

A plena vista: el tratamiento de la pedofilia en *El club* y *El bosque de Karadima*

Por Gustavo Segura Chavez*

Resumen: El siguiente artículo examina el tratamiento de la pedofilia en las películas *El club* (Pablo Larraín, 2015) y *El bosque de Karadima* (Matías Lira, 2015), las cuales retratan casos de abuso sexual a menores dentro de la Iglesia católica chilena. Contextualizando las nuevas tendencias en el cine chileno contemporáneo y el tratamiento de la intimidad en la narrativa y los espacios físicos, analizaré cómo ambas películas construyen los espacios privados dentro de los cuales ocurren estas violaciones, demostrando que ambos films buscan comprometer o descomprometer a sus audiencias mediante la construcción de la pedofilia como un crimen sistémico o como anomalía, respectivamente.

Palabras clave: pedofilia, espacio íntimo, violación, Iglesia católica.

A vista de todos: o tratamento da pedofilia nos filmes *El club* e *El bosque de Karadima*

Resumo: O artigo a seguir examina o tratamento da pedofilia nos filmes *El club* (Pablo Larraín, 2015) e *El bosque de Karadima* (Matías Lira, 2015), que retratam casos de abuso sexual de menores dentro da Igreja Católica chilena. Contextualizando as novas tendências do cinema chileno contemporâneo e o tratamento dos espaços e das narrativas mais íntimas, analisarei como estes filmes constroem os espaços privados onde ocorrem essas violações, demonstrando como tais produções procuram comprometer ou libertar o espectador por meio da construção da pedofilia como crime sistémico ou como anomalia, respectivamente.

Palavras-chave: pedofilia, espaço íntimo, violação, Igreja católica.

In Full View: the treatment of pedophilia in *El club* and *El bosque de Karadima*

Abstract: This article examines the representation of pedophilia in Pablo Larraín's *El club* (2015) and Matías Lira's *El bosque de Karadima* (2015), which focus on sexual abuse cases within the catholic Church in Chile. It contextualizes

current tendencies in contemporary Chilean film regarding the treatment of intimate spaces and narratives, to analyze how both films construct the private spaces within which these crimes happen, and compare the way these films seek to engage or disengage the audience through the construction of pedophilia as a systemic crime or an anomaly, respectively.

Key words: pedophilia, intimate space, rape, catholic Church.

Fecha de recepción: 04/09/2020

Fecha de aceptación: 18/02/2021

El club (Pablo Larraín, 2015) comienza con un hombre y un perro jugando a orillas del mar. El hombre tiene un cebo que usa para que el perro gire y gire alrededor de él. Las siguientes escenas nos muestran a una mujer barriendo unas escaleras, dos hombres tomando té y viendo televisión, y otro hombre picando la tierra de una pequeña huerta. Más adelante nos enteraremos de que estas personas son cuatro sacerdotes y una monja que han cometido distintos crímenes, como abuso sexual de menores, secuestro de bebés recién nacidos y encubrimiento de asesinatos en dictadura, por lo que la Iglesia católica decide enviarlos a una casa en un pueblo olvidado de la costa chilena con el fin de que sus crímenes no salgan a la luz pública.

La importancia de estas primeras escenas recae en cómo el espectador observa por primera vez a estos personajes sin el prejuicio de los horribles crímenes que cometieron; son introducidos por medio del espacio cotidiano y no desde el juicio inmediato de sus crímenes. El presente trabajo tiene por objeto analizar la construcción del espacio doméstico como un espacio que se entiende primeramente desde una cotidianidad normalizada, pero que luego se revela como violenta en tanto se usa para encubrir estos crímenes, excluir a las víctimas de estos sacerdotes y, finalmente, perpetuar la institucionalización del abuso sexual y otros crímenes dentro de la Iglesia católica en Chile. En esta transición

del espacio, *El club* compromete al espectador a tomar una postura sobre cómo aproximarse o entender a estos sujetos en tanto ellos habitan un espacio tal vez en común con el espectador: el espacio privado de la casa.



El Club (Pablo Larraín, 2015)

El misterio de estos crímenes no dura muchos minutos en la película, ya que pronto llega un nuevo miembro a la casa, el padre Lazcano. La hermana Mónica no pierde tiempo en enseñarle las reglas de la casa, como las horas de las comidas y las misas, pero también menciona que los sacerdotes no deben hablar con cualquier persona “ajena a la casa”, y que está prohibida cualquier actividad “autoflagelante” o “de placer autoinflingido”. Lo que antes parecía una apacible casa de retiro espiritual comienza a tomar un tono oscuro. El padre Lazcano siente que no pertenece y le dice a la hermana Mónica: “yo no cometí ningún delito, ningún pecado. [...] Yo tuve un pequeño problema”. En este instante se escuchan los gritos de un hombre afuera de la casa, quien se hace llamar Sandokan. Su aparición irrumpe la aparente paz del hogar: Sandokan es una de las víctimas de abuso sexual del padre Lazcano. Esta temprana revelación tiene como propósito transformar una casa que parecía “normal” e inocente en el

escondite que realmente es; una guarida de criminales impunes. Este hecho también revela que fue la Iglesia que los envió a este lugar para así evitar un juicio público que podría revelar la responsabilidad de la institución. Así, el conflicto de *El club* se centra en la defensa que montan estos sacerdotes de su espacio privado, dejando al espacio mismo al centro de la narrativa, subvirtiendo la idea del espacio íntimo como lugar seguro, y transformándolo en uno cuya función es la de encubrir violaciones y abusos sistémicos cometidos dentro de la Iglesia católica.

