

ADAPTACIÓN Y APROPIACIÓN EN EL CINE RELIGIOSO: FÁTIMA COMO ESPACIO CINEMATOGRAFICO-TEOLÓGICO.

Silvia Caramella¹

Resumo: Esta investigación presenta una introducción al estudio de tres películas, de producción portuguesa, española y norteamericana respectivamente, dedicadas a las apariciones marianas ocurridas en 1917 en la pequeña localidad lusa. *Fátima, terra de fé* (Jorge Brum do Canto, 1943), *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), y *The miracle of Our Lady of Fatima* (John Brahm, 1952) son analizadas a través de una lectura comparativa y contextual, como ejercicio de adaptación teológica nacional. Las tres producciones, realizadas entre las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, no sólo se prestan a una interpretación político-social, sino que resultan interesantes como expresión de un pensamiento más estrictamente teológico. De hecho, el asesoramiento por parte de representantes de la Iglesia Católica a los autores y productores es un aspecto que necesita ser valorado como acción pastoral indirecta, encaminada a la catequesis de las masas. El objetivo principal de este estudio de caso es subrayar cómo las interpretaciones de los hechos de Fátima han sido filmicamente propuestas por tres realidades nacionales, a través de sus *fides qua* y *fides quae* (la fe creída y la fe acogida).

Palavras-chave: Fátima; cine religioso; cine popular; estudios comparativos; identidad y teología.

Contato: lieberapfel@hotmail.com

El cine de temática religiosa goza de presencia constante desde los comienzos del séptimo arte; sin embargo, alrededor de la mitad del siglo pasado asume un peso sin precedentes en el mercado. El cine religioso, tanto popular como de autor, se vuelve más rentable. El nuevo espíritu del tiempo, entre el conservadurismo y la modernidad, invita a la comunidad artística a la reflexión sobre un tema de actualidad, debido a varios factores, que incluyen la situación política del pos-guerra y los desafíos de la Iglesia de Roma ante una incipiente modernidad.

En ese momento, la cinematografía refleja las negociaciones entre la creatividad, las tensiones históricas y las necesidades del mercado. Las temáticas religiosas están de actualidad: los gobiernos subrayan la división entre el comunismo ateo y las ideologías cristianas; la Iglesia se posiciona políticamente; los cineastas participan con sus obras en este debate cultural.

¹ Centre for Research in Media and Cultural Studies (CRMCS), University of Sunderland (UK). Caramella, Silvia. 2016. "Adaptación y apropiación en el cine religioso: Fátima como espacio cinematográfico-teológico". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 144-143. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Sin embargo, los estudios de historia del cine adoptan generalmente una actitud preferencial hacia los “autores” (como Robert Bresson o Pier Paolo Pasolini), y despachan las películas más comerciales con juicios bastante tajantes, quedándose el debate viciado en la abusada y estéril dicotomía entre la cultura erudita y la cultura popular. A excepción de la “escuela” de habla inglesa, que ha vuelto hace tiempo su mirada al cine popular y comercial, comenzando por el cine de Hollywood (Martin y Oswalt 1995; Marsh y Ortiz 1997), e incluyendo en tiempos recientes el *world cinema* (Blizek 2009; Lyden 2015).

Con el cine religioso europeo, por ejemplo el español, las publicaciones siguen enfocadas en los elementos ideológicos presentes en los textos fílmicos, degradando su “espiritualidad” al ínfimo nivel de “pietista”, aunque con débiles aperturas (Lázaro-Reboll y Willis 2004, 9; Triana-Toribio 2003, 59). Ya en la misma “reflexión interna” de los intelectuales católicos del inmediato posfranquismo se manifestaba la tendencia *auteurista*: el crítico cinematográfico y jesuita español Norberto Alcover, en una entrevista de 1978, “absolvió” simbólicamente a Luis Buñuel, Carlos Saura, Basilio Martín Patino y Luis García Berlanga, como autores de cine “espiritual y religioso”, y juzgó las restantes producciones “vacías de contenido”, caracterizadas “por la falta de profundización de los contenidos religiosos auténticos” (sin explicar más).²

En la actualidad, Portugal destaca como notable excepción. En sus estudios dedicados al cine sobre Fátima, Patrícia Vieira, Paulo Cunha y Daniel Ribas incluyen el factor teológico y la fe como componentes no marginales en los procesos productivos, de distribución y de recepción de la audiencia.

