chilean Movies

Sophie Dufays y Geneviève Fabry
Université Catholique de Louvain
sophie.dufays@uclouvain.be / genevieve.fabry@uclouvain.be

Resumen

Este artículo indaga en la naturaleza de la experiencia religiosa tal y como está plasmada en la cultura latinoamericana contemporánea. En esta perspectiva, presenta el estudio de dos películas chilenas recientes (*La pasión de Michelangelo*, 2012, y *El Cristo ciego*, 2016) protagonizadas por dos personajes dotados de características crísticas. Ambas películas son ambivalentes frente al fenómeno religioso: por un lado invalidan la posibilidad del milagro y por ende de la fe; por otro lado, mantienen abierta la posibilidad de una irrupción de lo “divino” (según la concepción de Meschonnic) en la vida de personajes que se han vuelto incrédulos. La tensión entre visión y palabra es clave para articular esta ambivalencia en el lenguaje fílmico. Se interpreta el resultado del análisis a la luz de la evolución religiosa de Chile y América Latina tal como está descrita en varios estudios de sociología de la religión.

Palabras clave: Cine, Chile, Cristo, experiencia religiosa, sociología de la religión.

Abstract

This article explores the nature of religious experience as it is embodied in Latin American contemporary culture. In this perspective, it presents the study of two recent Chilean films (*La pasión de Michelangelo*, 2012 and *El Cristo ciego*, 2016), starring two characters endowed with christic features. Both films are ambivalent in the face of the religious phenomenon: on the one hand, they invalidate the possibility of the miracle and therefore of faith; on the other hand, they keep open the possibility of an irruption of the “divine” (according to Meschonnic’s conception) in the lives of characters who have become incredulous. The tension between vision and words is also key to filmic articulation. The result of the analysis is interpreted in the light of the religious evolution of Chile and Latin America as described in several studies of sociology of religion.

Keywords: Cinema, Chile, Christ, religious experience, sociology of religion.

En dos películas chilenas recientes aparecen personajes con rasgos crísticos explícitos: *La pasión de Michelangelo* (Esteban Larraín, 2012) y *El Cristo ciego* (Christopher Murray, 2016). Su recepción crítica positiva¹ es una señal entre otras del interés por la experiencia religiosa fuera de toda ambición proselitista o directamente confesional. Sendas películas llevan a cabo una problematización de las creencias cristianas que va más allá de su puesta en tela de juicio tal y como acostumbró hacerlo una tradición moderna anclada en el pensamiento de la sospecha (Marx, Freud, Nietzsche). ¿Cuál es entonces la concepción de la experiencia religiosa que se desprende de estas películas? ¿En qué medida el lenguaje cinematográfico es un médium artístico especialmente apto para ahondar en los entresijos de tal experiencia?

Para contestar estas preguntas, quizás no sea inútil empezar con una breve contextualización. Las prácticas religiosas siguen “vivaces” (Bastian, “L’expansion” 51) en el continente latinoamericano: se caracterizan por la pluralización y la recomposición de las creencias y de los grupos (con muy diversos grados de institucionalización) que las sustentan. Sociólogos de la religión como Fortunato Mallimaci, Cristián Parker o Jean-Pierre Bastian coinciden en señalar que no ha tenido lugar la evolución anunciada por muchos intelectuales (sobre todo europeos) acerca de la secularización² en América Latina. La “mutación” del “campo religioso”³ no ha desembocado en una privatización de la religión, sino en nuevas formas de “comunitarización” (Bastian, “L’expansion” 59) y nuevas modalidades de articulación con lo político. En este panorama muy complejo, es interesante destacar líneas de continuidad desde la primera modernidad (Bastian, “L’expansion” 53). Así, muchos son los cultos populares de raigambre colonial que se prolongan hasta la actualidad, los más sobresalientes tal vez sean los cultos marianos. En esta perspectiva, Renée de la Torre asevera que los símbolos religiosos reproducidos a gran escala (como por ejemplo, las reproducciones de la Virgen de Guadalupe en México) y que funcionan fuera de los templos tanto en los intercambios comerciales como en el marco de cultos individuales o colectivos pueden ser considerados como representativos de un “catolicismo ultrabarroco”.⁴ De hecho, varias líneas de continuidad se pueden observar entre un imaginario barroco colonial y la cultura contemporánea en América Latina. De forma más general, las prácticas religiosas actualizan y dan sentido a símbolos, ritos y valores que se arraigan en

1 La primera película recibió el Premio Especial del Jurado y Premio a Mejor Guion en el Festival de Cine Festroia (Portugal); la segunda recibió varias nominaciones en la Mostra de Venecia y el premio para el mejor guion.

2 Definimos la teoría clásica de la secularización a partir de las tres “subtesis” destacadas por Casanova: “a) la teoría de la diferenciación institucional de las así llamadas esferas seculares, tales como el Estado, la economía y la ciencia, de las normas e instituciones religiosas; b) la teoría del declive progresivo de las creencias y las prácticas religiosas como una concomitante de los niveles de modernización; y c) la teoría de la privatización de la religión como una precondition de las políticas seculares y democráticas modernas” (102).

3 Las comillas refieren al libro de Bastian de 1997 y al método (expuesto en su artículo de 2017) que se basa en la teoría de Bourdieu relativa al “campo religioso” (“L’expansion” 52).

4 Véase el título y el artículo de De La Torre.

épocas distintas cuyo legado –resemantizado– sobrevive hoy en día. Este legado premoderno, vinculado con la cultura colonial, se entrelaza con un legado moderno que hace hincapié en una crítica racionalista de la fe y pretende separarla de las esferas vinculadas con el espacio público del debate y de la política. En el marco de la modernidad avanzada,⁵ esta separación no ha advenido. Se constatan en cambio nuevas formas de presencia de lo religioso en la esfera pública, en el marco de una pluralización creciente sellada por el auge de los grupos pentecostales y el resurgir de las creencias y prácticas religiosas de los pueblos originarios. Además, en una perspectiva que podríamos calificar como “postilustrada”⁶ o incluso “postsecular”,⁷ sin abandonar la búsqueda de verdad crítica frente a los dogmas y las instituciones, las expresiones religiosas de la modernidad avanzada buscan superar un racionalismo reductor y una postura crítica que termina cegando fuentes dadoras de sentido y de acción solidaria.

A la luz de esta breve recapitulación sociológica, podemos definir de manera más precisa nuestra hipótesis de trabajo. En las dos películas del corpus, nos proponemos observar cómo conviven tres regímenes culturales distintos acerca de lo religioso: premoderno, moderno y moderno-avanzado, y cómo estos regímenes se traducen en términos narrativos y audiovisuales. Nuestro análisis pondrá de manifiesto la tensión central entre lenguaje visual y lenguaje verbal que atraviesa las películas, lo que podría participar en explicar la adecuación del arte cinematográfico para problematizar y explorar la experiencia religiosa contemporánea.