A través de lo cotidiano, *El club* presenta una crítica profunda de la corrupción de la Iglesia católica en Chile, ya que presenta la violencia institucional de la Iglesia como una que permea los espacios privados. Estos sacerdotes no tienen la posibilidad de volver a entrar al espacio público de la Iglesia, y son castigados al ser enviados al espacio íntimo de la casa, lugar donde transcurre gran parte de la película, la cual no hace referencia a alguna iglesia o ciudad particular. En el cine chileno de los últimos 15 años se puede notar cierta voluntad por alejarse de discursos nacionales y ha habido un acercamiento a lo privado y lo íntimo, tanto en la concepción de los personajes como de los espacios. Carolina Urrutia explica en una entrevista su caracterización de este cine como un "cine centrífugo," donde se destaca la filmografía de Pablo Larraín:

Es centrífugo porque el relato es más individual, hay una mirada más personal, desde un individuo atomizado y ya no desde un colectivo. También hay una reflexión más profunda sobre la imagen, ya no basta con mostrar una historia sino con poner en crisis sus elementos. Por ejemplo, es bastante importante la relación entre los personajes y el espacio: ya sea con la ciudad, con el paisaje, con el encierro... los espacios se tornan protagónicos. Lo centrífugo es que se fuga del canon clásico, básicamente (Doveris, 2013).

La casa complementa el ambiente de agobio que persigue a estos personajes, obligando al espectador a pensar en la crisis que sufre este espacio en tanto

encierra, limita, esconde, normaliza. Esta casa no es un espacio familiar o de acoyo: está habitado por sujetos a los que se les ha dado un privilegio que ellos mismos han trasgredido al violar una relación de confianza entre feligreses y sacerdotes dentro de otro espacio íntimo que es la Iglesia. De esta forma, la aparición de Sandokan irrumpe una tranquilidad que se establece gracias a la exclusión y el silenciamiento de víctimas: la casa de los sacerdotes es una casa cuyos cimientos son cuerpos violados. Y esto es un sentimiento que no se diluye a lo largo de la película, ya que el espacio raramente desaparece de la narrativa —el agobio nunca se va—. Sin mostrarlo explícitamente, pero sí por medio de la relación con el espacio privado, *El club* otorga una crítica profunda a los encubrimientos de abusos sexuales y otros crímenes dentro de la Iglesia al no mostrarlos como tal, pero sí al mostrar cómo la violencia permea desde los espacios públicos hasta los más íntimos.

En la última década, han salido a la luz pública un gran número de casos de abusos sexuales a menores cometidos por párrocos de la Iglesia católica chilena, como Fernando Karadima, John O'Reilly, José Andrés Aguirre Ovalle (“cura Tato”) y Ricardo Alberto Muños Quintero, entre otros.¹ *El club* aparece en el año 2015 dentro de este contexto, donde los casos de pedofilia en la Iglesia se siguen acumulando y el caso de Fernando Karadima reaparece constantemente en los debates públicos, sobre todo gracias a otra película estrenada muy poco antes de *El club* titulada *El bosque de Karadima* (Matías Lira, 2015). Esta última fue un éxito en la taquilla chilena, vista por más de 40.000 espectadores durante sus primeros días en cartelera. Meses después fue editada para la televisión chilena en el canal Chilevisión como una miniserie de tres episodios, logrando aún mayor difusión. Basada en el caso real de una de las víctimas de Karadima, James Hamilton, *El bosque* se centra en la relación que desarrollan estos dos y la posterior serie de abusos físicos y psicológicos cometidos por Karadima en contra

¹ En este sitio web se puede ver un mapa de casos de pedofilia en la Iglesia católica chilena que han sido reconocidos por la justicia chilena y la canónica: http://www.geoxite.com/maps/casos_pedofilia/

de Hamilton, renombrado Thomas Leyton. Fue elogiada por la crítica debido a su crudo tratamiento de los abusos sexuales de Karadima y por tratar un tema de importancia mediática. Por ejemplo, una crítica dice lo siguiente sobre su director: "el lente de Lira se acerca, se aleja, y se mantiene a prudente distancia, con un sentido fílmico siempre consciente de que debe mostrar lo que sucedió con el sacerdote y su entorno, y sin embargo, lograr aquello, sin ser chabacano, ni tampoco burdo ni menos reduccionista" (Morales Lastra, 2015). Sin embargo, también es posible criticar la ambigüedad de la película en cuanto a su tratamiento de la victimización de Leyton/Hamilton al caer en una caricaturización del personaje de Karadima. Una reseña más negativa la retrata así: "Un proyecto que evidentemente apela al morbo y la curiosidad del espectador, quien de alguna forma piensa que podrá ser testigo "presencial" de la perversidad del sacerdote y de alguna forma sentir en la piel algo de lo que allí se vivió" (Berner, 2015). Tal vez esta es la gran diferencia entre cómo *El bosque* y *El club* se aproximan a la misma temática: mientras la primera impacta (tal vez sólo superficialmente) por los elementos más gráficos y cruentos de una relación abusiva, la segunda busca hacer un retrato complejo de los sacerdotes pedófilos y representa la violencia sexual como un elemento implícito pero a la vez muy dominante a lo largo de la narrativa, logrando comprometer al espectador con los conflictos, complejidades y contradicciones de los personajes y no sólo dejándolo con una sensación de horror y repulsión.

El club no fue un éxito en los cines chilenos como lo fue *El bosque de Karadima*. Pueden pensarse en muchos factores, como que el mismo estreno de *El bosque* deja un agotamiento sobre el tema de la pedofilia, que está basada en un caso real, que tiene una narrativa más tradicional, que es menos "artística," etc. Ciertamente *El club* tiene mayor afinidad con el *arthouse* que con un drama más *mainstream* como *El bosque*, el cual también fue promocionado como una obra "basada en hechos reales". Sin embargo, *El bosque* tiene mayor recepción con un público amplio en tanto provee una narrativa con juicios categóricos y fáciles

de procesar ya que la pedofilia se presenta como un acto absolutamente siniestro, lo cual puede resultar en una descontextualización de los crímenes de abuso sexual cometidos por Karadima. Esto puede ser contraproducente si es que la crítica apunta al rol de la Iglesia católica en el encubrimiento de casos de abuso sexual porque el conflicto de la pedofilia comienza y termina con Karadima: él se presenta como un monstruo depredador—una anomalía que necesita ser neutralizada para restaurar el orden—. La película termina con un tono satisfactorio en tanto Hamilton/Leyton denuncia a Karadima y comienza un largo juicio que revela los abusos cometidos contra él y contra muchos otros menores de edad. Sin embargo, la razón por la cual Karadima logra mantener una posición de poder dentro de las cúpulas de la Iglesia por décadas sin que sus violaciones a menores sean investigadas es una interrogante que no se desarrolla con claridad en *El bosque*.



