

MADRES EXTRAORDINARIAS EN LOS CINES CLÁSICOS DE ARGENTINA Y ESPAÑA

María Gabriela Aimaretti
Universidad de Buenos Aires - Argentina
m.aimaretti@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5586-5269>

RESUMEN

Este artículo se inscribe en una línea de trabajo de largo aliento que traza una genealogía del imaginario maternal en el cine argentino desde 1933 al presente, cartografiando sus figuras más representativas y evolución en el tiempo. Centrados en el período clásico industrial y estableciendo una mirada comparada con el cine español, problematizaremos algunos aspectos del vínculo materno-filial en films donde, si bien el protagonismo les corresponde a las hijas, aparece una figura de madre absolutamente central en la cultura occidental. *Milagro de amor* (Francisco Mugica, 1946, Argentina) y *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951, España) ponen en escena la potencia (imposible) de una maternidad modélica y trascendente, espiritual, omnipresente y perfecta: aquella que encarna la Virgen María. Tras la caracterización de ambos productos, avanzaremos en el análisis de la construcción de los relatos y la puesta en escena, para detectar los modelos y contramodelos sexogenéricos implícitos en cada película, advirtiendo tanto las pautas moral-ideológicas que allí se afirman como las –tal vez menos evidentes– paradojas, fugas y ambigüedades semántico-políticas que constituyen la convención del «deber ser» maternal para las mujeres de mitad del siglo xx. PALABRAS CLAVE: cine argentino, cine español, historia, maternidades, mujeres, religión.

EXTRAORDINARY MOTHERS IN CLASSIC CINEMA FROM ARGENTINA AND SPAIN

ABSTRACT

This article is part of a long-term line of work that traces a genealogy of the maternal imaginary in Argentine cinema from 1933 to the present, mapping its most representative figures and evolution over time. Focusing on the classic industrial period and establishing a comparative perspective with Spanish cinema, we will problematize some aspects of the mother-child bond in films where, although the protagonism corresponds to the daughters, a mother figure appears that is absolutely central in Western culture. *Milagro de amor* (Francisco Mugica, 1946, Argentina) and *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951, Spain), stage the (impossible) power of a model and transcendent, spiritual, omnipresent and perfect motherhood: that which embodies the Virgin Mary. After the characterization of both products, we will advance in the analysis of the construction of the stories and the staging, to detect the sex-gender models and counter-models implicit in each film, noting both the moral-ideological guidelines that are stated there, as well as the –perhaps less obvious– paradoxes, leaks and semantic-political ambiguities that constitute the convention of the maternal “duty” to women in the mid-twentieth century.

KEYWORDS: Argentine cinema, Spanish cinema, history, maternities, women, religion.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.07.04>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 7; junio 2024, pp. 87-112; ISSN: e-2660-9142



INTRODUCCIÓN

En el marco de tradiciones católicas, ¿cómo han representado los cines populares de Argentina y España a la madre perfecta, ideal –esto es, a la Virgen María–? ¿Qué sentidos sociales, políticos y genéricos carga esta figuración de una maternidad trascendente, inigualable, completamente inalcanzable? Frente a una imagen maternal poderosa pero inaccesible, dulce pero misteriosa: ¿hay alivio o sobrecarga de expectativas a partir de su ejemplo?

Con estas preguntas como motor reflexivo, el presente texto abona a una línea de trabajo de largo aliento que traza una cartografía del imaginario maternal en el cine argentino desde inicios del sonoro (sin discos) en 1933 al presente, analizando sus figuras más representativas y evolución en el tiempo. Acotando la atención al período clásico –es decir, al momento de institucionalización del modelo de representación, estandarización de matrices genéricas y formatos preconcebidos artística y comercialmente–, proponemos un enfoque de análisis comparado como vía metodológica para comprender particularidades y coincidencias entre las cinematografías argentina y española. Dos industrias iberoamericanas que, contemporáneas y competitivas entre sí, no han sido tan frecuentemente estudiadas de modo contrastivo –como sí lo han sido las duplas Argentina-México y España-México¹. Y dos tradiciones en las que el tema de las representaciones de la maternidad no ha tenido fortuna crítica en las historiografías del período, pese a que su análisis puede ofrecer interesantes pistas sobre los modos en que ambas sociedades procesaron expectativas, ansiedades y modelos de género para las mujeres en los imaginarios compartidos. Así, inscritos en la historia cultural y del cine, y con un enfoque vinculado a la crítica cultural y los estudios de género, reflexionaremos sobre el lugar y la relevancia de lo sobrenatural, lo místico, lo religioso en ambos audiovisuales, indagando en las atmósferas dramáticas y afectivas que propicia la figura de la Virgen, a fin de pensar cuáles son los sentidos normativos en materia sexogenérica que despliega su aparición.