Vieira (2011), en su estudio sobre el filme portugués *Fátima, terra de fé* (Jorge Brum do Canto, 1943), se adentra en una lectura comparativa del espíritu de la Iglesia nacional, buscando las idiosincrasias de lo que, técnicamente, se conoce como Teología Pastoral, o teología práctica, que “responde a la necesidad de mediaciones históricas y pedagógicas, que procede de las nuevas necesidades surgidas en la vida de la comunidad cristiana,

² Entrevista realizada en el seno del programa *Memorias del cine español* (El cine religioso), emitido por TVE1 el 16 de mayo de 1978.

encarnada en el aquí y ahora” (Prat i Pons 2005, 57). Analizando el texto fílmico y otros textos contemporáneos a este, Vieira sitúa *Fátima, terra de fé*, en primer lugar como producto cultural y religioso, y en un segundo lugar como producto político (Vieira 2011, 95). Así, la historia del catedrático positivista que, mediante la superación milagrosa de la enfermedad de su hijo pequeño, se reconcilia con su familia y su perdida fe, contribuye al pensamiento pastoral desplazando el foco de atención desde la “guerra santa” de la Virgen de Fátima contra el ateísmo ruso – como enfatizado en un principio por el Cardenal Cerejeira, patriarca de Lisboa desde 1929 hasta 1971 – a la batalla por la regeneración moral y espiritual de Portugal. El protagonista encarna, al principio de la película, los valores y las creencias racionalistas (y ateas) con los que se enfrentó el nuevo régimen a partir de 1926; a medida que se desarrolla la historia se transformará en prosopopeya de la nueva nación: intelectual y católica (*Ibid*, 101). En paralelo al guion del filme, la teología nacional también refleja una “conversión”: la Iglesia portuguesa, “encarnada” en Cerejeira, reconduce su atención sobre cuestiones más nacionales, llegando a dotar a Salazar de características mesiánicas (*Ibid*, 114). De hecho, si bien es verdad que el Estado Novo usó la fe como arma política, no se nos debe olvidar que la Iglesia nacional tuvo la misma actitud utilitarista que el régimen, para promover sus creencias (Almeida Carvalho 2000).

Paulo Cunha y Daniel Ribas (2011) también incluyen aspectos teológicos en el análisis del cine sobre Fátima, con el valor añadido de una notable investigación histórica sobre la evolución de la actitud eclesiástica frente a las apariciones, presentada de forma sincrónica a los filmes. Así, muestran como la iglesia nacional, con el tiempo, fomenta *in crescendo* la devoción a Fátima como signo de resurrección espiritual de la nación. *Fátima, terra de fé*, como la anterior *Fátima milagrosa* (Rino Lupo, 1927), cuenta una historia de conversión en el Portugal contemporáneo, representando un milagro en la vida “real” de los seres humanos. Situar *Fátima, terra de fé* en un exclusivo ámbito político sería reductivo y, aunque es claro que el filme encaja en la cultura Estadonovista, se trata de un melodrama “místico”. El culto a Fátima creció a nivel exponencial, indiferente a cuestiones institucionales. Cunha y Ribas,

además, evidencian que *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) y *The miracle of Our Lady of Fátima* (John Brahm, 1952), “accomplish their missionary intention towards the audience” (Cunha y Ribas 2011, 86), llegando al punto central de la cuestión: la misión pastoral.