El bosque de Karadima (Matías Lira, 2015)

Quiero hacer un pequeño paréntesis: en 2008, en Matagalpa, Nicaragua, se publicó en el periódico local *Nuevo Diario* que un hombre de 59 años que fue acusado de violar a sus tres hijas fue dejado en libertad luego de cumplir solo un tercio de su pena carcelaria. Ileana Rodríguez analiza las narrativas periodísticas

en torno a este caso y cómo ciertos códigos morales pueden acallar otros aspectos: “Los detalles grotescos de la violación llenan el espacio narrativo y llevan al lector a olvidar la intención inicial del periodista, la cual era denunciar la falta de responsabilidad por parte del Estado en cuanto al bienestar de los niños al liberar tempranamente al ofensor” (Rodríguez, 2009: 41).² Menciono este caso de violación precisamente por cómo la narrativa que se forma en torno a ella deja puntos ciegos que reducen el debate sobre el abuso sexual a menores; si es que estas violaciones de estas tres niñas solo provocan aversión y horror y no promueven otros debates en torno a la responsabilidad del estado y la sociedad. Así se pierde la intención del periodista, que es intentar comprender las condiciones donde ocurre este tipo de crímenes que ya se han vuelto cotidianos, ya que la necesidad del lector por juzgar al sujeto particular y el horror de sus crímenes deja de lado preguntas como la normalización de la violencia contra mujeres y menores de edad en esta sociedad. Lo mismo puede ocurrir en el cine.

A pesar de una intención de denuncia social en *El bosque de Karadima*, el mensaje es ambiguo por cuanto la relación entre Karadima y Leyton se ve más casi como un thriller sexual, donde Leyton poco a poco se ve engatusado por Karadima, quien comienza como una figura paterna para Leyton. Leyton es el hijo de una madre soltera quien tiene distintas parejas a lo largo del film, un hecho que le asigna cierta responsabilidad a la madre al no darse cuenta de los abusos que está sufriendo Leyton. Así, Leyton encuentra cierta protección bajo el alero de Karadima, quien lo recibe como su monaguillo. Poco a poco esta relación comienza a impregnar toda la vida de Leyton, incluso hasta su adultez como un hombre casado. Karadima se convierte una suerte de amante que manipula la relación entre Leyton y su esposa.

² “The gory details of rape fill the entire narrative space and lead the reader to forget that the initial intention of the journalist was to denounce the State's lack of responsibility in regards to the children by releasing the offender early”.

Esta invasión en la vida de Leyton tiene mucha relación con una percepción de la niñez y la pedofilia que nace de las ansiedades del mundo de los adultos; su pedofilia nos horroriza porque es la profanación de la pureza de un niño, corrompiéndolo y haciéndolo partícipe de su propia violación. James Kincaid habla sobre cómo estas ansiedades hacia el niño no necesariamente nacen, pero sí se propagan durante la época victoriana, formando una idea sobre cómo amar a los niños de forma sana y no sana, siendo el pedófilo el caso extremo de un amor anormal. Sin embargo, el deseo por el niño está presente en todo adulto, aunque reprimido, ya que el niño representa un objeto de deseo en tanto contiene un espacio de inocencia pura que el adulto quiere habitar, pero al que no puede volver:

Si el niño no se distingue del adulto, podemos imaginar que estamos siendo seriamente amenazados, amenazados de tal forma que pone en riesgo nuestra existencia, lo que significa ser un adulto en primer lugar. Mi enfoque en la pedofilia sugiere que lo que más se pone en juego es nuestra capacidad para conocer el deseo: el niño no es simplemente el Otro que deseamos, sino que el Otro que debemos poseer para poder saber lo que es anhelar, amar y codiciar. El niño es aquello que no somos, pero casi somos, aquello que anhelamos tan enérgicamente que lo resentimos, aquello que pensábamos que veíamos en el espejo y que casi poseíamos, pero nos daba miedo tal vez poseerlo. El niño es la encarnación del deseo, pero también su negación (Kincaid, 1992: 7).³

Karadima vive a través de Leyton, habitando completamente el espacio de la niñez. No siente ningún remordimiento por desearlo (y a otros menores), lo que provoca asco en los espectadores no-pedófilos, ya que su existencia es una

³ "If the child is not distinguished from the adult, we imagine that we are seriously threatened, threatened in such a way as to put at risk our very being, what it means to be an adult in the first place. My own focus on pedophilia here suggests that what is most at stake is our capacity to know desire: the child is not simply the Other we desire but the Other we must have in order to know longing, love, lust at all. The child is that which we are not but almost are, that which we yearn for so fiercely we almost resent it, that which we thought we saw in the mirror and almost wanted to possess yet feared we might. The child is the embodiment of desire and also its negation".

muestra de aquel deseo que reprimimos pero que ubicamos en él como un deseo pernicioso: “definimos nuestra salud tan dependiente en ser no-pedófilo que nos encontramos enredados a diestra y siniestra por aquello que estamos espantando. Necesitamos del pedófilo para llenar nuestro vacío, para proveer aquella materia que de lo contrario nos falta, que crea nuestra propia forma de existencia” (Kincaid, 1992: 4).⁴ *El bosque* es interesante porque dio una mayor difusión al caso Karadima, el cual ya había tenido mucha exposición en los medios de comunicación chilenos por cuanto no recibió ninguna pena presidiaria, pero sí la pena canónica de no poder ejercer como sacerdote de por vida y llevar una vida de oración y penitencia. A pesar de quedar impune ante la justicia chilena, *El bosque* crea una sensación de conformidad sobre sus actos y la pedofilia en general por cuanto deposita todos los miedos y odios del mundo adulto en el pedófilo, quien aparentemente no necesita siquiera de la Iglesia para cometer y encubrir sus crímenes; es un perfecto manipulador, por lo que su posición de autoridad, a pesar de ser una gran ayuda para atraer a niños y jóvenes, no se muestra como esencial para sus cometidos. Si nos mantenemos dentro de la narrativa que nos ofrece la película, Karadima pudo haber sido un adulto cualquiera y haber cometido estos crímenes de todas formas, ya que su maldad supera los límites de una institución. Así, la Iglesia, a pesar de haber sido lenta en enjuiciar a Karadima, no es necesariamente responsable por él; de hecho, podría verse como otra víctima más de Karadima al él abusar de la confianza que le otorgó la Iglesia.

