

## EL CREYENTE Y LA IMAGEN: APUNTES SOBRE EL CINE LATINOAMERICANO Y LA SOCIOLOGÍA DE LA RELIGIÓN<sup>1</sup>

Hugo José Suárez<sup>2</sup>

**Resumen:** El artículo analiza las películas *El pagador de promesas* (Brasil, 1962) y *Cuestión de fe* (Bolivia, 1995) desde el lente de la sociología de la religión. Se pretende encontrar los principales temas de la experiencia religiosa narrada en los filmes, que dibujan, de manera más global, algunas de las características de los rostros de la fe en el continente. Los tres ejes encontrados son el creyente, la imagen como interlocutora clave, y el sistema de sentido que permite el intercambio entre creyente e imagen. La relación entre ambos se sella en la promesa que vincula el mundo terrenal con el sagrado resolviendo urgencias de la vida cotidiana. El ejercicio invita a pensar las categorías de la sociología de la religión latinoamericana, volteando la mirada a las producciones culturales ubicadas en el campo estético.

**Palabras clave:** Cine y religión; Creyentes; Imagen religiosa; América Latina.

### *THE BELIEVER AND THE IMAGE: NOTES ON LATIN AMERICAN CINEMA AND THE SOCIOLOGY OF RELIGION*

**Abstract:** The article analyzes the films *El pagador de promesas* (Brazil, 1962) and *Cuestión de fe* (Bolivia, 1995) from the lens of the sociology of religion. The aim is to find the main themes of the religious experience narrated in the films, which draw, in a more global way, some of the characteristics of the faces of faith on the continent. The three axes found are the believer, the image as a key interlocutor, and the system of meaning that allows the exchange between the believer and the

<sup>1</sup> Cómo citar: SUÁREZ, Hugo José. El creyente y la imagen: apuntes sobre el cine latinoamericano y la sociología de la religión. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 25, n. 46, e147433, 2025.

<sup>2</sup> Doctor en Sociología por la Universidad Católica de Lovaina, en Bélgica. Actualmente, es investigador titular del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. E-mail: hugojose@unam.mx. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5718-7644>.

image. The relationship between the two is sealed in the promise that links the earthly world with the sacred, resolving emergencies of daily life. The exercise invites us to think about the categories of the sociology of Latin American religion, turning our gaze to cultural productions located in the aesthetic field.

**Keywords:** Cinema and religion; Believers; Religious image; Latin America.

## INTRODUCCIÓN

Unos años atrás, mientras daba un curso de sociología de la religión en el Instituto de Altos Estudios de América Latina en París, me pareció pertinente acompañar las reflexiones y lecturas con la proyección de películas en las noches que, desde otro lugar, mostraran la diversidad religiosa del continente. El ejercicio fue muy estimulante, seleccioné una decena de filmes que los vimos con algunos estudiantes interesados quienes, algunos de ellos, nunca habían visitado Latinoamérica. Las sesiones me dejaron una agenda pendiente: algún día haría un curso sobre el tema teniendo como insumo principal la producción cinematográfica; y, a la vez, llegará el tiempo en el que escriba sobre las consecuencias de seguir tal camino. En parte este texto inicia a pagar aquella deuda.

Luego de mi estancia en París, volviendo a México, empecé a ofrecer un curso llamado sociología narrativa en el posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México. En él me concentré en revisar lecturas y documentos de todo tipo que cruzaran fronteras y disciplinas. Con los alumnos leímos novelas, vimos películas, fotos, cuadros y cuantos materiales podíamos, siempre con la intención de encontrar el contenido sociológico y dialogar con otras maneras de construir conocimiento. Una de las bases de aquella sociología narrativa, que expondré más ampliamente en un libro que va cocinándose a fuego lento, es considerar que el saber en ciencias sociales no se agota en los documentos que son considerados científicos – acorde a los parámetros de un tiempo y de una academia específica –, sino que más

bien se trata de afinar la mirada para encontrar – discutir, experimentar, ensayar – qué ideas surgen desde productos que pueden tener múltiples orígenes y formatos. Particularmente, en lo que me ocupa en estas páginas, desde el cine.

Con ese espíritu, este escrito se detiene en dos películas latinoamericanas que abordan el tema religioso. Me guían las preguntas: ¿qué nos dicen los filmes sobre la experiencia de fe en el continente? ¿Qué temas subrayan y cómo discutirlos? ¿Qué aprendemos los sociólogos de las producciones que vienen del mundo del arte? ¿Qué límites y qué enseñanzas?