Siguiendo la metodología de Vieira, Cunha y Ribas, se pueden evidenciar más elementos en las otras dos versiones fílmicas de la historia de Fátima. Las dos películas, como la anterior portuguesa, se rodaron en un breve lapso de tiempo, aproximadamente diez años: la década de su producción corresponde a un momento histórico en el que la mariología asume gran importancia en los estudios teológicos. Un gran impulso fue sin duda la promulgación del dogma de la Asunción de María (*Munificentissimus Deus*, 01/11/1950). El papa Pío XII ya en 1940 había implícitamente reconocido las apariciones en Fátima;³ además, en 1942 consagró el mundo al corazón inmaculado de María.⁴ El papa promovió la mariología como disciplina autónoma de los estudios teológicos (tradicionalmente la mariología se estudiaba como apartado de la eclesiología), y tuvo experiencias de los mismos fenómenos de rotación del sol, así como los pastorcitos de la aldea lusa (Spinosa 1992, 345). En ese momento, la Virgen María estaba “de actualidad”, también a nivel cinematográfico: que se tratara de figuras mariológicas o sobre su vida, las películas se siguieron una tras otra, como la mexicana *Reina de Reinas, la Virgen María* (Miguel Contreras Torres, 1948) y, sobre todo y sobre todas *The song of Bernadette* (Henry King, 1943), un verdadero éxito mundial. Aquí, Fátima tiene su primacía fílmica con tres títulos. Con las versiones de Gil y Brahm nos enfrentamos a una parecida estructura narrativa, y a dos diferentes enfoques pastorales.

Los dos filmes cuentan la historia de Lúcia, Francisco y Jacinta, desde su primer encuentro con la Virgen en la cueva de Iría; siguen sus vicisitudes con los familiares y la sociedad civil, militar y religiosa; enseñan las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse; y acaban con la representación del “milagro del sol”: el 13 de octubre de 1911, ante los niños y los miles de personas allí congregadas, el sol se puso de repente a rotar sobre sí mismo, acercándose a la

³ En la Encíclica *Saeculo Exeunte Octavo* (13/06/1940), al n. 17.

⁴ Radiomensagem do Papa Pio XII aos fieis portugueses por ocasião da consagração da Igreja e do género humano ao coração imaculado de Maria (31/10/1942).

tierra como si estuviera precipitando. El evento fue durante días la noticia *par excellence* de la prensa internacional, quedándose grabado el testimonio del director del diario *O Século* Avelino de Almeida. A partir de ese momento, la difusión del culto mariano de Fátima se vuelve imparable. Con la adición de escenas reales de culto en el final de ambas películas, se trasmite la fuerza centrífuga de la fe, dando una perfecta clausura (y al mismo tiempo apertura) a la historia.

Los dos filmes proclaman fidelidad a la historia real; sin embargo, se distinguen no sólo en su carácter ideológico (el enfoque de la versión española es anti-republicano, el filme norteamericano es anti-ruso-comunista): los dos textos presentan diferentes eclesiologías y mariologías, a través de la caracterización de las figuras masculinas y femeninas, manipuladas en la versión española, enfatizadas en la norteamericana.

Es cosa conocida, por ejemplo, que la reacción de la madre de Lúcia frente a las apariciones no fue positiva. El recuerdo de la mujer que los familiares han dejado a los autores de una investigación periodística sobre Fátima (Allegrí y Allegrí 2000, 73), no se corresponde a su representación dulce y remisiva en la película española. El mundo femenino de Gil, sobretudo Lúcia, es dulce y místico, y el mundo, masculino en su gestión, se convierte a través de una fe “feminizada” (la Virgen, Lucía, su madre). A los personajes femeninos se antagonizan los personajes masculinos: el padre y hermano de Lúcia, violentos; Francisco, caprichoso; los curas y los políticos, sin fe, convertidos por María a través de Lúcia. La manipulación de los personajes tiene connotaciones teológicas. La “mentira” sobre Francisco como un niño poco devoto - en realidad tan bueno en la oración como su hermana y su prima (*Ibid*, 66) - refuerza esta visión del mundo “macho” convertido por intercesión de la Virgen María y de sus mensajeras. Además, la visión de la Iglesia “perfecta” se resume ya al principio de la película, en la primera escena en la cueva de Iría: Jacinta compara la naturaleza pacífica del rebaño con el horror inminente de la guerra mundial, Lúcia transfiere el parangón al nivel humano:

Jacinta: “*Las ovejas nunca están en guerra.*”

Lúcia: “*Es que ellas se conforman con lo que tienen...los hombres quieren más, y por esto Dios les envía su castigo*”

Esta visión, efectivamente, es propia de una cultura hegemónica católica. El mundo, gobernado por los hombres, debe someterse a Dios a través de la sumisión a la Iglesia, todavía pensada en la teología anterior al Concilio Vaticano II como rebaño obediente más que como “pueblo de Dios”. En la película española, hasta el cura del pueblo encontrará su personal conversión, mediante Lúcia, hacia la Virgen.