Si el espectador queda satisfecho con las resoluciones de *El bosque*, tal vez tendrá sentimientos encontrados con *El club*. Continuando con las ideas de Kincaid sobre la pedofilia, en *El club*, definir nuestra sanidad por medio de la monstruosidad del pedófilo se vuelve una tarea más compleja; la película no se cierra a entender a los sacerdotes exclusivamente por medio de sus crímenes,

⁴“We make the definition of our health in this regard so entirely dependent on being non-pedophilic that we find ourselves willy-nilly entangled with that we are shooing away. We need the pedophile to fill our emptiness, provide the matter we otherwise miss, create our own form of existence”.

ya que sus caracterizaciones se complejizan por medio de su relación con el espacio cotidiano. A veces actúan como personas “normales”: toman té, comen juntos, se emborrachan, pasan gran parte del día con su perro Rayo, y se aburren de la monotonía de la casa y el pueblo. La ausencia inicial del niño (Sandokan) deja al espectador sin el objeto del deseo—sin la posibilidad de una victimización inmediata que permita reducir el conflicto a una oposición binaria—. Solo conocemos a un Sandokan adulto e inaccesible. La presencia de Sandokan se vuelve entonces periférica: intenta hablar con los sacerdotes, pero ellos lo excluyen al esconderse en la casa. Al evitar inicialmente el conflicto directo, el espacio se vuelve el intermediario que determina las jerarquías de los personajes, manteniendo a los sacerdotes en el centro y a Sandokan acechándolos desde el margen. La cámara pasa más tiempo con los sacerdotes que con Sandokan, por cuanto quiere que nos fijemos en los primeros, usando primeros planos e intermedios extensivamente para crear cierta intimidad entre el espectador, los sacerdotes y este espacio recluso. En otras palabras, por un lado, *El bosque* construye a Karadima por medio de su relación con Leyton, permitiéndonos ser espectadores pasivos en tanto el pedófilo ya está construido como tal. Por el otro, en *El club* estamos obligados a ver a los sacerdotes desde su relación con el espacio, obligándonos a confrontarnos con ellos en un espacio común (tanto para los personajes como para los espectadores). Así, no hay un Otro/niño idealizado que permita crear apresuradamente una oposición víctima/victimario como en el caso de Karadima y Leyton. Sandokan no puede ser categorizado cómodamente porque está excluido a los márgenes del espacio privado.

En *El club*, la representación de la pedofilia es compleja porque las relaciones víctimas/victimarios no son directas. Volviendo a la primera escena donde se introduce a Sandokan, los demás sacerdotes presionan a Lazcano para que salga a confrontarlo y lo asuste usando una pistola que tenían los sacerdotes. Lazcano sale de la casa con una pistola, camina hacia Sandokan, pero se

dispara a sí mismo, sin decir una palabra. Sandokan no reacciona y se va. Al no tener ningún tipo de resolución, vuelve unos días después, insistiendo en que solo quiere hablar con cualquiera de los sacerdotes —según él, solo busca a alguien que lo ame porque así puede acercarse a Dios—. Los sacerdotes no saben cómo deshacerse de Sandokan. Lo peculiar aquí es que la película no dice explícitamente que este último esté buscando venganza o retribución; Sandokan, sin tal vez estar consciente de ello, está amenazando todo un sistema de encubrimientos con su sola existencia. Sandokan no está muy consciente de muchas cosas; tiene trastornos mentales que no se mencionan, pero para los cuales toma muchos medicamentos. Su habla y comportamiento parecen infantiles por esa razón; parece un personaje estancado en el pasado, habla como si estuviera reviviendo su niñez, una niñez de violaciones y abusos. Cuando monologa en frente de la casa sobre los abusos que sufrió cuando niño, lo hace con un tono de inocencia —parece como si cantara o recitara sus violaciones—:

[...] deben haber sido como tres los curitas que se tocaban los genitales. De ahí se procedía a la masturbación, la auto-masturbación, que ellos mismos se hacían con la parte del prepucio. Claramente se veía cuando el prepucio se iba p'atrás, p'adelante hasta que llegaba la eyaculación. Después nos hacían la cosa sexual. Nos penetraban analmente.

Los detalles escabrosos con que Sandokan narra sus abusos están contados casi como si viera todos eventos sin entender el horror de esos actos. Al igual que el espectador, los sacerdotes también escuchan con perturbación sus relatos, tal vez sintiéndose parcialmente responsables. Se podría decir que Sandokan funciona como un espectro del pasado —alguien que está varado en la niñez— que trae de vuelta el horror de todos los crímenes que estos sacerdotes han cometido, pero que no necesariamente totaliza las narrativas en torno a estos. Sandokan origina un desequilibrio que no es intencional; no es una acusación del tipo judicial que traerá algún tipo de resolución para Sandokan y

otras víctimas. La muerte de Lazcano ocurre repentinamente, sin una sensación de justicia ni reparación para esta víctima. Además, las motivaciones de Sandokan no son claras, lo cual nuevamente cuestiona el rol “arquetípico” de una víctima (o al menos como se han presentado tradicionalmente en el cine): aquella que busca justicia, venganza o perdonar a su victimario. Así, el film deja a los espectadores (y a los sacerdotes) sin la posibilidad de acceder a la subjetividad de Sandokan para así categorizarlo dentro de cierto rol jurídico o social. Sandokan no es una víctima “tradicional” y la película no pretende resolver esa problemática dentro de la narrativa. En *El bosque*, la denuncia de Leyton resuelve el conflicto construido a lo largo de la película, pero la muerte de Lazcano y el desequilibrio que trae la presencia de Sandokan complican las vidas de estos sacerdotes al ver su escondite amenazado, pero todo se da de forma aleatoria.