Para ello vamos a realizar dos estudios de caso. *Milagro de amor* (Francisco Mugica, 1946, Argentina) –cinta que no ha recibido atención historiográfica anteriormente– y *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951, España) –con cierto recorrido crítico, aunque no abordada desde la perspectiva que proponemos– ponen en escena la potencia (imposible) de una *maternidad extraordinaria* encarnada en la

¹ Con el sonido como factor convocante para los públicos, y capitales locales que apostaron al negocio del cine, recordemos que tanto Argentina como España supieron levantar maquinarias industriales rentables asociadas a otros sistemas de producción seriada previos (como la prensa gráfica, la radio, el disco, los espectáculos deportivos y el teatro popular) que ya formaban parte de un mercado interno activo en cada país, el mercado del ocio, al que nutrieron y reimpulsaron. El modelo de representación clásico y el sistema de producción industrial se prolongó desde la década de los treinta hasta mediados y fines de la década de los cincuenta, momento de agotamiento de fórmulas narrativas y de organización del negocio. Es entonces cuando cierran importantes estudios y surgen nuevas formas expresivas.



Virgen María: es decir, una maternidad modélica y trascendente, espiritual y omnipresente. Articulando bibliografía especializada e investigación hemerográfica, la primera sección ubica ambas cintas en sus respectivas sincronías histórico-culturales y ofrece una caracterización en tanto que productos industriales. Luego, a partir del análisis de la construcción de los relatos, el sistema de personajes, la puesta en escena y la dimensión iconográfica de gestos y rostros femeninos, en la siguiente sección detectaremos los modelos y contramodelos sexogénricos implícitos en cada película. Queremos advertir tanto las pautas moral-ideológicas que allí se afirman como las –tal vez menos evidentes– paradojas, fugas y ambigüedades semántico-políticas que configuran la convención del «deber ser» maternal para las mujeres de mitad del siglo xx. Finalmente, en el último apartado, sistematizamos una serie de observaciones comparativas entre ambas producciones.

ENTRE ESTRELLAS, INDUSTRIAS, POLÍTICA Y CATOLICISMO: HISTORIA DE DOS PRODUCCIONES MASIVAS

UNA INGENUA ANACRÓNICA

Ubicada la anécdota en la España decimonónica, y recuperando una leyenda local devenida en poema dramático por José Zorrilla, con libro de Alejandro Casona, dirección artística del valenciano Gori Muñoz y fotografía de Bob Roberts –cuadro técnico asiduo en el estudio de Miguel Machirandiarena–, *Milagro de amor* fue producida por Estudios San Miguel, un sello que venía acogiendo artistas e intelectuales españoles exiliados, sin por ello expresar públicamente una oposición crítica al régimen franquista. Figura de la casa, con quien mantenía un contrato de exclusividad, tras la realización de *Las tres ratas* (Carlos Schlieper, 1945) compartiendo cartel con Mecha Ortiz y Amelia Bence, María Duval fue la actriz escogida para protagonizar la cinta dirigida por Francisco Mugica en lo que, *a posteriori*, sería el único trabajo del que este fuera responsable para la empresa de Machirandiarena. Según Héctor Kohen, el contexto de rodaje de 1946 resultó el más destacado y productivo en la historia del estudio, tanto por la ampliación de sus galerías y el reconocimiento público a algunas cintas –como por ejemplo a *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945)– como por la diversificación del negocio hacia la distribución (2000, p. 371)².