Las películas en cuestión son *El pagador de promesas* (Anselmo Duarte, Brasil, 1962) y *Cuestión de fe* (Marcos Loayza, Bolivia, 1995). En ambos casos, primero expondré brevemente el contenido, luego me detendré en los pasajes significativos, para finalmente emprender la comparación y las conclusiones.

## EL PAGADOR DE PROMESAS (BRASIL, 1962)

La película dirigida por Anselmo Duarte se basa en la obra del escritor brasileiro Dias Gomes. Estrenada en 1962, recibió múltiples premios como La Palma de Oro en el Festival de Cannes (primer filme brasileño que lo consiguió), y fue nominada a los premios Oscar al año siguiente como Mejor Película Extranjera. La historia cuenta la travesía de Zé, un modesto campesino del noreste de Brasil que le hace una promesa a Santa Bárbara: si cura a su burro enfermo llamado Nicolau, él llevaría en hombros una cruz el día de su fiesta a la iglesia ubicada en Salvador, Bahía, a 7 leguas, y repartiría parte de sus tierras entre los más pobres. El animal se recupera, por lo que parte a la ciudad acompañado de su esposa Rose cargando la dura encomienda. Al llegar, se encuentra con la cerrazón del párroco que le impide el ingreso por considerar que su promesa viene viciada pues la hizo en el marco del candomblé. El incidente crece en dimensiones inesperadas, involucrando a las altas autoridades eclesiales, a los políticos, a los medios

locales y a los ciudadanos del lugar. El desenlace es trágico y sacrificial, es una manera inesperada y desconcertante de cumplir lo prometido.

La película se presenta en un momento en el que Brasil todavía tiene más del 50% de su población en el campo, situación que cambiaría las décadas siguientes. En el filme la separación entre el mundo rural y el urbano es radical aunque tenga comunicación fluida. Son dos estilos de vida distantes, con lógicas que no siempre se encuentran. Zé, un hombre de campo, llega al corazón de una ciudad que lo atrapa en sus redes – mediáticas, comerciales, políticas, policiales – convirtiéndolo en una ficha más del engranaje y los juegos urbanos. Confundido, ingenuo, frustrado y amargado, el protagonista sólo busca continuar con su tarea, que se dificulta paso a paso. A la vez, es un momento en el que la iglesia católica, con contundente presencia en la región, discute internamente distintos temas que darán como resultado aggiornamento, expresado en el Segundo Concilio Vaticano que dura de 1962 a 1965. La película muestra la tensión entre mundo religioso, iglesia y sociedad, exponiendo las distintas posiciones con claridad.

La primera escena marca el corazón del debate: es una fiesta candomblé con música, atuendos adecuados y ritmo; luego de un paneo que refleja el clima festivo, la cámara se enfoca en Zé que, arrodillado frente a la imagen de Santa Bárbara en un pequeño altar, se levanta y parte. Las siguientes tomas son sobre su tránsito del campo hacia la ciudad cargando su cruz en compañía de su esposa. De las múltiples lecturas, propongo poner la atención en tres núcleos analíticos.

*La naturaleza de la promesa.* Desde los primeros episodios hasta el final, Zé reflexiona y explica el por qué de su juramento. Cuando llegan con su esposa a la puerta de la iglesia, se sientan ambos exhaustos, ella se queja por las ampollas en los pies y él por la herida en el hombro. Rose le pregunta por qué no lleva una almohada para no lastimarse el cuerpo, a lo que Zé responde: “cuando hice la promesa no hablé de almohada”. Podría haberlo hecho, replica la esposa, la Santa no hubiera dicho nada, pero el marido insiste: “¡no! En el asunto de los milagros hay que ser honesto. Si engañamos

a la Santa, después ella nos mirará y dirá: ¿ah, usted es el que me engañó? ¡Vaya a hacer sus promesas al diablo!”.

Prosigue una larga escena en la que Zé explica al párroco cómo surgió su promesa, siendo el inicio del desencuentro. Nicolau enfermó y estaba a punto de morir. Fue donde el veterinario, donde el curandero, hizo oraciones pero nada funcionaba, “intenté todo” dice Zé, su muerte era inminente. Terminó asistiendo al candomblé y pidió la intervención de Santa Bárbara, asegurando que si cumplía llevaría la mencionada cruz. Y así fue, el burro recuperó. Del milagro sólo se enteraron Zé, el animal y la Santa.