El club trata de adentrarse en la subjetividad de los sacerdotes, nuevamente recordándonos que el espacio que ellos ocupan es uno de privilegio. Sandokan no tiene esa posibilidad, lo cual también marca una fuerte crítica al rol de la victimización. Sandokan es un tipo que a simple vista no merece ninguna credibilidad, ya que parece un vagabundo senil: pobre, hablando cosas casi ininteligibles para muchos, y con un acento provinciano o de clase baja. Ninguna de estas características le da credibilidad si fuera a testificar como víctima de una figura de autoridad como un párroco de la Iglesia católica. Las jerarquías que se construyen a lo largo de la película son conscientes sobre su recepción en cuanto al tratamiento histórico que han tenido las víctimas de abuso sexual en el cine y lo problemático de esta categorización. La victimización simplista es un vicio en el que es fácil caer en el cine por cuanto la narrativa necesita un héroe o víctima que derrote/denuncie al mal: el pedófilo. En *El bosque*, Leyton logra deshacerse de Karadima a través del sistema judicial, pero en *El club* el estatus quo se mantiene; la única diferencia es que el nuevo “castigo” para estos sacerdotes es aceptar a Sandokan dentro de su casa y cuidar de él.

En este contexto, la niñez cumple distintas funciones dependiendo desde dónde se le mire: mientras el espectador busca que el niño/hombre Sandokan sea un agente de cambio positivo, los sacerdotes también le asignan ciertas motivaciones, porque lo ven como una víctima en busca de venganza y a la que hay que nuevamente acallar. Sandokan, entonces, se convierte en un receptáculo para todas las preocupaciones y ansiedades de los adultos: “La niñez puede convertirse en una categoría maravillosamente hueca, capaz de ser llenada con las emociones desbordadas de cualquiera, en particular pasiones desbordadas. En este vacío, entonces, deseos fuertes pueden prosperar, llamándose puros y llamando aquello que encuentra no pedofilia, sino un amor trágico” (Kincaid, 1992: 12).⁵ El pedófilo crea una narrativa donde su amor por el niño es la tragedia de un amor prohibido; sin embargo, la marginalidad de Sandokan también escapa a esta narrativa por cuanto él se encuentra en un espacio liminal entre la niñez y la adultez. Volviendo a *El bosque*, si pensamos en Leyton como un niño al que Karadima le asigna emociones y pasiones, entonces su victimización se basa en su inocencia porque no puede predecir o darse cuenta de cómo Karadima manipula su vida, y este último lo puede amar haciendo de su relación abusiva una tragedia romántica. Karadima construye la narrativa y Leyton es un sujeto completamente pasivo en ella. Todas estas manipulaciones tan exageradas convierten a la cinta en una suerte de *thriller* sexual, pero esta abstracción de una relación sexual abusiva no se da en *El club* por cuanto Sandokan es un sujeto periférico que no se conforma a las narrativas de los sacerdotes y no logra ser acallado o manipulado por ellos.

A Sandokan se le excluye activamente del espacio de privilegio que compone la casa de los sacerdotes. El espacio doméstico es violento porque excluye identidades fluidas o inestables como las de Sandokan; así, por su marginalidad

⁵ “Childhood can be made a wonderfully hollow category, able to be filled up with anyone's overflowing emotions, not least overflowing passion. Into this vacuum, then, strong desire can leap, calling itself pure and calling what it finds not pedophilia but tragic romance”.

y su imposibilidad de ser niño o adulto, a Sandokan se le prohíbe inicialmente el espacio/refugio de la casa. A pesar de la ambigüedad de las intenciones de Sandokan, la resolución del film, en la cual Sandokan termina dentro de la casa bajo el cuidado obligado de los sacerdotes, parece ser una victoria para él, ya que él está en conocimiento de que los sacerdotes deben tratarlo bien, para así mantener sus privilegios. *El club* nuevamente subvierte el espacio familiar de la casa con la incorporación de Sandokan. Ariadna Moreno Pellejero habla sobre el interés del cine en los espacios cotidianos y su rol en la construcción de identidades desde el género, donde la mujer se encarga del trabajo reproductivo, mientras el hombre tiene el trabajo productivo. El Nuevo Cine Chileno, aquel que aparece a finales de la década del 60, critica esta economía de los cuerpos que se crea dentro del espacio doméstico:

En el sistema capitalista las mujeres constituirían una parte de la población en la base de las familias, generando fuerza de trabajo no reconocida e invisibilizada por el Estado. Este trabajo privado y sin reconocimiento ni social, ni económico, sería la base de ese sistema capitalista y estaría en peor categoría que el trabajo productivo y su plusvalía, pues ni tan siquiera sería visible y, sin embargo, sería necesario para mantener a las familias y sacar el trabajo productivo adelante (Moreno Pellejero, 2014: 112).

Esta preocupación se retomará en el llamado Novísimo Cine Chileno o el cine centrífugo, ya que en el espacio doméstico se perpetúa la violencia de género y, en el caso de *El club*, la violencia contra menores.⁶ Usar la cotidianidad y los espacios íntimos para generar una crítica contra un sistema que encubre y

⁶ Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza editaron un libro, en 2011, titulado *El Novísimo Cine Chileno*, comentando que el nombre es hiperbólico debido a la existencia de un Nuevo Cine Chileno nacido en la década de 1960. Sin embargo, decidieron darle este nombre en parte por su conexión con este movimiento. Otro punto importante es que se distancia del cine que le precede: “[e]l gesto que han propuesto nació a contracorriente de una generación inmediatamente anterior, la de los noventa (Cristián Galaz, Andrés Wood, Boris Quercia, Marcelo Ferrari), que llegó al cine en su vida adulta, con una fuerte vocación de conectar con grandes audiencias, establecer narrativas clásicas y crear sistemas de producción industriales” (Cavallo y Maza, 2011: 15).

permite el abuso sexual a menores tiene como propósito mostrar la crisis del espacio familiar, íntimo, privado. La casa de *El club* es una casa sin niños, habitada por una mujer que sirve a cuatro hombres. Ella les sirve comida y hasta le cambia los pañales al más anciano de ellos. Es su carcelera también, porque ella se encarga de mantener las reglas de la Iglesia. Sin embargo, esta casa no es un espacio familiar, sino un espacio que ha sido convertido en una prisión/guarida. ¿Por qué Sandokan quiere ser parte de este espacio? Nuevamente es una motivación a la que los espectadores no podemos acceder. El nomadismo de Sandokan escapa a las categorías de producción/reproducción y del niño mencionadas anteriormente, poniendo en crisis esta ilusión del espacio íntimo que quieren formar los sacerdotes al vivir su día a día mientras niegan lo que su cotidianidad está realmente excluyendo para poder existir.