Hagiografías y milagros: del espectáculo a la experiencia

Es bien conocida la ausencia, o en todo caso la escasez, de relatos de ficción en América Latina durante la época colonial. La hagiografía ha ocupado el terreno que en Europa se veía conquistado por la novela. Llama la atención el hecho de que los protagonistas de nuestras películas puedan considerarse como heraldos de estas

5 Jean-Pierre Bastian sitúa en 1950 el comienzo de la gran “mutación”.

6 “La relación entre religión y política ciertamente se da [actualmente en América Latina] en un proceso que desmiente las teorías clásicas de la secularización ya que la primera no se ha ‘privatizado’ indefectiblemente; las religiones latinoamericanas han estado y están presentes en el espacio público y como ha planteado Casanova (1994) ellas se han mostrado compatibles con los procesos de democratización. Pero la manera de estar presente en el espacio público, dada la diferenciación actual y la complejidad de las interrelaciones, plantea tensiones por cuanto de una parte la religión contribuye a la gobernabilidad y la estabilidad y de otra al cambio y a introducir nuevas corrientes socio-simbólico-culturales y todo ello en un *contexto de post-ilustración en una cultura latinoamericana que históricamente avanza hacia una nueva cultura más allá de la modernidad clásica*” (Parker 61, cursivas nuestras).

7 “La postsecularidad vendría a identificar un mundo donde se constata la penetración de lo religioso en el tejido social [...] al tiempo que se advierte el legado de un laicismo que promulga la sospecha sistemática contra las fuentes de sentido ultramundanas” (Sánchez de la Yncera Rodríguez Fous 23).

“hagiografías populares” tan características de la cultura latinoamericana.⁸ De hecho, sendos protagonistas son considerados santos por sus seguidores.

El monte y el desierto. Dos recorridos crísticos inversos

La pasión de Michelangelo (2012), de Esteban Larraín, se articula alrededor de un suceso que transcurrió en 1983 en Peñablanca, un pueblo cerca de Villa Alemana. El protagonista se llamaba Miguel Ángel Poblete, un adolescente huérfano que afirmó recibir mensajes de la Virgen María en un cerro del pueblo (un cerro antes conocido como “El Membrillar de Peñablanca” y llamado “Monte Carmelo” desde el suceso). Miguel Ángel es alentado por el párroco del pueblo, el padre Lucero, y por misteriosos agentes directamente vinculados con la junta militar en Santiago de Chile. Entre 1983 y 1988 llegaron al lugar miles de peregrinos/as, hasta que finalmente la Iglesia tomó distancia y denunció la falsedad de las afirmaciones del chico que sí había encontrado respaldo en ámbitos cercanos a la junta militar, feliz de ofrecer un derivativo a la atención pública y de encontrar “la excusa perfecta para hacer [...] creer de que Pinochet es el gobernante favorito de la Virgen” (según los términos del obispo en 49:30). La película muestra cómo se desarma progresivamente la credibilidad del muchacho bajo la mirada de un jesuita, el Padre Ruiz-Tagle,⁹ mandado a Peñablanca para analizar el caso. El joven se transforma poco a poco en pequeño dictador, al tiempo que manifiesta de manera cada vez más clara su orientación homosexual y su femineidad.¹⁰ Decepcionado, el pueblo lo expulsa violentamente de la comunidad. La oposición entre los dos sacerdotes y la victoria moral e intelectual del cura santiaguino frente al párroco de Peñablanca señalan, asimismo, que más allá de las discrepancias en la Iglesia católica frente a la dictadura pinochetista, la Iglesia chilena nunca ha aceptado ser un canal de transmisión de la propaganda dictatorial.¹¹ El padre Ruiz-Tagle, que

8 Así Parker constata que: “Las formas religiosas populares –especialmente asentadas bajo el catolicismo popular– tienen expresiones extra-eclesiales y muchas veces se desarrollan cultos de forma totalmente independiente de las iglesias. Es el caso [...] de Gilda, una cantante argentina de música tropical popular cuya muerte trágica la convierte en una suerte de ‘ánima’ milagrosa como hay ya tantos casos esparcidos en los territorios de la hagiografía popular de América Latina. Se trata de ‘santos’ populares como Sarita Colonia (Perú), Romualdito (Chile), María Lionza (Venezuela), la difunta Correa (Argentina) y tantos otros” (49).

9 Es interesante notar que se trata de un apellido cargado de ecos políticos (recordemos al presidente chileno Eduardo Frei Ruiz-Tagle) y literarios (pensemos en el personaje de la novela de Roberto Bolaño, *Estrella distante* (1996), novela en la que aparecen aviones que escriben mensajes bíblicos en el cielo, que recuerdan, de alguna manera, la presencia de aviones que dibujan formas en el cielo para simular la silueta de la Virgen en *La pasión de Michelangelo*).

10 La homosexualidad de Poblete se confirma en la biografía del personaje histórico: “En el final se informa al espectador (como suele hacerse en todas las películas basadas en hechos reales) que alrededor del año 2002 se hizo público el cambio de sexo de Poblete. Supuestamente, el ex ‘vidente’ se implantó senos, consumió hormonas femeninas y se travistió. Junto con esto, cambió su nombre al de Karol Romanoff, alegando ser descendiente de los zares rusos. A pesar de estas evidentes modificaciones físicas, Poblete negó cualquier intervención quirúrgica o alteración en su vida, asegurando que ‘había nacido mujer’” (López Zubiría, s. p.).

11 “The Chilean Church, therefore, never allowed itself to be used as a channel of propaganda for the ideology of the dictatorship and ultimately represented a threat to Pinochet’s desire for legitimisation” (Ruderer 475).

encarna al mismo tiempo la fe ortodoxa y el racionalismo reacio al fanatismo de las muchedumbres y a la imaginería típica de la devoción popular, sella sin embargo la ambigüedad de la película. De hecho, después del descubrimiento de la superchería, el cura ahora vestido de civil vuelve al pueblo y presencia una extraña teofanía en el mismo cerro en el que Miguel Ángel dice haber escuchado a la Virgen.

El desierto y el monte son espacios clave en el recorrido bíblico de Cristo,¹² altamente simbólicos en el marco de unos relatos centrados en la cuestión de la fe y en la figura crística. Si el monte es el escenario emblemático del filme de Larraín, es en el desierto donde transcurre la segunda película del corpus. En *El Cristo ciego*, de Christopher Murray (2016), se observa la misma tensión entre ausencia de milagro y necesidad de creer que en *La pasión de Michelangelo*, pero según una axiología bastante diferente, ya que el personaje principal –un mecánico llamado Michael– es totalmente sincero en su camino espiritual. De niño tuvo una revelación que lo lleva a creer que él mismo “podía ser un Cristo” (5:10). Este camino se ancla en la convicción de que Dios está dentro de cada uno, lo que capacita a todos los seres humanos para conocerlo directamente (sin intermediarios eclesiásticos). Cuando se entera de que su amigo Mauricio ha sufrido un accidente en la lejana mina de Pisagua, Michael decide hacer un milagro para curarlo y emprende una travesía del desierto del norte de Chile hasta este pueblo minero. Al final el amigo corrige la versión inicial del accidente de trabajo y explica que, tras haber sido “cancelado” de la mina, había “caído al vicio” del robo según su propia expresión, una caída moral que se repercutió en lo físico: se cayó mientras huía de la policía. Michael se muestra incapaz de realizar un milagro que lo cure. Vuelve a su casa, en la que su padre lo espera como a un santo, diciéndole: “Trajiste la fe” (1:18:21). Pero Michael le contesta: “Estoy cansado, no tengo nada que contar a nadie” (1:18:56). Disgustado, vuelve a la casa de una mujer conocida durante su peregrinación. Al contrario del protagonista de *La pasión de Michelangelo*, que pasa de la condición de estrella popular a la de ser vilipendiado sin dejar de creer en su poder visionario, Michael, quien es inicialmente objeto de las burlas de la gente de su pueblo, se convierte poco a poco en una figura carismática y seguida por una serie de fieles, pero es él quien pierde confianza en su vocación.