La promesa fue un pacto directo entre creyente e imagen sin intervención eclesial, y la última oportunidad frente a la fatalidad. La eficacia del trato fue evidente, en pocas horas el asno sanó, por lo que al creyente sólo le quedaba el camino de cumplir, “tú cumples yo cumplo”, sin posibilidad de renegociación de los términos del acuerdo. En varios momentos del filme, todos los que están a su alrededor intentan disuadir a Zé, convencerlo de que hay otras maneras de cumplir con lo dicho. Su mujer le pide que deje la cruz en la puerta del templo, luego insiste en que ya sufrió suficiente. Pero Zé sólo encuentra una salida: “promesa es promesa”, hay que cumplir con lo dicho, de lo contrario, la ruptura del pacto puede ser fatal, la Santa puede voltear su furia hacia el animal con consecuencias dramáticas. En uno de los momentos de mayor tensión, el monseñor brinda una salida teológico-estratégica para evitar problemas políticos, habida cuenta que el conflicto empieza agrandarse. Le ofrece “liberarlo” de su promesa inicial usando para ello su autoridad eclesial, y que haga una nueva promesa que resuelva el problema. Zé responde indignado, no lo reconoce como interlocutor válido: “¿usted me exonera?” – lo desafía –, “yo no le prometí nada a usted, fue a Santa Bárbara. ¿Qué garantía tengo de que cuando vuelva a mi granja no encuentre a mi burro muerto?”. Monseñor, reforzando su salida que permitiría calmar las masas convocadas en la puerta del templo y no retroceder en la doctrina que condena la “idolatría”, insiste: “¿reniega o no reniega?”, a lo que Zé responde: “no puedo arriesgar la vida de mi burro”.

El episodio muestra, por un lado, que la promesa de Zé es un acuerdo personal con la divinidad que ni si quiera la mayor autoridad eclesial puede disolver o reprogramar, y por otro lado, que la Santa tiene atributos humanos – como la venganza – y puede indignarse y volver su furia contra Nicolau; lo que está en juego es la vida misma, y los términos de lo acordado son innegociables. Tan inmodificable es la promesa que, cuando Zé reflexiona con su esposa sobre las dificultades que está encontrando para introducir la cruz al templo y saldar la deuda, sugiere que en realidad él es responsable de la situación:

Mi culpa debe ser muy grande, tal vez Santa Bárbara pensó que no era bastante lo que prometí esa noche. Me debe estar castigando por haberle prometido tan poco (...). Santa Bárbara me está tentando para ver si desisto de la promesa, y casi caigo en la tentación (...). Pero debo cumplir la promesa, todo esto es una prueba.

*El espacio sagrado.* Uno de los temas conflictivos en la película es la concepción del espacio. Para Zé la promesa fue dejar la cruz dentro de la iglesia. Cuando llegan al atrio del templo en la cansada madrugada, su esposa le pide que deje el madero en la puerta, pero él se niega: “la iglesia es de la puerta hacia adentro, yo dije que iba a llevar la cruz hasta adentro”, dejarla unos metros más distante sería quebrar la promesa. Por su parte, el sacerdote defiende el templo con argumentación teológica: “no lo puedo dejar entrar, ya no sería la casa de Dios, sería de todos los ídolos paganos, sería el caos, el fin de la religión”. “¡La iglesia no es suya! Es de Dios”, revira Zé, pero el control del portón lo tiene la autoridad eclesial, que reafirma su poder sobre el territorio sagrado con una sentencia: “yo soy el sacerdote”. A la vez, en plena fiesta entre tambores y ritmos en las puertas del templo, cuando el conflicto ya es de otra dimensión, una mujer del candomblé le ofrece una salida: que lleve la cruz a lugar donde se realiza su culto, pero Zé se aferra en que tiene que dejarla al interior de la iglesia, ahí donde dijo que lo haría.

*La relación con la imagen.* En una de las escenas más conmovedoras de la película, Zé ve pasar la imagen de Santa Bárbara montada en hombros rumbo a la parroquia. El juego técnico del director es elocuente, Zé mira la imagen y ella lo mira, es un tierno contacto visual, una complicidad entre imagen y fiel. La perspectiva de la toma es clave, la Santa está arriba dirigiéndose hacia abajo, mientras que el creyente la mira con veneración. El primer plano de los ojos que se encuentran, sella la comunión, entre campanas y tambores. La emoción está en el centro del intercambio – bien reflejado en la escena –, el creyente intercambia con la imagen basado la emotividad que le genera, no requiere de mediación institucional alguna, el contacto es directo, y los arreglos a los que llega con la imagen son igual de libres e independientes, basados en su palabra. A su vez, la imagen concentra universos religiosos distintos por los que el creyente fluye sin dificultad. Como ya lo dije, en la primera toma, Zé se persigna frente a la imagen de Santa Bárbara en una fiesta candomblé; luego va al templo católico de la misma imagen sin sentir contradicción alguna. De hecho, en varios momentos tanto el protagonista como los otros creyentes hablan indistintamente de ella y de la orixá Iansá, quedando poco clara la frontera o distinción; en el origen de su promesa acude a ambas sin marcar diferencia. No sucede lo mismo para el sacerdote, que con claridad desde el principio acusa al candomblé de hechicería, de “satanás disfrazado”.