El cine chileno de los últimos años se destaca por el protagonismo que toma el espacio íntimo y el paisaje, creando consciencia sobre aquello que entra, desaparece o está ausente del cuadro. La ausencia evidente de un pasado violento que luego resurge a lo largo de la narrativa compromete al espectador a ver más allá de estos personajes. A pesar de ser un relato contenido con un puñado de personajes particulares y mostrar el espacio íntimo como agobiante, el pasado siempre está acechando, principalmente a través de la serie de conflictos y amenazas que provoca la aparición de Sandokan. Este pasado que nos dirige a los crímenes cometidos durante décadas dentro de la Iglesia por estos y otros sacerdotes aparece en la narrativa como consecuencia, como presente. En otras palabras, el espacio íntimo es el presente, pero está completamente saturado por el pasado. Carolina Urrutia caracteriza esta visión así:

Es un cine, como diría Deleuze, donde las imágenes son consecuencia y no actos, en tanto no es la trivialidad de la vida cotidiana lo que se recoge, no es sólo un tedio que impregna rostros y cuerpos, sino que también es la consecuencia de un tránsito, de un trayecto que ya corresponde al *backstory*, a ese tiempo anterior de

la historia que no es necesario explicitar para descifrar y, por lo tanto, se hace cada vez más común que la película no se moleste en retroceder en la búsqueda de explicaciones por lo [sic] actos del presente. Es un cine que ve en el espectador moderno uno que entiende que esta nueva dinámica de lectura o interpretación de la obra nos obliga no sólo a ver aquello que la obra nos muestra directamente, sino también aquello que olvida, lo que no dice, o lo que simplemente da por hecho (Urrutia, 2010: 35).

A simple vista, el cine de Larraín podría parecer poco comprometido socialmente porque es intimista, usando unos pocos personajes que se vuelven el principal o único foco de sus películas sin profundizar en el contexto histórico o político en el que sitúa la narrativa. Sin embargo, el film nos obliga a interiorizarnos en las consciencias de estos personajes, por lo que tenemos que enfrentarlos directamente, aunque sean sujetos que causen repudio o extrañeza. Al usar el espacio íntimo, Larraín posiciona a los sacerdotes en un espacio común con el que el espectador se puede identificar inmediatamente; sin embargo, el impacto que causan las revelaciones de los crímenes desfamiliariza este espacio y lo convierte en uno que activamente suprime un pasado violento. Esta pequeña casa amarilla a las orillas del mar esconde los peores crímenes cometidos dentro de la Iglesia.

Luego del suicidio de Lazcano, los sacerdotes hablan sobre sus crímenes con el padre García, sacerdote que es enviado por la Iglesia para investigar este suicidio y asesorar el potencial cierre de esta casa, dándonos un *backstory* que se narra, pero no se muestra, sobre la existencia de esta casa y sobre el pasado de sus habitantes. Larraín, sin embargo, no permite un escape al pasado —tal vez por medio de *flashbacks*— para así mantener el apremio del espacio íntimo. Al no mostrar explícitamente la relación con las víctimas, *El club* dirige la mirada del espectador durante estas escenas de confesión con García con primeros planos de los sacerdotes que buscan un reconocimiento de los victimarios, aunque no necesariamente para que los espectadores simpaticen con ellos. El

mantenerse dentro del espacio mental y físico de los sacerdotes no quiere decir que Larraín se está descomprometiendo con las víctimas. Vania Barraza comenta lo siguiente sobre el cine chileno contemporáneo, particularmente el de Larraín: “algunas producciones cinematográficas recientes han desarrollado estrategias codificadas para criticar y/o expresar aprehensión sobre las condiciones sociopolíticas en el Chile de hoy; entonces, la aparente indiferencia en representar el pasado refleja, de hecho, una gran preocupación sobre el presente” (Barraza, 2013: 163).⁷ El cine de Larraín, desde su intimidad, desde su alejamiento de discursos nacionales o narrativas tradicionales, pone en crisis el presente al traer el pasado al espacio mismo del presente para así confrontar los abusos sistémicos cometidos dentro de la Iglesia. De esta forma, el espacio toma tanto protagonismo en *El club*, ya que los efectos del pasado quedan expuestos en los rostros, el ambiente, los objetos, la casa, y lo que está ausente de todos estos. Larraín no necesita mostrar violencia gráfica, ya que la existencia misma de estos victimarios, en libertad y viviendo en un espacio seguro, ya es violencia en sí.

La decisión de mantener la narrativa únicamente dentro de este espacio en particular apoya su representación como espacio de exclusión social, física y hasta temporal. Al recordarle al espectador que no tiene el privilegio de acceder a otros espacios, como el pasado de estos personajes, *El club* se resiste a entregar una visión dada de la realidad. Larraín explica estas intenciones en una entrevista:

Cuando le das a la audiencia pistas, por ejemplo, cuando Sandokan describe cómo fue abusado sexualmente, la descripción es muy gráfica, pero es una descripción donde el espectador se imagina esas imágenes. Pensé en filmar esas imágenes que él describía, pero luego me di cuenta de que, si las filmaba, iba a

⁷“Some recent film productions have been developing ciphered strategies for criticizing and/or expressing apprehension regarding sociopolitical conditions in today's Chile; so the apparent indifference to depicting the past, in fact, reveals great concern regarding the present”.

ser mi versión o mi imagen de la descripción del abuso que él nos está ofreciendo. Si no lo filmo, pero, en cambio, lo describo en detalle, es el espectador, alejándose de su propia mentalidad, quien crea esa imagen (Aguilar, 2016).⁸