² Efectivamente, tal como comprobamos en nuestra pesquisa hemerográfica, en el número de cierre y balance del año 1946, y en el primero de 1947, la *Revista Set* detalla la pujanza de la empresa (S/D, 1946b, pp. 3-4; S/D, 1947, pp. 28-29, 37). Asimismo, apenas unos días antes del estreno de la cinta que nos ocupa, varios diarios nacionales como *La Nación* (S/D, 1946d, p. 10), *La Prensa* (S/D, 1946e, p. 22), *Clarín* (S/D, 1946g) y *La Razón* (1946j) publicitaron en detalle el ambicioso plan de producción de la compañía para el año 1947.



Aunque Mugica hubiera preferido como galán a Alberto Closas en vez de al español Andrés Mejuto, y quedó disconforme con el diseño de vestuario por su elementalidad, manifestó especial apego por la cinta, valorando su aprendizaje en materia fotográfica de la mano de Roberts (Mugica en Calistro *et. al.*, 1978, p. 308) y el trabajo realizado con Casona:

[Le] Tengo gran cariño [...] [y] creo que fue uno de mis mejores trabajos [...] Me gustaron mucho la anécdota y el autor. Nos reunimos, hicimos el pre-libro entre los dos. Nació una comunión espiritual muy grande entre Alejandro Casona y yo. Casona no era un arquitecto de argumentos. Era fundamentalmente un poeta, un excelente dialoguista, pero que necesitaba una estructura. Entonces, entre los dos, en casa, hicimos el esqueleto de la película. Después él la abordó. La hice con mucho cariño porque el factor humano era fundamental en la película (Mugica en Russo & Insaurralde, 2013, p. 227).

En efecto, ese «factor humano», entendido como el núcleo de potencial identificación para los públicos, estaba concentrado en la protagonista femenina: la juvenil María Duval. Vinculada centralmente al subgénero de las ingenuas –tanto en un registro cómico-sentimental como dramático–, con expresión de asombro frente al mundo, aunque firme en sus convicciones morales, a partir de *Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra, 1941) Duval había forjado un texto estrella de enorme eficacia emotiva y económica como joven pura e inocente, de intenciones nobles, generosa y desinteresada. Desde aquel film «[...] se destaca en su composición de la huérfana recogida en un convento de monjas y [...] moldea la imagen de la ingenua soñadora, dulce en el trato y comprensiva a la hora de justificar o aceptar los errores ajenos» (Valdez, 2000, p. 356). No obstante, tras la reiteración del rol, cabe señalar que desde hacía por lo menos dos años Duval quería avanzar en su carrera como intérprete variando su repertorio. Así se lo decía al periodista del diario *Los principios* de Córdoba en octubre de 1944:

Usted ha escrito ayer en *Los Principios* que bulle en mí la inquietud por separarse [sic] de este «tipo» de personajes en el que me encasillaron «libretistas» y productores... y eso es una verdad. El cine me ha proporcionado las más grandes satisfacciones de mi vida... pero, ahora, debe darme la oportunidad de animar un rol que diferenciándose en absoluto de todos aquellos por mí animados hasta la fecha resulten un tanto más complejos, más sólidos y trascendentes (Duval en S/D, 1944, s/d).

Sin embargo, la actriz todavía tendrá que aguardar un poco más para un vuelco rotundo en sus personajes. En la película de Mugica –la decimosexta en poco más de un lustro– Duval no solo encara la que sería la última de las realizaciones en que personifica a una ingenua, sino que lleva al paroxismo su propia narrativa estelar al interpretar un «doble» rol, de monja joven y de la propia Virgen³.