Habida cuenta que la relación con la imagen depende del creyente y de los términos que a él le convengan, en un momento de discusión con el cura, cuando la autoridad sostiene que dicotomía excluyente es Iglesia vs. Candomblé, Zé refrenda que su fe se basa en la imagen y no en la institución: “entre usted y Santa Bárbara, me quedo con Santa Bárbara”. Es la imagen la que lo conecta con el universo sagrado, no la autoridad burocrática.

En suma, la película enseña una forma de la experiencia religiosa de los creyentes que, basados en la relación íntima con la imagen, dibujan su propia forma de considerarse católicos (en varios momentos el cura le dice “un católico no haría eso”, y Zé argumenta que sí es católico pero no se somete a la autoridad eclesial), administrando con fluidez el dispositivo

religioso del candomblé con el catolicismo en una lógica sincrética, particularmente buscando soluciones prácticas para la vida cotidiana – como salvar al burro – a través de promesas – acuerdos creyente/divinidad – que no requieren de testigos ni de instituciones. La eficacia del pacto se refleja en el desahogo del problema, y las reglas que se establecen para cumplirlo son rígidas e innegociables.

### CUESTIÓN DE FE (BOLIVIA, 1995)

La película fue estrenada en 1995, ópera prima de su director Marcos Loayza, y recibió múltiples premios y reconocimientos nacionales e internacionales. La historia es el viaje que emprenden dos amigos, Domingo y Joaquín, un artesano y fiel devoto, y un apostador que camina por las fronteras de la ludopatía, desde la ciudad de La Paz hacia los Yungas (a 100 kilómetros de distancia), atravesando por las alturas andinas de 4.700 metros de altura a la cálida y tropical región de 1.500 metros. El corazón de su encomienda es, por mandato del Sapo Estivaris – un matón pero creyente – primero construir una imagen, y luego transportarla hasta San Mateo, un pueblo ficticio, el día de su fiesta. En ese momento, el Sapo estará esperando para entregar la Virgen como un regalo a su pueblo. En el camino suceden una serie de acontecimientos que le dan color, gracia y contenido a la travesía.

Dos temas marcan, desde el inicio de la película, la intención del director que crecerá en la narración posterior. Por un lado, la solicitud – mandato – del Sapo Estivaris a Domingo es fruto de una promesa suya:

Yo soy de San Mateo. Todo el año me ha ido bien gracias a ella [*muestra una estampita de la virgen*]. Le prometí llevarle una réplica. ¿Tú la conoces, verdad? Quiero que me hagas una réplica exacta de la imagen en tamaño natural. Quiero que le pongas mucho cariño, te voy a pagar bien. Además que la hagas bendecir y que la llesves hasta San Mateo.

La relación con la imagen se basa en que “le fue bien”, cumplió, y que tiene que devolver lo recibido por la divinidad en la vida diaria, con una imagen el día de la fiesta, que por supuesto debe estar bendecida por el sacerdote.

Por otro lado, desde los primeros minutos del filme, lo religioso está presente en una versión híbrida, no dogmática. En la primera escena, la información técnica aparece acompañada de imágenes barrocas coloniales, música sacra e incienso. La primera secuencia sucede en el bar La Corajuda, una noche de fiesta con música de carnaval, disfraces de diablos y ángeles borrachos bailando, y mucho alcohol. Domingo, ebrio, se acerca a la barra para pagar su deuda, pero el dinero no es suficiente. Saca de su maletín dos pequeñas estatuillas religiosas para dejarlas en pago. La mesera se niega: “siempre es lo mismo Domingo, déjame un reloj o algo valioso (...). ¡Qué voy a hacer yo con esas cosas! (...). Esas cosas me perjudican, ¿qué crees que es esto?”, le dice. Domingo responde: “No sea pues terca, Doñita. Los santos le van a traer suerte. Ya va a ver cómo le van a pagar bien. Algo tiene que hacer usted para ganarse el cielo”. La mesera finalmente accede, recibe las imágenes y las coloca en el estante a su espalda al lado de las botellas llenas de distintas bebidas espirituosas.

Domingo negocia el valor de sus imágenes no desde su precio comercial sino desde su eficacia para la vida diaria – “le van a traer suerte” –, y las vincula con el gozo celestial. La escena sucede en uno de los ámbitos menos sagrados, casi una condensación de lo pecaminoso: un bar nocturno, con puros borrachos y humo de cigarro, música de fiesta; y el lugar que recibe la imagen cuando es aceptada como pago, no es un altar, sino en la vitrina del alcohol.