Estas dos películas presentan, pues, dos intrigas basadas en personajes dotados de un carisma muy particular, cuyas trayectorias son inversas pero igualmente marcadas por una revelación divina oseudodivina, la creación de expectativas entre la gente (que quiere presenciar milagros) y finalmente la constatación de que el milagro esperado no se produce o es un mero “truco”. ¿Cómo interpretar este motivo, a primera vista anacrónico, del milagro?

12 En el desierto, Cristo ayuna durante cuarenta días y el diablo viene a tentarlo; es arrestado en el monte de los Olivos.

Milagros versus accidentes: hacia una nueva definición de la agencia

Cabe destacar primero que los personajes visionarios de nuestras películas chilenas remiten también a un fenómeno relativamente reciente y más amplio (mundial, pero con manifestaciones destacadas en el Cono Sur): el resurgimiento del culto marial. Refiriéndose al historiador Jaroslav Pelikan, Jens Andermann señala que “entre el comienzo de la década de 1980 y mediados de los noventa, se han registrado mayor cantidad de apariciones de la Virgen María, en lugares tan diversos como Ruanda, Australia, Nicaragua, Estados Unidos y Argentina, que en todo el lapso entre 1830 y 1930, conocido entre los especialistas como el ‘gran siglo de apariciones marianas’” (434). *El Cristo ciego* transcurre en la Pampa del Tamarugal, zona que marca el inicio del desierto de Atacama, y cuyo centro es La Tirana. Esta ciudad es un lugar tradicional de peregrinación marial conocido y todavía muy vivo hasta hoy en día. Es de señalar que esta película carece de referencias a la fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana, como si se resistiera a toda folclorización de la cultura de la Pampa.¹³ La sobriedad del cine de Murray se encuentra así en las antípodas del tratamiento dado a estos mismos fenómenos en poemarios chilenos de los setenta y ochenta. Por un lado, pensemos en los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977, 1979) de Nicanor Parra, en los que la ironía apunta indirectamente al contexto político de la dictadura a través de otro personaje histórico visionario (Domingo Zárate Vega), o en la escritura neobarroca grotesca del poemario de Diego Maquieira, *La tirana* (1983). Por otro lado, cabe recordar la indagación poética de Enrique Lihn en su libro *Las apariciones de la Virgen* (1987), libro marcado por una ironía que constituye “una respuesta frente a un escenario saturado de simulacros” (Maier s. p.),¹⁴ ironía ausente en el filme de Larraín.

La devoción marial en el Cono Sur en sus versiones más recientes ha despertado el interés de algunos cineastas por indagar o retratar esta expresión hiperbólica de fe popular que suele basarse en una aparición milagrosa. Así, dos películas argentinas de la década anterior, *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y el documental *Ciudad de María* (Enrique Bellande, 2003), ponen en escena el milagro de una aparición marial como un espectáculo, explotado por los medios televisivos (*La ciénaga*) o utilizado para convertir una antigua ciudad industrial en un lugar de turismo espiritual masivo (*Ciudad de María*). Jens Andermann ha analizado brillantemente cómo estos filmes incorporan en la composición de sus planos la mirada ingenua que construyen a la vez el milagro y el espectáculo. Pero el objetivo de las películas sería construir a partir de esta mirada un relato visual crítico.

13 En cambio, se menciona el culto de San Lorenzo, heredero de las tradiciones coloniales de las cofradías y de la voluntad de chilenizar el norte chileno después de la guerra del Pacífico. Véase al respecto el artículo de Alberto Díaz Araya y Paulo Lanás Castillo.

14 En el mismo artículo, Maier apunta que “Álvaro Bisama noveló la historia de Miguel Ángel en la novela *Ruido* (2012), Pedro Lemebel ha hecho lo mismo en varias crónicas” (s. p., nota 8).

Al lado de su espectacularización mediático-social que el relato fílmico viene a contrariar, el milagro se relaciona también –como señala Andermann– con la noción de accidente:

el milagro, como el no-acontecimiento cuya inminencia eterna no obstante escande la temporalidad de los personajes, es [...] una especie de figura-reflejo de aquel otro que, a pesar de sufrir también interminables prórrogas y postergaciones, eventualmente sí ocurre: el accidente (441).

Esas figuras que condensan un proceso de transformación y organizan el ritmo narrativo de las obras corresponden a un tipo de experiencia en el que los personajes son espectadores más que actores de su proceso, y en el que se marca la experiencia histórica de la posdictadura en Argentina, la cual contradice el tiempo festivo del espectáculo religioso. Esta experiencia posdictatorial que pone en crisis la noción de acción libre y autónoma corresponde también a la situación chilena aun en la década del 2010, en la que se realizaron nuestras películas. De hecho, en esas obras, la visión o el proyecto del milagro se asocia en un caso con la noción de espectáculo (*La pasión de Michelangelo*) –un espectáculo manipulado y políticamente explotado– sin agotar su sentido en ella, y en el otro con la de accidente. Esta segunda figura a la vez motiva y finalmente absorbe la del milagro en *El Cristo ciego*, ya que el joven pretende realizar un milagro para contrarrestar los efectos del accidente que ha sufrido su amigo. Este accidente motiva la travesía del desierto de Michael. Desde esta perspectiva, se puede considerar que la no producción final del milagro esperado demuestra a Michael la imposibilidad de intervenir (de actuar) en una vida sometida a una lógica de accidentes. A menos que lo accidental en el filme nos lleve a redefinir la agencia del sujeto-personaje crístico: la capacidad de acción de Michael no tendría que entenderse en términos de una decisión voluntaria e individual, sino que pasaría por una apertura a la intervención de otros y del Otro (Dios). Los títulos de las películas nombran esta apertura: consiste en una “pasión” –en el sentido de un padecer– o en la aceptación de cierta “ceguera”. Nos parece que esta predominancia del accidente sobre el milagro podría explicar el desdibujamiento de las nociones de memoria y de historia en *El Cristo ciego*, que muestra una región paralizada en el tiempo.¹⁵ En efecto, llama la atención que el filme no realce el valor simbólico que ha cobrado el desierto de Atacama en relación con la historia reciente del país: durante la dictadura de Pinochet la zona albergó campos de concentración.¹⁶

15 La ausencia de computadoras y teléfonos celulares, así como el tipo de coches y artefactos, parecen remitir a los 1970. Esta parálisis traduce el abandono industrial y minero que sufre la zona en la que se rodó la película: la región de Tarapacá.