Representar una violación en el cine conlleva cierta responsabilidad en cuanto las imágenes pueden tener variados efectos en el espectador. Puede quedar fuera de campo, puede mostrarse en todo su horror gráfico. En el caso de una violación a un menor, lo gráfico puede llevarnos a una completa aversión, a una náusea que no deja ver más allá del acto repulsivo ante nuestros ojos —que puede ser uno de los efectos no deseados en *El bosque*—. En *Rape in Art Cinema*, Dominique Russell comenta lo siguiente:

Cuando la violación se representa como inequívoca, como en los discursos legales y populares, es la violación de un extraño, violenta y paralizante. Pero en el cine arte, donde la reflexividad, lo esquivo de la verdad y la importancia de la interpretación son privilegiados, la violación no es tanto un hecho que hay que vengar, juzgar o superar a través de un cierre catártico (matrimonio, acción legal, muerte) como en las películas *rape-revenge* y las de Hollywood, sino que un espectro que pone en cuestión esas mismas palabras: hecho, venganza, juicio, cierre (Russell, 2010: 5).⁹

Toda elección en cuanto a la imagen representa una visión ideológica por parte de los cineastas, la cual nos guía a un entendimiento particular de lo representado. Entonces, lo que el monólogo de Sandokan cumple es enfatizar la

⁸ “When you give the audience clues, for example, when Sandokan describes how he was sexually abused, the description is very graphic, but it’s a description in which the viewer has to imagine those images. I thought of filming the images he was describing, but I realized that if I filmed it, it would be my version or my image of the description of the abuse he is giving us. If I don’t film it, but I describe it in detail instead, is the viewer, departing from his own mentality, who creates that image”.

⁹ “When rape is represented as unequivocal, as in legal and popular discourses, it is stranger rape, violent and crippling. But in art cinema, where reflexivity, the elusiveness of truth and importance of interpretation are privileged, rape is less a fact to be avenged, judged or overcome through cathartic closure (marriage, legal action, death) as in rape revenge and Hollywood films, than a specter to cast doubt on those very words: fact, vengeance, judgment, closure”.

ausencia de la imagen. Sin embargo, como dice Larraín, también le permite al espectador crear su propia visión, y lo compromete, precisamente porque lo fuerza a detenerse y pensar en los abusos a Sandokan, mientras se ven los efectos de aquellos abusos en dicho personaje. Su relato puede ser refutado, cuestionado, ignorado, aceptado; ir al pasado podría revelar lo que “realmente” ocurrió, pero esto tal vez conlleva una violencia incapacitante que no necesariamente esclarece el presente. El cuestionamiento de aquella “verdad” nos compromete porque nos obliga a participar sin un juicio ya fabricado, donde los espectadores toman una responsabilidad en su propia percepción de los sacerdotes, de la hermana Mónica y de Sandokan.

El club lidia con los efectos de la violencia, pero no es efectista. Larraín tiene experiencia trabajando con el pasado violento de Chile y sus instituciones, algo que se ve particularmente en su trilogía ambientada en la dictadura de Pinochet: *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) y *No* (2012). Él busca reconstruir un pasado manteniéndose generalmente en el presente agobiante de la narrativa, recordándonos que cualquier reconstrucción del pasado está anclada en los espacios del presente. El espacio íntimo se vuelve aún más constreñido porque nos damos cuenta de que es imposible salir de ahí. *El club* no da un respiro en el espacio mismo, pero sí permite una reflexión sobre lo que está fuera de este; el espacio tiene una relación con quienes están dentro de él, quienes están siendo excluidos y quienes están observando todo esto transcurrir. El director de fotografía, Sergio Armstrong, logra una imagen un poco descolorida y retroiluminada que contribuye a un sentimiento de letargo o de sueño, sobre todo cuando estas imágenes van acompañadas de tomas silenciosas entre los sacerdotes o de paisajes rurales. Larraín quiere que esta película no se parezca a ninguna otra, que la imagen tenga un valor y que no solo sea la repetición de la repetición; pensando en cómo esto se relaciona con cómo la película crea una sensación particular sobre el espacio y la importancia que este tiene en la

historia, Larraín también comenta otro propósito que cumplen los lentes de Armstrong:

Cuando Sergio descubrió un sistema de filtros que daba una imagen empañada o difusa, una imagen donde uno no podía estar seguro de si lo que veía estaba en primer plano o en el fondo, en el centro o en el lado, enfocado o desenfocado, o qué colores tenía. Crea un tipo de sensación visceral que no es solo visual, sino que también se transforma en algo que afecta el tono y la atmósfera. El cine necesita de eso. Creo que a veces nos confundimos. Obviamente, necesitamos grandes guiones, personajes, estructura dramática, tramas, subtramas, pero también necesitamos atmósfera y tono (Aguilar, 2016).¹⁰

Tono y atmósfera son una parte esencial en la construcción de la ambigüedad de los personajes por cuanto el espacio íntimo está sumergido en un letargo del que quieren escapar, pero no pueden. Ellos saben que pueden escapar: es una simple casa sin ningún mecanismo carcelario, pero su culpa los mantiene allí, así que se ve un sentimiento de resignación y casi de aburrimiento en ellos. En un momento piensan en ir a Santiago para llevar a su perro Rayo a competir en una carrera de perros, pero saben que es una ilusión. El espacio mismo, sin ninguna imposición física, los tiene atrapados, ya que saben que la casa es su única protección contra las amenazas del mundo exterior que ellos mismos han creado. La aparición de Sandokan solo confirma todos esos temores que han embotellado dentro del hogar, por lo que el tono y la atmósfera crean un gran contraste entre la tranquilidad de los espacios (la casa y el pueblo) y la violencia que poco a poco empieza a resurgir en los sacerdotes. El ambiente puede verse de distintas formas, ya sea como ambiguo, letárgico, de ensueño, de pesadilla,

¹⁰ "What Sergio discovered was a system of filters that allowed for a steamy or hazy image, an image that doesn't let us be sure if what we are seeing is in foreground or the background, in the center or on the side, if it's in focus or out of focus, or what colors it has. It creates a kind of visceral sensation that's not only visual but also transforms into something that affects the tone and the atmosphere. Cinema needs that. I think sometimes we get confused. Of course, we need great screenplays, characters, dramatic structures, plots, subplots, but we also need atmosphere and tone".

de aprensión, o de violencia. Cualquiera que sea la visión, existe un empeño de parte del film por buscar un reconocimiento de aquel espacio por parte del espectador, nuevamente situándolo en una posición de responsabilidad sobre lo que está observando.