El director parecería desafiar la pertinencia de la separación clásica espacio sagrado/espacio profano, diluyendo la frontera y permitiendo la compenetración de ambas dimensiones de la religión. Con estas dos premisas de telón de fondo, fluye la historia del viaje de la Virgen. Son tres las dimensiones en las que conviene detenerse.

*La construcción de una imagen.* Domingo es un artesano cuyo oficio es hacer efigies religiosas para la venta. Pero no se trata solamente de un mercader, sino de un devoto que dialoga con sus creaturas. Para edificar la imagen sagrada de la nada, acude a insumos de múltiples orígenes, religiosos o no. Compra un velo en una tienda, trae los materiales necesarios a su taller. El momento cúspide es cuando tiene que elaborar los ojos de la Virgen. Angustiado, busca inspiración, con una botella de alcohol en la mano, sin conseguirlo: “no encuentro los ojos”, repite con desazón. Para lograr la mirada de la Virgen, acude, nuevamente, al lugar menos devocional: el bar La Corajuda. Es ahí, sumergido en la noche, cuando descubre la mirada de una chica guapa. Se la guarda en la memoria y sale corriendo hacia su taller, podía culminar su obra. Mientras lo hace, establece una relación personal con la imagen, le da atributos a su conveniencia y criterio, le da vida, dialoga:

Ya vas a ver qué linda te voy a dejar. Todas las demás virgencitas envidia te van a tener (...). Yo sabía qué ojos ibas a tener mamita (...). No es que desconfie de vos, mamita. Pero te pido, te pido del Joaquín, aunque parece buena persona, porque yo sé cuidarme solo. Con que no nos falte almuerzo y algoito para tomar. Además, con el dinero que gane voy a poner mi tienda.

Cuando ve que, al pintarle los ojos, se chorrea el rímel, le dice: “¡Ay mamita! He pensado que estabas llorando”. En los distintos momentos en los que la imagen es maltratada, cuando se cae, recibe un balazo, se quiebra, es Domingo quien con enorme emoción la refacciona, con la constante misión de dejarla bien: “¡Mamacita! Vas a disculpar, pero yo te voy a arreglar bien. Ya vas a ver, vas a quedar mejor que nunca mamita. Yo te voy a arreglar. No te preocupes, yo biencito siempre te voy a arreglar”. Ahora bien, la última etapa, el momento en el que la Virgen puede pasar de las manos del artesano al mercado religioso, es cuando el sacerdote la bendice. Es cuando la materia cambia de naturaleza luego de un ritual formal.

*La vida de la imagen.* Tal como lo afirma el propio director, la Virgen es un personaje más en el filme<sup>3</sup>. El esfuerzo cinematográfico, utilizando recursos técnicos como la luz, la perspectiva y los planos, es mostrar que la Virgen vive, sufre, llora, mira, actúa. Puede ser vulnerada, le alcanza un proyectil, se la apuesta, se cae y se quiebra. Es una imagen humanizada, que carga los riesgos y dolores humanos. La Virgen tiene una historia, y se relaciona directamente con los fieles, desde aquellos que a su paso por el camino se persignan al verla, hasta quienes le dan un trato especial. En el viaje, la virgen crece, pasa de ser una composición artesanal con materiales profanos, a convertirse en una imagen poderosa. Muchos la quieren adquirir, sea comprándola o ganándola en un juego de azar, sea para un templo o para adorno en un lujoso hogar. Vive una misa de campaña, un matrimonio, un accidente, una balacera. Del inicio de su travesía, hasta su destino final, incrementa su capacidad de agencia, al límite que un sacerdote de otra localidad decide que tiene que quedarse en su templo.

*La autoridad y los fieles.* Los dos principales actores alrededor de la imagen son los sacerdotes y los creyentes. Los primeros participan de distintas maneras. Al principio con la bendición de la imagen, luego quieren adquirirla comprándola, y por último, es un cura quien moviliza a sus laicos para llevar a la Virgen a su altar luego de extraerla a la fuerza de la casa de un apostador que la presumía como trofeo. Finalmente, la imagen se queda en un pueblo intermedio, sin cumplir el objetivo final de llegar a la fiesta y parroquia de San Mateo. Por su parte, los fieles son distintos, está desde quienes simplemente se persignan al verla pasar, hasta Domingo que establece una relación amorosa directa, o Joaquín que la ve como un objeto más a ser apostado. La intervención de los actores respecto de la imagen es autónoma, diversa, libre. Le dan el contenido que consideran necesario, desde virgen milagrosa y una ayuda para la vida resolviendo los problemas domésticos y brindando protección, hasta un objeto ornamental. Y más, la naturaleza de la relación con la imagen y su función no depende de un mandato doctrinal

---

<sup>3</sup> Entrevista a Marcos Loayza, realizada el 16 de enero del 2025 en La Paz.

sino de la necesidad inmediata. Por eso de un momento a otro puede pasar de ser una imagen venerable para Domingo, a una manera de pagar una manda para el Sapo Estivaris, hasta un objeto de intercambio para Joaquín.