16 Es lo que muestra, por ejemplo, el documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010). La ciudad exminera de Pisagua –destino de la peregrinación de Michael– albergó dos campos de concentración para prisioneros políticos, a fines de los años 1940 y luego en 1973-74, al inicio de la dictadura de Pinochet. En 1990, se descubrieron ahí unas fosas clandestinas, las primeras y las únicas donde los cuerpos de personas detenidas desaparecidas –momificadas– seguían mostrando los rastros de las torturas (Madariaga y Brinkmann). Sin referirse directamente a estos procesos históricos, la película de Larraín enfatiza la precariedad social y económica de la zona.

Los mensajeros de la fe popular

Al contrario de las películas argentinas analizadas por Andermann (en las que las videntes –femeninas– no aparecen en pantalla), las chilenas se focalizan en los personajes videntes, y es a partir de su retrato que examinan la fe popular que ellos suscitan. Si en *La pasión de Michelangelo* este retrato es presentado desde la mirada del cura-investigador, con la que el público está invitado a identificarse, en *El Cristo ciego* no se encuentra un personaje equivalente que funcione como instancia de mediación entre el joven iluminado y el pueblo que cambia de actitud a su respecto –hasta venerarlo justo cuando él ha dejado de creer–. El filme, que sigue principalmente el punto de vista de Michael, nos muestra cómo su mirada sobre sí mismo, no exenta de dudas, se carga finalmente de crítica. En ambos casos la desconfianza que afecta la capacidad visionaria o la mirada de las y los protagonistas se repercute en su relación con el lenguaje. Más que en sus poderes para hacer milagros,¹⁷ su papel de intermedio entre la divinidad y los seres humanos reside fundamentalmente en sus palabras (por un lado, los mensajes de la Virgen, que en ciertas ocasiones habla supuestamente por la voz de Miguel Ángel y, por otro, las parábolas de Michael), las cuales son sustituidas por una acción silenciosa de los mismos personajes en la última escena.

El punto común entre las dos películas es, pues, la necesidad y la imposibilidad de creer en el milagro en un contexto parcialmente secularizado en el que la religión oficial en su versión popular (culto marial en Peñablanca o culto de San Lorenzo en *El Cristo ciego*) muestra su colusión con el poder político más siniestro (en la primera película) o con un ritualismo estéril (en la segunda). Si bien el ámbito social en el que se mueve *La pasión de Michelangelo* es el de la clase media baja de un pequeño pueblo de provincia, la película de Murray nos enfrenta con la miseria más cruda de una manera al mismo tiempo directa y sobria –cercana al registro documental, manifiesto en la propuesta de filmar a las y los verdaderos habitantes de la región en vez de acudir a actores o actrices profesionales–. Según Ramiro Barreiro, el milagro sería un “hecho político más que metafísico”: así, “Murray elige una manera original de desnudar la pobreza y el abandono por parte del Estado que sufren los habitantes del norte de Chile” (s. p.). Pero la película no investiga en las causas económicas de la miseria ni tampoco realza el papel de las religiones protestantes. Cuando la madre de Bastián le pregunta: “¿Eres mecánico o evangélico?”, Michael contesta: “No creo en ninguna religión. No hablo con la Iglesia, hablo con las personas” (41:21). En cambio, problematiza la demanda de un fervor religioso auténtico que pueda dar esperanza y aportar soluciones prácticas a las personas pobres y desamparadas. ¿En qué términos se articula esta problematización?

17 De hecho, en *La pasión de Michelangelo* el personaje no reivindica su poder de hacer milagros; cuando Ruiz-Tagle le pregunta: “¿Qué otros milagros has hecho hasta ahora?”, contesta: “No, yo no hago milagros, yo solo transmito el mensaje de mi madre para el bien de la gente de mi país”.

En busca de una experiencia auténtica: lo religioso y lo divino

En ambos filmes, pues, la religión pasa por el tamiz de una crítica que condena el fanatismo y la actitud religiosa desvinculada de todo compromiso ético verdadero.¹⁸ Pero, si bien desde una perspectiva típicamente moderna se distancian radicalmente de lo religioso, reintroducen la cuestión de lo divino, no como revelación contundente, sino como experiencia problemática que atraviesa al sujeto sin que este pueda ni entenderla ni apoyarse en ella. De una manera distinta, pero con un efecto global análogo, las dos películas invitan a distinguir entre lo religioso y lo divino, y lo hacen a partir de un personaje que adopta claros rasgos crísticos.

En su libro *Un coup de Bible dans la philosophie (Un golpe de Biblia en la filosofía)*, Henri Meschonnic defiende la distinción entre lo sagrado,¹⁹ lo religioso y lo divino. Mientras que lo religioso es “la socialización, la institucionalización, la ritualización, la captación, la gestión de lo divino. [...] Lo religioso es lo teológico-político. [...] Lo religioso es una catástrofe que le acaeció a lo divino [...] (194-195)”²⁰ lo divino sería

el principio de vida que crea todas las criaturas vivas, y el continuum entre este principio y todo lo que vive. [...] Lo divino se separa de lo sagrado en Éxodo (3, 14) cuando Dios, en lugar de un nombre, responde a la petición de Moisés, petición de un nombre, por un verbo. [...] “Seré quien seré”, el verbo tiene un aspecto imperfectivo. [...] Es lo divino, como potencia de vida separada de lo sagrado, que abre lo infinito de la historia, infinitamente. [...] Pues no hay mesianismo. Porque el mesianismo implica un fin de la historia (192-194).²¹

18 Véase Scannone (179) para los criterios de autenticidad de la experiencia religiosa tal y como los establece un enfoque fenomenológico.

19 Meschonnic define lo sagrado como “el mito de la unión original entre las palabras y las cosas, entre los hombres y los animales [...], entre los hombres y la naturaleza. Una unión de antes del lenguaje. El arcaísmo primero. Fusional, lo sagrado cancela de por sí lo humano como tal, la libertad humana. Cancela el lenguaje. Pues es imposible que produzca una ética. [...] No confundir lo sagrado con la nostalgia de lo sagrado, la pulsión hacia lo sagrado” (191-192) (Traducción nuestra; texto original: “le mythe de l’union originelle entre les mots et les choses, entre les hommes et les animaux [...], entre les hommes et la nature. Une union d’avant le langage. L’archaïsme premier. Fusionnel, le sacré par lui-même annule l’humain comme tel, la liberté humaine. Il annule le langage. Donc il est impossible qu’il émette une éthique. [...] Ne pas confondre le sacré avec la nostalgie du sacré, la pulsion vers le sacré”). En el marco general de la postsecularidad, la distinción entre “lo divino” y “lo religioso” nos parece más fecunda, lo que explica por qué no profundizaremos en el tratamiento de lo sagrado.