Esta representación, al contrario, no aparece en la versión de Hollywood. Brahm deja a los personajes masculinos en un sitio positivo y de mando, y la versión “americana” de la madre de Lúcia es más parecida a la real, hasta en la representación de castigos corporales. La mujer no escatima en dar una sonora bofetada a Lúcia, por su “blasfemia”. *The miracle of our Lady of Fatima* presenta a las figuras femeninas con sus defectos, porque no son mediadoras de la redención. Por hacer una analogía un poco simplista, es como si se opusiera la mariología hispano-católica a la teología trinitaria – y de ésta la parte dedicada a Dios Padre – de la cultura norteamericana, como si este último fuera un texto de “muscular Christianity” (véase Carroll 2003, 323). Brahm, además, añade a la historia de los niños el personaje ficticio de Hugo da Silva (Gilbert Roland), una especie de buen ladrón versión Fátima que, de hecho, acompaña, sostiene y, en ocasiones, salva a los tres niños. Durante la encarcelación de los niños, será Hugo quien les sacará de problemas con los demás presos, obligando a estos últimos a acompañar a los niños en sus oraciones.

The miracle of Our Lady of Fatima obtuvo un gran éxito, y siguió siendo proyectada en los cineclubs durante décadas. El mismo director reconoció su deuda profesional con la película nacida casi por intento de emulación de *The Song of Bernadette* (Orak, *online*).

También *La Señora de Fátima* gozó de rápido, internacional y duradero éxito. La revista española de cine *Primer Plano* dedicó mucha atención al filme, publicando numerosos reportajes relativos a sus estrenos, “bendecidos” por la presencia de prelados y patriarcas (*Primer Plano* n. 574, 14/10/1951 p. 5; n. 576, 28/10/1951 p. 10-11), y también a su consagración en el mundo (*Ibid* n. 578, 18/01/1951 p. 8-9). En un intento de “nacionalizar” la versión de Brahm,

la revista dedicó dos páginas a la historia personal de Gilbert Roland, presentándolo como “ferviente católico”, “de origen latino” (se llamaba Antonio Alonso) y, para más *inri*, “de familia de toreros” (*Ibid* n. 640, 18/01/1953 p. 6-7).

Con *La Señora de Fátima*, Rafael Gil comienza un productivo trabajo en tándem con el escritor católico Vicente Escrivá para la productora Aspa Film, cosechando éxitos, con el beneplácito de la Iglesia, como *Sor Intrépida*, 1952; *La guerra de Dios*, 1953; *El beso de Judas*, 1954; *El canto del gallo*, 1955; y *Un traje blanco*, 1956.

Estas películas no fueron meros productos económicos o simples vehículos de propaganda política. Además, es en su presunta sencillez discursiva donde residen complejos discursos. Sin descuidar los factores económico e ideológico, se quieren subrayar aquí unos aspectos que a veces se sitúan en un sitio marginal: las creencias religiosas de las personas involucradas en la producción de tales películas, la recepción “espiritual” de la audiencia y su peso en la historia cultural. Así, queda claro que *Fátima, terra de fé* es, sí, una escenificación del régimen de Salazar, pero también del espíritu católico de la Iglesia portuguesa de la mitad del siglo pasado. *The miracle of Our lady of Fátima* es, sí, fruto de una ola comercial que ha querido explotar el éxito del filón religioso de la época, pero sus resultados “pastorales” han fructificado durante décadas. Y sí, *La Señora de Fátima* es buen ejemplo de la guerra franquista anti-republicana, pero también es el producto de un esfuerzo misionario de los consultores religiosos de la producción, Mons. Ángel Sagarmínaga y el sacerdote Javier María Echenique.⁵ La misma protagonista de la película española, Inés Orsini, añadió un personal toque espiritual, siendo ya afamada su “santidad cinematográfica” por su previa interpretación de Santa Maria Goretti en *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1950).