Finalmente, la película aborda el tema del *azar y la fe*. Domingo representa el creyente y Joaquín el apostador. Parecieran dos mundos opuestos que constantemente están en disputa, pero, por un lado, Domingo insiste en que las imágenes les dará suerte a quienes la poseen – “yo sé que vos nos vas a ayudar mamita. No vas a dejar que lleguemos tarde. Por eso yo siempre he confiado en vos mamita”–; y por otro lado Joaquín, que se reclama como un hombre de palabra – “yo tengo palabra y la cumplo. Y cuando apuesto pago” –, no quiebra reglas basado en sus creencias: “Hacer trampa es desafiar a la suerte y al destino y al final el maestro siempre nos puede ganar”; incluso la última apuesta en la que Joaquín se involucra, la hace con su baraja bendecida por el sacerdote, confiando que sería más eficaz. Al final, cuando el creyente es despojado de su imagen y el apostador ha perdido su suerte, ambos refuerzan su lazo y su amistad caminando por un mismo sendero.

La última escena es una buena manera de cerrar la película, volviendo a unir fe con suerte, destino con devoción. Los dos derrotados y ante la posibilidad de que el Sapo Estivaris cobre su vida como venganza por no haber cumplido con la tarea de llevar la imagen a San Mateo en tiempo y forma, Joaquín pregunta a Domingo si tiene miedo o si va a enfrentar al bravucón. La respuesta es dejarse nuevamente en los brazos de la Virgen: “La virgencita nos va a ayudar. Ella ha querido que así sea”.

En suma, *Cuestión de fe* cuestiona las barreras de lo sagrado/profano, propone un universo religioso sincrético, le da a la materia capacidad de agencia siendo un personaje más del campo religioso, propone un actor religioso activo capaz de intervenir en el mundo de la fe sin mediación institucional.

## LO QUE EL CINE NOS DEJÓ (PARA ABRIR LA DISCUSIÓN)

Desde tiempos, territorios y estilos distintos, las dos películas confluyen en algunos elementos que dibujan, en parte, la experiencia religiosa desde América Latina. Tal como se ha escrito en textos sobre sociología de la religión en el continente (García y Suárez, 2025), son múltiples las dimensiones en las cuales la disciplina se ha detenido en el último siglo. En diálogo con esos aportes, fruto de la lectura de los filmes, sugiero poner atención en tres temas capitales: el creyente, la imagen, el modelo religioso-cultural; y en la intersección de la triada: la promesa como eje articulador.

El núcleo analítico alrededor de quien sucede lo religioso es *el creyente*, que por supuesto está inscrito en una red de relaciones que lo sostienen y moldean, con las cuales interactúa. Es a partir de su trayectoria, de su posición de clase, sus desplazamientos, sus sistemas de sentido, que se gestiona su vida de fe. En esa dirección, *Zé* encarna muy bien el personaje, es él quien debe decidir y optar, más allá de adscripciones eclesiales o preceptos dogmáticos rígidos. Desde la sociología, la importancia del sujeto como ineludible actor de lo social, ha ingresado con contundencia en las últimas décadas (Martuccelli y De Singly, 2012; Bajoit, 2008); particularmente, en lo religioso, no pocos autores han puesto el foco en el creyente como actor de su historia de fe (Suárez, 2015; De la Torre, 2006; Parker, 1993). En la última temporada, aportes como la religión vivida (Morello, 2020; Juárez, De la Torre y Gutiérrez, 2021) han renovado y subrayado la importancia del mundo cotidiano del actor para la alimentación de su religiosidad; en sintonía similar pero no enfocada en lo religioso, la sociología de las emociones ha subrayado la necesidad de enfocarse en los sentimientos del actor para hacer sociología *con* ellos – y no sólo *de* ellos (Ariza, 2024). En suma, el creyente, su vida cotidiana, sus emociones, su manera de gestión de lo sagrado, que es central en el filme, es parte de los temas que hoy están siendo debatidos desde las ciencias sociales de la religión.