20 Traducción nuestra, texto original: “Le religieux –ou la religion– est la socialisation, l’institutionnalisation, la ritualisation, l’appropriation, la captation, la gestion du divin. [...] Le religieux est le théologico-politique. [...] Le religieux est une catastrophe qui est arrivée au divin. [...] La monnaie du religieux, [...] c’est son effet sur le langage: un dualisme – sa vérité, et le résidu qu’elle forme” (194-195).

21 Traducción nuestra, texto original: “Le divin tel qu’il est raconté au premier chapitre de la Genèse, la ‘naissance’ du monde, est le principe de vie qui crée toutes les créatures vivantes, et le continu entre ce principe et tout ce qui vit. [...] Le divin se détache du sacré dans Exode (3, 14) quand Dieu, au lieu d’un nom, répond à la demande de Moïse, la demande d’un nom, par un verbe. [...] ‘Je serai que je serai’, le verbe est à l’inaccompli [...]. C’est le divin, comme puissance de vie séparée du sacré, qui ouvre l’infini de l’histoire, infiniment. [...] Donc pas de messianisme. Puisque le messianisme implique une fin de l’histoire” (192-194).

De hecho, el mesianismo está ausente de nuestras películas:²² no se proclama una próxima restauración de la justicia y de la armonía mediante la acción de un personaje uncido por Dios, radicalmente separado y distinto de la comunidad a la que pretende salvar. En cambio, sí está muy presente la tensión entre lo religioso y lo divino.

La pasión, más allá o más acá de la razón moderna

La película de Larraín constituye hasta antes de los cinco minutos finales un relato moderno tradicional que muestra cómo la racionalidad marcadamente masculina (la mirada de Ruiz-Tagle y del fotógrafo) logra desenmascarar la necesidad histórica de milagro, necesidad que encarna un personaje femenino (la mujer del fotógrafo) y el propio Miguel Ángel, que revela progresivamente su femineidad y finalmente su deseo de ser mujer. Asimismo, al dar a entender que el motivo profundo que sostiene la “pasión” de Miguel Ángel, bajo la apariencia de una fe mística, es una identidad genérica perturbada (un sentirse mujer), la película es reveladora de ese desplazamiento típico de nuestra época (pos)moderna marcada por el final de los “grandes relatos”. El “gran relato” religioso-cristiano sirve aquí para llenar un vacío no espiritual y comunitario, sino identitario e individual, remitido a la doble búsqueda de los orígenes biográficos (la madre ausente) y del género (*gender*) del personaje, dimensiones que aparecen estrechamente vinculadas. En efecto, al inicio, Miguel Ángel parece identificarse con Cristo en tanto hijo de la Virgen,²³ una identificación que se explica en el filme por su postura de huérfano deseoso de conocer a su madre.²⁴ Pero luego esta identidad crítica se carnaliza, llegando al extremo de lo grotesco en la escena en la que el muchacho y sus “apóstoles” pretenden festejar públicamente el cumpleaños de la Virgen: los discípulos traen una torta gigante de la que sale Miguel Ángel luciendo la peluca de la estatua de la Virgen (que ha robado de la capilla), en un sacrilegio que desata la ira del pueblo y marca la caída definitiva del vidente, tratado ahora de “maricón mentiroso”. Esta escena explicita que es con la pro-

22 Quizás podamos matizar esta afirmación a la luz de ciertas definiciones del mesianismo como la que ofrece Derrida en *Spectres de Marx* a través del concepto de “mesianicidad sin mesianismo”: “Lo mesiánico en general (sin contenido) es la estructura formal, indesconstructible de la promesa emancipatoria, que condiciona otra concepción de lo político y de la democracia” (*Spectres* 102, cit. en Husson, trad. nuestra). Comenta Laurent Husson: “Siguiendo planteándose la pregunta de saber si este mesianismo débil, esta mesianicidad sin mesianismo, es lo que queda después de todas las críticas iniciadas por las filosofías de la sospecha, y por ahí mismo el mesianismo en todo su rigor, o si al contrario, no es el fantasma de una ilusión que vive sus últimos instantes” (Husson 213, trad. nuestra).

23 En su primer diálogo con el padre Ruiz-Tagle, que investiga su caso, Miguel Ángel afirma: “A mí [la Virgen] me dijo que soy su hijo”, y ante la respuesta consensual del padre (“Bueno, ella es la madre de todos nosotros”), insiste: “No, la Virgen María me dijo que yo soy su hijo, ¡como Jesús!”.

24 Durante la segunda mitad de la película, nos enteramos con Ruiz-Tagle de que las monjas que recogieron a Miguel Ángel de niño le dijeron que su mamá estaba “en el cielo”. Este dato aporta una explicación biográfica, racional, a la “pasión” mariana del muchacho.

pia Virgen con la que se identifica más profundamente, y que a su necesidad de cariño materno²⁵ se superpone una búsqueda de su femineidad.

Hasta aquí, la película entonces retrata a un joven huérfano que encuentra en la religión católica, y especialmente en el culto mariano, un lugar ideal donde llevar a cabo –sublimándola– su autodefinición identitaria familiar y genérica. A la creencia dada por femenina en el milagro, que supone una *visión* basada en las palabras de la Virgen²⁶ (la mujer del fotógrafo afirma a su marido: “¡Yo la vi, todos la vieron, tú mismo la fotografiaste!”; 58:40) se opone pues la postura descreída (masculina) del mismo fotógrafo, quien instrumentaliza dicha visión (saca provecho del evento vendiendo supuestas fotos de la Virgen, consciente de que “todo esto es una mentira, un truco”) y la del padre Ruiz-Tagle que confiesa, poco antes de que termine el filme:

Quando uno está en el seminario, siempre te dicen que uno tiene que ser capaz de encontrar a Dios entre los hombres. Durante muchos años yo tuve esa capacidad. Lo *veía* en la gente, en sus rostros, en sus gestos, en la capacidad de reír a pesar de los dolores, en la capacidad de levantarse y seguir adelante. Pero pasó algo. No sé si fue la gente la que cambió o fui yo. Ahora me pidieron que viniera a buscar a Dios aquí en Peñablanca. Y no lo pude encontrar. *Y creo que ya no soy capaz de verlo en ninguna parte* (1:13:15, cursivas nuestras).