³ Una hoja de la Oficina de Prensa de los Estudios San Miguel conservada en el Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires (Argentina) ofrece una semblanza de la actriz en estos términos:

Milagro de amor se estrenó en Buenos Aires el 12 de diciembre de 1946, en una fecha especialmente sensible para los creyentes marianos por su proximidad con la fiesta de la Inmaculada Concepción durante el tiempo litúrgico del Adviento y en un clima de preparación para la Navidad. San Miguel apostó al imponente Cine Ópera de la calle Corrientes para su debut. Anunciada en sus distintos afiches de promoción como «El romance inmortal que ha recorrido todas las literaturas del mundo!», «Una famosa leyenda de amor», «La leyenda del romance y la aventura», «El poder de la fe y la redención en la más hermosa realización del año» o «[...] una nueva versión de la leyenda inmortal! La prodigiosa sencillez de un milagro con la emoción de una historia verdadera!», la cinta no obtuvo el favor del público esperado, ni tampoco fortuna crítica –ni historiográfica–⁴. Si fue *La Nación* el único medio laudatorio, el resto de los diarios y las revistas afirmaron el carácter digno pero frío, pulcro pero sin humanidad del film –por ejemplo, los diarios *La Prensa* (S/D, 1946f) y *El Mundo* (S/D, 1946i)–. Al caracterizarla, *Clarín* afirmó lapidariamente que se trataba de una producción «poemática, sin poesía», es decir grandilocuente y teatral a nivel textual, pero pesada (S/D, 1946h, p. 14). Tanto la revista de los exhibidores *El Herald del cinematografista* (S/D, 1946, p. 225) como las revistas *Antena* (S/D, 1946c) y *Radiolandia* (S/D, 1946l) señalaron la «lentitud» del relato, aunque ponderaron, al igual que los diarios nacionales, la escenografía de Muñoz y la fotografía de Roberts.

Con un guion que combina el culto mariano con la intriga melodramática –maridaje que ya está inscripto en el propio título–, los créditos iniciales hacen explícito su entronque tanto con la literatura culta como popular a fin de proveerse de cierto respaldo o prestigio y justificar, de algún modo, el anacronismo de su temática⁵. Sin embargo, lejos de un atractivo comercial esto constituyó un demérito para

«La dulzura y la simpatía de María Duval, emergen de ella con tanta sencillez, con tanta autenticidad, que la estrellita, deja en el ánimo de la gente una impresión inolvidable [...] Simpatía, belleza, dulzura y humildad, por ello la joven estrella no es discutida. Por lo mismo su carrera sigue ascendente y triunfal, con el aplauso y el beneplácito, no solamente de nuestro público, sino de otros muchos públicos más allá de la patris (sic), ganados en virtud de su talento a su constancia, y a la eterna sonrisa de su rostro que nació en ella cuando aún el triunfo era una bella utopía. **Estudios San Miguel, brinda a la dúctil estrella, la oportuna (sic) de renovarse en su condición de intérprete, ofreciéndole ahora, dos producciones de distinta índole como, “LAS TRES RATAS” y “MILAGRO DE AMOR”, en donde pondrá a prueba, una vez más la rica gama de recursos que posee.**» Mayúsculas y negrita del original.

⁴ Los carteles de promoción y afiches aludidos aparecieron entre el domingo 8 y el domingo 15 de diciembre de 1946 en los diarios de gran tirada nacional: *La Nación*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Clarín* y *La Razón*. El afiche original puede consultarse en el Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires (Argentina).

⁵ Se lee en la placa de inicio: «[...] la leyenda de Margarita la tornera ha recorrido todas las literaturas del mundo. Lope de Vega, Zorrilla, Maeterlinck la llevaron a la poesía épica y al teatro. Y el pueblo campesino que no sabe de libros, la cuenta junto al fuego con la emoción de una historia verdadera. Estudios San Miguel se honra ofreciendo a la pantalla una nueva versión de la leyenda inmortal intentando traducir fielmente su esencia tradicional, su ternura humilde y la prodigiosa sencillez de su milagro».



el producto. Entre los comentarios a la película hay uno que vale la pena reproducir, pues detecta con justeza el desacierto principal del proyecto. Se publicó en el *Diario La Razón* y advierte:

Ya antaño el tema había sido tratado por [otros autores que] [...] se sintieron atraídos por esa figura de mujer envuelta en el halo deslumbrante de la leyenda. *Pero los milagros no son de esta época*. Y por eso, la fábula del film que conocimos ayer, carece de la fuerza de atracción necesaria para concitar la atención de los espectadores, *cuya sensibilidad requiere problemas y motivos más en consonancia con la realidad de la hora en que vivimos* (S/D, 1946k, p. 14)⁶.