La principal relación que establece el creyente es con *la imagen*. Por un lado, la construcción de la misma (Santa Bárbara o la Virgen), recae – en

el caso de *Cuestión de fe* – en un artesano bebedor que utiliza objetos a conveniencia para su tarea sin importar de dónde provienen. La efigie, como materialidad, es humanizada en algunas dimensiones fungiendo como un vínculo con los atributos divinos: llora, recibe cariño, es agredida, puede ser vengativa, crece en sus poderes, interactúa, mira, protege, conduce. La religión, dirían los académicos contemporáneos, mantiene una estrecha y directa relación e interacción con las cosas (Menezes y Toniol, 2021). Por otro lado, la relación fiel-efigie sucede de manera directa, contundente, vinculada a la demanda de la vida cotidiana, eficaz, corporal. Quizás la secuencia de Zé frente a la peregrinación de Santa Bárbara lo dibuja de manera poética y analítica a la vez.

Algunos investigadores han subrayado la importancia de la imagen en la vida espiritual latinoamericana (Salles y Valenzuela, 1997; Gruzinski, 2006; Giménez, 2013; Báez-Jorge, 2011); se ha explicado desde la intención de control de la imagen sagrada – por ejemplo en el caso de la Virgen de Guadalupe y el aparato que durante un tiempo fue el responsable de la fidelidad de sus copias (Augier, 2017) –, hasta su expansión en los nuevos formatos como los tatuajes (Morello, 2024), el rol en los altares domésticos (De la Torre y Salas, 2020), o la expansión de los exvotos (Zires, 2014). De múltiples modos, tanto las reflexiones de mayor data como las recientes, subrayan la importancia de la imagen y su dimensión en el ejercicio de la fe.

La relación creyente-imagen opera sobre la base de un modelo cultural religioso que es coherente para el actor y que le permite interactuar de manera fluida y natural (Remy, Voye y Servais, 1991). Varios autores han escrito sobre la plataforma religiosa-cultural a partir múltiples dispositivos teóricos – no siempre confluyentes –, desde la teoría del sincretismo (Marzal, 2002), hasta la hibridación (García, 2009; Bastian, 2004), o el barroco (Echeverría, 2011; De la Torre, 2016). Lo claro es que es ese sistema de sentido el que le permite al creyente fluir y transitar por variados repertorios culturales, otorgándoles un nuevo sentido, renovado, suficientemente coherente y eficaz, en el marco de su propia experiencia de fe.

La promesa es el acto que sella, define, moviliza recursos materiales y simbólicos, involucrando al creyente en su dimensión más vital, dramatizando su propia búsqueda convirtiéndola en una tensión de vida y muerte (Hiernaux, 1995; Greimas, 1995). En ese pacto, que asume múltiples formas y dimensiones (desde aquellas más inmediatas hasta las trascendentales), sucede una buena parte de la experiencia religiosa en el continente.

Y vuelvo a la pregunta de inicio: ¿Qué nos deja acercarse a los rostros de la fe desde un par de producciones cinematográficas? Por un lado, queda claro que los creadores culturales, desde sus propias lógicas de intuición, creatividad e imaginación, tocan temas que a menudo las ciencias sociales requieren otras rutas – a veces más lentas o menos eficaces –, explicando varias dinámicas con claridad (Waldman y Trejo; 2018). Por otro lado, da la impresión que, luego de más de un siglo en la construcción de una disciplina como la sociología que desconfió sistemáticamente de la tentación de caer en las prenociones y el sentido común (como advertía tempranamente Durkheim (1987)), puede comenzar a sacudirse de algunas maneras de acercarse y comprender lo social explorando nuevas rutas (Jablonka, 2016). Tal vez sea un tiempo en el que, como decía Morin (2012), puede fluir la interacción entre ciencia y poesía; o mejor, podamos vincular historia y estética, ciencia y belleza (Reyes, 2022).

Voltear hacia las artes y las humanidades probablemente nos permita descubrir otros horizontes interesantes, permita ver nuestros propios límites como científicos sociales, y nos invite a construir más puentes que trincheras disciplinarias, lo que personalmente llamaría una sociología narrativa.

## BIBLIOGRAFÍA

ARIZA, Marina (org.). *Emociones y afectividad. Itinerarios metodológicos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Sociales, 2024.

AUGIER, Nathalie. *MAGNUM SIGNUM MEXICANUM: Révélations autour de l'Image de la Vierge de Guadalupe. XVIe-XXIe siècles*. 2017. Tesis (Doctorado en Historia y Civilización) – École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2017.

BÁEZ-JORGE, Félix. *Debates en torno a lo sagrado. Religión popular y hegemonía clerical en el México indígena*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011.