Frente a la oposición subyacente entre fe popular/femenina y razón intelectual/masculina que muestra la película, se puede entender la indeterminación genérica de Miguel Ángel como un modo (*queer*) de deshacer las construcciones identitarias normativas.²⁷ En la última escena del filme, en la que vemos con Ruiz-Tagle cómo un paralítico llegado desde lejos se levanta de su silla de ruedas ante un Miguel Ángel casi desnudo, cubierto de lodo y de cicatrices, llama la atención el que el cuerpo y el rostro del joven hayan sufrido otra metamorfosis, esta vez no mediante un disfraz, sino por una aparente vuelta a la vida salvaje. Si la Virgen no aparece, el filme presenta la aparición final del cuerpo del vidente al borde de la humanidad civilizada (se parece a una bestia salvaje), en el mismo monte, como un milagro propicio para que Ruiz-Tagle recupere la fe perdida. En efecto, *La pasión de Michelangelo* concluye con un primer plano del rostro de este personaje llorando bajo la lluvia, y subraya su emoción (su

25 Esta necesidad se hace explícita en el último diálogo del huérfano con Ruiz-Tagle, en el que le dice: “Estoy rezando a mi mamita. Le pido que me pase a buscar pronto. [...] [M]e dijeron que mi mamita está en el cielo. Pero yo necesito que venga ahora. Me duele mucho, padre” (termina llorando).

26 Al respecto, es notable que, en la secuencia inicial del filme, Miguel Ángel es oído antes de ser visto (como pasa con Michael en *El Cristo ciego*): se escucha su voz cantando un “Ave María” en el cerro, un primer plano subraya los altavoces que la difunden entre los fieles, y el párroco del pueblo comenta que “no ha sido él el que ha cantado”. Luego se manifiesta la preponderancia de la visión (se ve al muchacho escrutando el cielo y frotándose los ojos antes de recibir “los estigmas de la crucifixión”, y el público cree identificar la silueta de la Virgen entre las nubes), como si las palabras de Miguel Ángel lograran hacer ver a la Virgen, suscitar signos visibles destinados recíprocamente a apoyar la fe en esas mismas palabras.

27 Se podría interpretar también como un modo involuntario (histórico) de escapar del control político de sus visiones, pero la película no da elementos para apoyar esta lectura.

fe) con una música extradiegetica consistente en una sinfonía de cuerdas en la que surge una voz resonando como en una iglesia (una voz “celestial”). El extraño cuerpo de Miguel Ángel encarnaría aquí ese “principio de vida que crea todas las criaturas vivas”; su acto milagroso presentaría una irrupción desestabilizadora de esta fuerza “divina” inapropiable, tal y como la define Meschonnic.

Esta escena final rompe completamente con la racionalidad moderna que domina el resto de la película, y que se plantea como crítica frente a los excesos de una religión popular manipulada y manipuladora, vertiente que encarnaría el cura de Peñablanca, demasiado feliz de asentar su poder sobre las almas de las y los feligreses de su pueblo, pero también hombre sincero, realmente convencido de que la Virgen lo honra con su presencia en su pueblo. En realidad la tensión entre espectáculo religioso inauténtico y auténtico milagro (irrupción de lo divino) está preparada en el filme por otra conversión inesperada. El escéptico fotógrafo asiste a lo que él mismo califica de “milagro”, justo en el momento en que se difunde el mensaje oficial de la Iglesia prohibiendo “cualquier acto de culto a la llamada Virgen de Peñablanca” (1:15:50) y recomendando una actitud de “discernimiento aun ante la presencia de signos presuntamente extraordinarios” (1:16:10): su mujer, que había caído en un coma sin remedio según los médicos, “se recupera de milagro” (1:17:02). Así, al tiempo que se apaga brutalmente el fervor popular, son los dos personajes más incrédulos los que se enfrentan en última instancia a un fenómeno del orden de lo divino. En contraste con el milagro-como-espectáculo cuyo objeto central era constituido por los mensajes de la Virgen –o sea, un discurso verbal–, los milagros finales son silenciosos y ocurren en la intimidad, sin público ni mediatización.

Cabe destacar el papel del fotógrafo respecto al punto de vista de la propia película. En *La pasión de Michelangelo*, las fotografías sirven a la vez para engañar (las fotografías trucadas de la Virgen) y para revelar la verdad del engaño (otras fotos muestran la presencia de agentes del Gobierno entre la muchedumbre, así como vehículos del Estado escondidos en los márgenes del escenario). La mirada cinematográfica sigue un propósito simétricamente inverso: desenmascara progresivamente el falso milagro (el espectáculo como superchería) –apoyándose en parte en las fotos–, pero luego revela la posibilidad de un milagro verdadero (“lo divino”), que implica la aparición de *otro cuerpo* humano, más allá de las distinciones normativas (masculino/femenino y civilizado/salvaje).

La ceguera y las parábolas de la fe

En *El Cristo ciego*, la tensión entre lo religioso y lo divino se manifiesta en la materia misma del filme que le impone también su *ritmo*, en todos los sentidos de la palabra. Desde el punto de vista del montaje, la película de Murray se distingue por planos largos, pocos diálogos, y varias secuencias que son relatos que Michael cuenta en voz en *off*. Es muy llamativo también el ambiente constante de claroscuros, en el que la luz

y especialmente el fuego simbolizan la fe (más que la presencia de Dios);²⁸ el viento del desierto, objeto de algunos planos, también recibe ese papel simbólico. Todo ocurre como si el trabajo sobre la luz y la música en el filme sugiriera el carácter invisible del verdadero “milagro” que Michael es capaz de realizar: no tanto el de “traer la fe”, sino su capacidad de devolverle su dignidad a la gente desamparada por la sola intensidad de su presencia, de reparar los vínculos debilitados.²⁹ En un milagro de esta índole, no hay nada que “ver”. Nada afín con el “efecto especial” que, según Hent de Vries, es el heredero contemporáneo del antiguo milagro.

En coherencia con esta idea del milagro invisible y con el indicio que brinda el título (según el cual el camino crístico pasa por la ceguera, la privación de la visión), la voz en *off* de Michael erigida en instancia narradora nos invita a escuchar más que a ver. La visión es cada vez más deceptiva: el sacrificio del chico no desembocará al final en ninguna salvación, ninguna comunicación *visible* con Dios. La escucha, en cambio, prepara al público a una especie de conversión: la única racionalidad posible es narrativa y no abstracta; lo divino se deja acercar mediante parábolas cuya verdad no es, no puede ser factual. Las cinco parábolas contadas con voz en *off* escanden con precisión la historia del filme, irrumpiendo aproximadamente cada 15 o 20 minutos.

La primera parábola marca el inicio de la película y cuenta la historia del propio Michael cuando, niño todavía, se adentra en el desierto y pide a su amigo Mauricio que le clave las manos para ofrecer un sacrificio a Dios y llamar su atención; lo que logra a través de un fuego misterioso: “Y Dios le habló en ese fuego. Y se dio cuenta de que Dios no estaba fuera, estaba dentro, de que si entendía eso, podía ser *un Cristo*” (5:00-5:04; cursivas nuestras). Es importante el artículo indeterminado: Michael experimenta algo que puede ser compartido (todo el mundo puede llegar a ser *un* cristo); no se siente puesto aparte para una misión completamente específica (como lo sería al contrario una identificación propiamente mesiánica). Cabe destacar también el uso de la tercera persona del singular en vez de la primera: Michael cuenta su propia historia desde cierta distancia, como si se tratara de otro o como si esta historia no fuera solo suya. En vez de un relato autobiográfico donde afirmara o reivindicara su yo, acude a la modalidad menos personalizada de la parábola, una modalidad más susceptible de ser apropiada por sus oyentes. Esta opción narrativa da cuenta de su identificación no solo con la figura de Cristo, sino también con su modo discursivo-pedagógico de transmisión. Por otra parte, esta primera parábola revela que para el niño se mantiene un vínculo entre Dios y el sacrificio, así como un enfoque en la figura doliente y expiatoria de Cristo. Esta sería una concepción tradicional que Michael

28 Nótese que las tensiones simbólicas entre luz y oscuridad, y entre fuego y agua están también presentes en *La pasión de Michelangelo*: la oscuridad marca los viajes nocturnos del joven a los cuarteles de adoctrinamiento en Santiago, mientras que el fuego, en la escena de la quema de la iglesia, y la lluvia final tienen claras connotaciones destructoras y purificadoras.