La misión pastoral de estos filmes sigue actual, en las numerosas referencias de los sitios web católicos, o en las estanterías de las librerías religiosas. A menudo, los teólogos cinéfilos siguen dando preferencia a la

⁵ Ambos fueron también consultores de *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952), *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953).

“teología” de Pasolini o Bresson. Sin embargo, descartar el cine “pietista” como mero producto de una ideología política, puede llevar a visiones exclusivistas de la historia del pensamiento teológico. Aunque conservadoras, o engarzadas con la política más oscura de la extrema derecha, estas tres películas – como otras – representan también algunos aspectos basilares de la teología dominante en las Conferencias Episcopales nacionales de su época, y tienen su peculiar hondura.

BIBLIOGRAFIA

- Allegri, Renzo and Allegri, Roberto.2000. *Reportagem de Fátima*. Lisboa: Paulinas.
- Almeida Carvalho, Rita.2000. “Fátima e Salazar” en: *História*, n. 29, Outubro 2000, 28-37.
- Blizek, William L. (ed.).2009. *The Bloomsbury Companion to Religion and Film*. London: Bloomsbury.
- Carroll, Bret. E. (ed.).2003. *American Masculinities. A Historical Encyclopedia*. New York: Sage.
- Cunha, Paulo and Ribas, Daniel.2011.“Our Lady of Fátima and Marian Myth in Portuguese Cinema” in: Hansen, Regina (ed.) *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Jefferson: McFarland and Company.
- Lázaro-Reboll, Antonio and Willis, A. (eds.). 2004. *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Lyden, John C. and Mazur, Eric Michael (eds.) (2015) *The Routledge Companion to Religion and Popular Culture*. Oxon: Routledge.
- Marsh, Clive and Ortiz, Gaye (eds.).1997. *Explorations in Theology and Film. Movies and Meaning*. Oxford: Blackwell.
- Martin, Joel W. and Oswalt, Conrad E. (eds.).1995. *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular Film*. Boulder: Westview Press.
- Prat i Pons, Ramón.2005.*Tratado de Teología Pastoral*. Valladolid: Ediciones Secretariado Trinitario.
- Spinosa, Antonio.1992. *Pio XII. Un Papa nelle Tenebre*. Milano: Mondadori.
- Triana-Toribio, Núria.2003. *Spanish National Cinema*. London: Routledge.
- Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema no Estado Novo. A Encenação do Regime*. Lisboa: Colibri.

FILMOGRAFÍA

- Balarrasa*. José Antonio Nieves Conde, 1951.
- Cielo sulla palude*. Augusto Genina, 1950.
- El beso de Judas*. Rafael Gil, 1954.
- El canto del gallo*. Rafael Gil, 1955.
- Fátima milagrosa*. Rino Lupo, 1927.
- Fátima, terra de fé*. Jorge Brum do Canto, 1943.
- La guerra de Dios*. Rafael Gil, 1953.

La Señora de Fátima. Rafael Gil, 1951.

Reina de Reinas, la Virgen María. Miguel Contreras Torres, 1948.

Sor Intrépida. Rafael Gil, 1952.

The miracle of Our Lady of Fatima. John Brahm, 1952.

The song of Bernadette, Henry King, 1943.

Un traje blanco. Rafael Gil, 1956.

OTROS RECURSOS

Memorias del cine español (El cine religioso), 16/05/1978. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/memorias-del-cine-espanol/memorias-del-cine-espanol-cine-religioso/1971236/> (último acceso 28/07/2015).

Munificentissimus Deus. Constitución Apostólica del Papa Pío XII (01/11/1950).

Orak, Jan-Christophe. *The Miracle of Our Lady of Fatima (1952) and John Brahm*. En: <https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archival-spaces/2013/11/01/miracle-our-lady-fatima-1952-and-john-brahm>, último acceso 28/07/2015.

Primer Plano (1951) n. 574, n. 576, n. 578; (1953) n. 640.

Radiomensagem do Papa Pio XII aos fieis portugueses por ocasião da consagração da Igreja e do género humano ao coração imaculado de Maria (31/10/1942).

Saeculo Exeunte Octavo. Carta Encíclica del Papa Pío XII (13/06/1940).