Como conclusión quiero mencionar una escena entre los padres García y Vidal. García interroga uno a uno a los sacerdotes sobre la muerte del padre Lazcano y confronta a Vidal sobre sus abusos sexuales. Ambos hablan sobre la naturaleza de amar a un hombre y de amar a un niño. Vidal niega haber abusado a niños porque ha aprendido a controlar sus deseos y cree que su amor y represión no pueden ser entendidos por alguien como el padre García. Vidal concluye:

Yo vine a dar aquí hace como cuatro siglos. En esa época se decía que el Diablo nos había creado. Ahora se dice que Dios nos creó para amar al prójimo porque es sucio. Ahora el que tiene sexo sucio, el que se ríe de sí mismo, el que se humilla, el que fuma en el baño, el que tiene que soportar preguntas imbéciles de personas como usted, que creen que porque están fornicando con una mujer saben algo más que yo. Pero no se equivoque. Yo sé más que usted. Yo sé algo más que usted. Yo sé más que usted. Yo sé, porque en ese sexo abyecto y profundo, yo he visto la luz más amorosa de nuestro Señor.

El sacerdote no se arrepiente, tal vez, desde su punto de vista, realmente amaba al menor que abusó. Tal vez nada fue como él lo explica. ¿Quién sabe? No hay ninguna pista que seguir, no hay ningún procedimiento judicial que nos ayude aquí, ningún *flashback* para escapar del presente y resolver el pasado. Cuando vemos estas escenas de interrogación, se vislumbra el mar en la ventana detrás de los interrogados. A veces también conversan en la playa, con el mar de fondo. La posibilidad de escapar está allí, pero ellos no la toman porque no pueden pertenecer a otro espacio porque son criminales. Ni la Iglesia ni la sociedad se haría cargo de ellos. Este espacio es el único que los acobia, convirtiéndolo en

un espacio único. El protagonismo del espacio y la imagen en *El club* refuerza la peculiaridad de este lugar; si el espacio fuera simple y familiar, si no tuviera una importancia en la narrativa, sería fácil ignorarlo; se convertiría en un fondo vacío. Sin embargo, *El club* nos recuerda que nos estamos adentrando en un territorio que creemos conocer, pero que cada vez se vuelve más abyecto y complejo, con personajes que, a pesar de poder entenderse solo bajo el prisma de sus crímenes, se vuelven más furtivos a medida que su relación con el espacio se complejiza. Así, las palabras del padre Vidal —“Yo sé más que usted”— pueden ser ciertas, porque realmente los espectadores no tenemos ninguna información fehaciente, solo lo que se nos da dentro del presente de este espacio. El espacio de la casa devela las sombras de sus habitantes, de lo que está afuera de ella, pero también nos devela a nosotros, los que miramos y juzgamos a través de las brumosas ventanas de esta pequeña casa amarilla.

Bibliografía

- Aguilar, Carlos (2016). “Why the ‘The Club’ Director Pablo Larraín Knows the Catholic Church Won’t Respond to His Controversial Film” en *IndieWire*, 5 de febrero. Disponible en: www.indiewire.com/2016/02/why-the-club-director-pablo-larrain-knows-the-catholic-church-wont-respond-to-his-controversial-film-26245/ (Acceso en: 6 de enero de 2020).
- Barraza Toledo, Vania (2013). “Reviewing the Present in Pablo Larraín’s Historical Cinema” en *Iberoamericana*, volumen 13, número 51. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Berner, Juan Carlos (2015). “Crítica de Cine: “El bosque de Karadima”” en *Cinetvymas.cl*. Disponible en: www.cinetvymas.cl/critica-de-cine-el-bosque-de-karadima (Acceso en: 5 de marzo de 2020).
- Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza (2011). “Explicación de este libro” en Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza (editores), *El Novísimo Cine Chileno*. Santiago: Uqbar Editores.
- Doveris, Roberto (2013). “Carolina Urrutia lanza el libro ‘Un Cine Centrifugo’ en FICValdivia” en *CinemaChile*, 15 de octubre. Disponible en: <http://archivo.cinemachile.cl/carolina-urrutia-lanza-el-libro-un-cine-centrifugo-en-ficvaldivia/> (Acceso en: 10 de marzo de 2020).
- Kincaid, James R. (1992). *Child-loving: The Erotic Child and Victorian Culture*. Nueva York: Routledge.

Morales Lastra, Enrique (2015). "“El bosque de Karadima”, en el corazón de la negra espesura” en *El Mostrador*, 23 de abril. Disponible en: <https://m.elmostrador.cl/cultura/2015/04/23/critica-de-cine-el-bosque-de-karadima-en-el-corazon-de-la-negra-espesura/> (Acceso en: 10 de marzo de 2020).

Moreno Pellejero, Ariadna (2014). "En torno a la violencia de género y el espacio doméstico: un análisis a través del cine neorrealista italiano y su influencia en el cine chileno" en *Comunicación y medios*, número 30. Santiago: Universidad de Chile.

Rodríguez, Ileana (2009). "Human Rights/Sexual Desires: Incest/Pedophilia/Rape" en *Hispanic Issues On Line*, volumen 5, número 1. Minneapolis: University of Minnesota.

Russell, Dominique (2010). "Introduction: Why Rape?" en Dominique Russell (editora), *Rape in Art Cinema*. Londres: Continuum.

Urrutia, Carolina (2010). "Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010)" en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, número 47. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

* Gustavo Segura Chavez es candidato a doctor en Español y Portugués en la Universidad de California, Davis, Estados Unidos. Se especializa en la producción cultural chilena del siglo XX y XXI, con énfasis en temas de memoria, reconstrucción histórica y remediación.
E-mail: gustavo.segura.c@gmail.com