29 Nótese que el oficio de Michael, mecánico en reparación, señala desde el inicio que su agencia o acción es del orden de un “reparar” los vínculos debilitados.

adulto va a abandonar progresivamente para abrirse a una concepción de la muerte de Jesús más cercana a la de la teología de la liberación.³⁰

La segunda parábola (14:54) presenta la historia de las figuras creadas por el artesano que concretan el riesgo fetichista del culto católico, plasmado aquí mediante las referencias a San Lorenzo y al Cristo peregrino. La tercera parábola (32:55) evoca la historia de la familia de Michael, con el duelo de la madre que antecede y hasta cierto punto explica el deseo de sacrificio del niño. La cuarta parábola (56:27) –contada por Michael en respuesta a un hombre que le reprocha hacer bautismos sin la mediación del Espíritu Santo– evoca la historia de un sicario que, al salir de la cárcel, se suicida. Michael no entrega ninguna verdad moral, sino que pregunta por el sentido de la muerte del hombre y sugiere que ha sido precipitada o incluso causada por la falta de *creencia* de su hermana en la redención, en su posible “rehabilitación”. En efecto, la voz cuenta: “ella [la hermana] creía que un sicario no se podía rehabilitar. *Entonces* el hombre hizo lo que mejor sabía hacer”: se mató. Se trata así de una parábola inversa a las crísticas, donde la hermana se opone a la figura misericordiosa de Cristo y encuentra un beneficio en el episodio (“el *sonido* de la bala alertó a esa mujer, y así encontró el amor”). La última parábola se la cuenta el guardia de la iglesia a Michael, quien se rebela contra la noción de milagro que ahí se presenta: “Eso no es un milagro. Es una mentira” (1:13:23). El guardia le contesta: “Dios desapareció para que Jesús llenara ese vacío. Después Jesús desapareció para que nosotros llenemos ese vacío” (1:13:23-33). Al agitar la campanita del altar de la iglesia, el guardia añade: “La fe es el sonido que llena el vacío” (1:13:55). Las últimas dos parábolas, entonces, terminan con una insistencia en el sentido trascendente del sonido.

Esta catequesis enunciada por alguien sin instrucción teológica corresponde con algunas de las concepciones cristológicas más profundas de la teología de la liberación. En un agudo estudio, Jon Sobrino defiende la idea de que la cruz de Cristo representa ante todo la experiencia del abandono de Dios³¹ o de su presencia como ser pasivo, im-potente: por consiguiente, la cruz pone en crisis toda representación de Dios según los deseos del hombre, esto es, un Dios poderoso al que se accede mediante el poder.

Jesús es condenado por blasfemo. El camino de Jesús a la cruz es un proceso sobre la verdad de Dios: o el Dios de la religión, en cuyo nombre se puede someter al hombre, o el Dios de Jesús que es predicado como la buena noticia de la liberación del hombre. La cruz deja abierta la pregunta por la verdadera esencia de la divinidad (Sobrino 62-63).

Planteada así, también es una cuestión política: de hecho, “no sufrió la muerte del blasfemo, que era la lapidación, sino la muerte en cruz, que era el castigo del agitador político” (Sobrino 67-68). La única manera de acceder a Dios según Jesús no es mediante el poder

30 Cf. Sobrino 54-55.

31 Cf. Sobrino 47.

del Templo o del Imperio, sino a partir del amor al prójimo, al pobre. El propio Michael lo aprende en su largo recorrido, en el que no logra otro milagro (otra forma de poder) que la empatía con las personas excluidas, con las más marginales de una región desolada y olvidada del norte de Chile. A su manera, la película de Murray plasma un recorrido desde la cruz vista como sacrificio y expiación en un intento de negociar con lo divino hasta una concepción de Dios puesta en crisis, que no corresponde con ninguna representación analógica, lo que el discurso del guardia expresa mediante la imagen del vacío sonoro.

El Cristo ciego realza el valor del sonido y de la voz como algo que atraviesa y habita un vacío. Toda la estética del filme ambientado en el desierto tiende a enfatizar el valor fecundante de este vacío. La pérdida de fe final de Michael se puede interpretar como una manera de asumir ese vacío que, lejos de desesperarlo, lo transforma finalmente en un hombre adulto que abandona la casa de su padre y su parafernalia religiosa para reunirse con la mujer elegida. Desde un punto de vista más psicológico, el desenlace apuntaría a un giro en la elaboración del duelo materno del protagonista, quien perdió a su madre de adolescente, justo antes de querer ofrecerse en sacrificio en el desierto. Pero más importante quizás es el tratamiento fílmico de este plano final: un *travelling* que deja a Michael entrar a la casa de su amante y sigue una nube de polvo llevada por el viento en el desierto, con la misma música lenta y solemne que acompaña también las parábolas del muchacho. La referencia insistente al desierto, con sus dos facetas de aridez, soledad, y también de belleza y apertura a lo divino (en el sentido de Meschonnic) plasma visualmente la temática del vacío, que no llena ningún milagro consolador, ninguna verdad venida de un más allá de la cotidianeidad de los personajes.

En definitiva, en ambas películas la revelación o la sugerencia de lo divino –aparición final en *La pasión de Michelangelo* o trascendencia ética del encuentro con los más pobres en *El Cristo ciego*– ocurre en un espacio vacío dominado por el silencio: un cerro en los márgenes de un pueblo rural, cerro que al final queda despoblado por los fieles ahora desconfiados; una pampa desértica con pueblos miserables. En resumen, los dos filmes hacen hincapié en el paso de una *expectativa del milagro* (abocado a la inautenticidad del espectáculo) a una *apertura a o una experiencia de lo divino* (en el silencio del desierto o del monte) desde un encuentro entre sujetos *encarnados*, cuyo cuerpo expresa una marginalidad sexual o psicosocial. En esta apertura, se ven redefinidas la agencia y la libertad de los personajes-sujetos que aparecen actuando en nombre de lo divino: no se trata de una renuncia a ser actor de su o de la historia (realizando acciones poderosas y hasta milagrosas) ni de una condena a sentirse un mero espectador pasivo de la misma³² sino que en estos personajes se delinea una modalidad de acción basada en el sacrificio y el reconocimiento de la propia im-potencia, cuyo modelo es la pasión de Cristo. En ese sentido, no es anodino que en *El Cristo ciego* la apertura a lo divino se dé a partir de un accidente: como la pasión, la noción de lo accidental pone en cuestión