BAJOIT, Guy. *El cambio social: análisis sociológico del cambio cultural en las sociedades contemporáneas*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

BASTIAN, Jean-Pierre. “La recomposición religiosa de América Latina en la modernidad tardía”. En: BASTIAN, Jean-Pierre (org.). *La modernidad religiosa: Europa latina y América Latina en perspectiva comparada* México: Fondo de Cultura Económica, p. 155-174, 2004.

DE LA TORRE, Renée. *La Ecclesia Nostra. El catolicismo desde la perspectiva de los laicos: el caso de Guadalajara*. México: F.C.E, CIESAS, 2006.

DE LA TORRE, Renée. “Catolicismo hiperbarroco: la multiplicación de la imagen y el descentramiento de los símbolos religiosos”. *Social Compass*, v. 63, n. 2, p. 181–96, 2016.

DE LA TORRE, Renée; SALAS, Anel Victoria. “Altars vemos, significados no sabemos: sustento material de la religiosidad vivida”. *Encartes*, v. 3, n. 05, p. 206–26, 2020.

DURKHEIM, Émile. *Les règles de la méthode sociologique*. París: Presses Universitaires de France, 1987.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2011.

GARCÍA, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Random House Mondadori, 2009.

GARCÍA, Pilar; SUÁREZ, Hugo. “Religious expressions and forms of belief in Latin America in the 21st century”. *Social Compass. International Journal of Social Sciences of Religion*, v. 71, n. 4, p. 1–40, 2025.

GIMÉNEZ, Gilberto. *Cultura popular y religión en el Anáhuac*. 2ª ed. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2013.

GREIMAS, Julien. *Sémantique Structurale. Recherche de la méthode*. París: Presses Universitaires de France, 1995.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

HIERNAUX, Jean Pierre. "Analyse structurale de contenus et modèles culturels. Application à des matériaux volumineux". En: ALBARELLO, Luc et al. *Pratiques et méthodes de recherche en sciences sociales*. París: Armand Colin, p. 111-144, 1995.

JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las Ciencias Sociales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

JUAREZ, Nahayeilli; DE LA TORRE, Renée; GUTIÉRREZ, Cristina (org.). *Religiosidad bisagra. Cotidianidad y experiencias de lo sagrado en el México contemporáneo*. México: CIESAS, 2021.

MARTUCCELLI, Danilo; SINGLY, François de. *Las sociologías del individuo*. Santiago: Ed. LOM, 2012.

MARZAL, Manuel. *Tierra encantada*. Madrid: Trotta, 2002.

MENEZES, Renata de Castro; TONIOL, Rodrigo (org.). *Religião e materialidades: novos horizontes empíricos e desafios teóricos*. 1ª edição. Coleção Kalela-Congá. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2021.

MORELLO, Gustavo. *Una modernidad encantada: religión vivida en Latinoamérica*. Córdoba: EDUCC, 2020.

MORELLO, Gustavo. *Alma corazón tinta. Los tatuajes en el cristianismo*. Argentina: Clarice, 2024.

MORIN, Edgar. *Journal 1962-1987*. Paris: Seuil, 2012.

PARKER, Cristian. *Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993.

REMY, Jean; VOYÉ, Liliane; SERVAIS, Emile. *Produire ou reproduire. Une sociologie de la vie quotidienne*. Bruxelles: T. I Ed. De Boeck, 1991.

REYES, Alfonso. *Cartilla moral*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2022.

SALLES, Vania; VALENZUELA, José Manuel. *En muchos lugares y todos los días vírgenes, santos y niños Dios. Mística y religiosidad popular en Xochimilco*. México: El Colegio de México, 1997.

SUÁREZ, Hugo José. *Creyentes urbanos: sociología de la experiencia religiosa en una colonia popular de la ciudad de México*. México: Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad/Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

WALDMAN, Gilda; TREJO, Alberto. “Bitácora de viaje”. En: WALDMAN, Gilda; TREJO, Alberto (org.). *Pasaporte sellado. Cruzando las fronteras entre ciencias sociales y literatura*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, p. 7-18, 2018.

ZIRES, Margarita (org.). *Las transformaciones de los exvotos pictográficos guadalupanos (1848-1999)*. Madrid; Frankfurt; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.

## FILMOGRAFIA

DUARTE, Anselmo. *El pagador de promesas*. Brasil: CINEDISTRI, 1962. 92 min.

LOAYZA, Marcos. *Cuestión de fe*. Bolivia: Iconoscopio, 1995. 88 min.

Recebido em: 22/04/2025

*Aprovado em: 06/05/2025*