32 Se podría relacionar esta pasividad con la melancolía, una postura que varios críticos de la cultura (Idelber Avelar, Nelly Richard, etc.) asociaron con la experiencia posdictatorial en el Cono sur.

la autonomía del sujeto, en la medida en que lo abre a factores que lo superan; asimismo, subraya otra dimensión de su libertad, la que consiste en “padecer” y en reconocerse en (relación con) otros. Desde el accidente que lo impulsa a viajar, Michael se convierte en un mediador in-voluntario de lo divino, que lo deja finalmente sin palabras, como Michelangelo, pero abierto y disponible al llamado de los otros y del Otro, más allá de toda expectativa. Esto nos parece ejemplar de la comprensión “postilustrada” (Parker) y “postsecular” de lo religioso.³³ La crítica moderna contra la instrumentalización de la religión se mantiene, pero el lenguaje filmico expresa además la necesidad de superar un acercamiento demasiado racionalista de la fe (Larraín) así como la importancia de realzar el carácter trascendente del cara a cara con las personas más desamparadas (Murray).

Referencias

- Andermann, Jens. “Por la vida, por los chicos, por Telefé: milagros del ajuste”. *Imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock. Peter Lang, 2010, pp. 433-542.
- Barreiro, Ramiro. “El Cristo ciego pone a prueba la fe de los espectadores”. *El País*, 28 nov. 2016. https://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/25/actualidad/1480087410_679744.html
- Bastian, Jean-Pierre. *La mutación religiosa de América latina. Para una sociología del cambio social en la modernidad periférica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . “L’expansion contemporaine du pentecôtisme en Amérique latine: une lecture en termes de champ”. *Caravelle*, n° 108, 2017, pp. 51-63.
- Berriain, Josetxo e Ignacio Sánchez de la Yncera. “Tiempos de ‘postsecularidad’: desafíos de pluralismo para la teoría”. *Dialécticas de la postsecularidad: pluralismo y corrientes de secularización*, Eds. Ignacio Sánchez de la Yncera y Marta Rodríguez Fous. Barcelona-México, Anthropos, UNAM, 2012, pp. 31-92.
- Casanova, José V. “Lo secular, las secularizaciones, los secularismos”. *Dialécticas de la postsecularidad: pluralismo y corrientes de secularización*. Eds. Ignacio Sánchez de la Yncera y Marta Rodríguez Fous. Barcelona-México, Anthropos, UNAM, 2012, pp. 93-124.
- De La Torre, Renée. “Ultra-baroque Catholicism: Multiplied Images and Decentered Religious Symbols”. *Social Compass*, n° 63.2, 2016, pp. 181-196.
- De Vries, Hent. “Of Miracles and Special Effect”. *International Journal for Philosophy of Religion*, vol. 50, n° 1/3, 2001, Issues in Contemporary Philosophy of Religion, pp. 41-56. <http://www.jstor.org/stable/40020982>

³³ En este sentido, es iluminadora la reflexión de Berriain y Sánchez de la Yncera acerca del nuevo tipo de universalismo que deriva de la exigencia ética que busca alcanzar la postsecularidad: “el fundado en la co-presencia absoluta del padecimiento, en las ‘heridas’ del existir que alimentan la persistencia del discurso religioso como ‘sutura simbólica de la herida real’: No puede existir sujeto sin la capacidad de ‘hablar’ y esta capacidad implica la capacidad de confrontación con la otredad, la humana y la divina, entiéndanse éstas como se entiendan” (42).

- Díaz Araya, Alberto y Paulo Lanás Castillo. “Danza y devoción en el desierto: Obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, Norte de Chile (siglo xx)”. *Latin American Music Review*, vol. 36, n° 2, 2015, pp. 145-170.
- El Cristo ciego*. Dirigida por Christopher Murray. Fotografía: Inti Briones; actores: Michael Silva, Bastián Inostroza, Ana María Henríquez, Mauricio Pinto, Pedro Godoy, 2016.
- Husson, Laurent. “L’attente messianique entre illusion et dépassement. Perspectives philosophiques”. *Attentes messianiques*. Eds. L. Husson, G. Palomar y J. S. Rey. Université de Metz, Centre de Recherche “Écritures”, 2015, pp. 97-106.
- La pasión de Michelangelo*. Dirigida por Esteban Larraín. Fotografía: Tevo Díaz; actores: Sebastián Ayala, Patricio Contreras, Roberto Farías, Aníbal Reyna, 2012.
- López Zubiría, Gabriela. “La pasión de Michelangelo, de Esteban Larraín”. *Hacerse la crítica*, 2013. <https://hacerselacritica.com/la-pasion-de-michelangelo-de-esteban-larrain/>
- Madariaga, Carlos y Beatriz Brinkmann. *Del cuerpo y sus sucesivas muertes: identidad y retraumatización. Particularidades del proceso de exhumaciones vivido en Chile*. Santiago de Chile, CINTRAS, Serie Monografías, 2006. <http://cintras.org/textos/monografias/Monografia12.pdf>
- Maier, Gonzalo. “Nuestra Señora de la Seguridad Nacional: ironía y comunidad en *La aparición de la Virgen*, de Enrique Lihn”. *Caravelle*, n° 107, 2016, pp. 147-158.
- Mallimaci, Fortunato. “Modernidades religiosas latinoamericanas. Un renovado debate epistemológico y conceptual”. *Caravelle*, n° 108, 2017, pp. 15-33.
- Meschonnic, Henry. *Un coup de Bible dans la philosophie*. Paris, Bayard, 2004.
- Parker Gumucio, Cristián. “Religión, cultura y política en América Latina: nuevos enfoques”. *Religión, política y cultura en América latina. Nuevas miradas*, Universidad de Santiago de Chile-Instituto de Estudios Avanzados, 2012, pp. 13-76.
- Ruderer, Stephan. “Between Religion and Politics: The Military Clergy during the Late Twentieth-Century Dictatorships in Argentina and Chile”. *Journal of Latin American Studies*, n° 47, 2015, pp. 463-489.
- Sánchez de la Yncera, Ignacio y Marta Rodríguez Fous. Eds. *Dialécticas de la postsecularidad: pluralismo y corrientes de secularización*. Barcelona-México, Anthropos, UNAM, 2012.
- Scannone, Juan Carlos. “De la fenomenología de la religión en América Latina a una filosofía de la religión”. *Problemas de filosofía de la religión desde América Latina. De la experiencia a la reflexión*, Eds. V. Durán Casas, J. C. Scannone y E. Silva. Bogotá, Siglo del Hombre, 2003, pp. 175-208.
- Sobrino, Jon. “La muerte de Jesús y la liberación de la historia”. *Cristología en América Latina*. Equipo SELADOC, Salamanca, Sígueme, 1984, pp. 43-88.

Enviado: 28 octubre 2019

Aceptado: 11 noviembre 2020