En efecto, en continuidad con la tradición idealizante de la poesía amorosa y la estricta moral victoriana del siglo XIX –donde la mujer es etérea, frágil, dependiente, pura y linda con la aparición fantástica, mientras queda desmaterializado cualquier contacto entre ella y el varón/el mundo–, la película resultó ser una anomalía, primero, para su contexto sociopolítico y económico circundante. Un contexto de enormes transformaciones modernizadoras, democratizantes y de expansión de derechos bajo la primera presidencia de Juan Domingo Perón, cuando las mujeres estaban dejando atrás un imaginario de subordinación respecto del hombre, creciendo en protagonismo, autonomía económica y aparición masiva en el mundo público (del trabajo y de la política), y pocos años después conquistarían la ciudadanía plena (Franco y Pulido, 1997; Bianchi, 2000; Gené, 2001; Barrancos, 2010). Pero además, en segundo lugar, la cinta también resultó una rareza en el marco de una cinematografía nacional más bien laica y poco afecta al género religioso o a las referencias divinas demasiado evidentes. Asimismo, exacerbó ciertos rasgos de un modelo genérico agotado, por lo que terminó constituyéndose en un producto dos veces anacrónico: por su tema y matriz narrativa. Más aún, consideramos que este film –hecho a la medida de la intérprete– es una evolución orgánica y la *culminación conservadora* tanto del cine de ingenuas –que el propio Mugica había ayudado a forjar desde *Los martes orquídeas* (1941)– como del perfil estelar de María Duval, quien entonces se hallaba en un muy buen momento de su trayectoria pero, como dijimos, percibiendo cierta saturación de su propio texto estrella⁷.

Alejandro Kelly ha explicado que «la ingenua» era un personaje que ya circulaba en diferentes series de producción cultural hacia el comienzo de los años cuarenta, simbolizando un tipo de adolescencia femenina modélica, aún sin contacto

⁶ El destacado es nuestro.

⁷ Al igual que el director, Duval también guardó un especial recuerdo de la película: «Tengo entendido que se le había propuesto a otras actrices, que por distintos compromisos no lo pudieron hacer. Tal vez no se pensó en mí de entrada porque yo no profeso la religión católica. Supusieron que la Curia podría objetar mi inclusión. Pero me constabancé tanto con el personaje, que inclusive fui a un convento a ver tomar los hábitos a las novicias. De modo que todo lo que después hacía en la película: arrodillarme, persignarme, todo lo que concernía al aspecto religioso, lo tenía bien aprendido. Nada era nuevo para mí durante la filmación. Entonces si alguien había estado en contra –yo nunca pude saber quién era– se llevó un chasco y no pudo decir nada» (Duval en Russo & Insaurralde, 2013b, p. 391).

con la esfera pública ni con los peligros de la sociedad. En escenarios idílicos y cargados de fantasía, donde la familia se celebra como universo seguro y autocontenido, la amenaza que desestabiliza, momentáneamente, la diégesis se plantea como vinculada a la experiencia de la modernidad, pero es el entorno familiar burgués el filtro o la mediación privilegiada por la que esa modernidad se termina aceptando/adaptando. Kelly insiste en que el rasgo sobresaliente de este cine hay que detectarlo en la sexualidad de las protagonistas, pues «[...] implicó el borramiento de la mujer moderna en pos de la ingenua, reemplazándose el deseo pasional por el ideal del amor romántico» (2019, p. 51). De hecho, advierte que tras el agotamiento del modelo a causa de su repetición se establecieron dos alternativas: una, vinculada al melodrama, en la que la sexualidad y el erotismo son motor dramático; y otra, cercana a la comedia, que mostraba el devenir de las adolescentes en muchachas modernas. En ambas modalidades se incorporaba más francamente la modernidad en las costumbres y valores.

Por su parte, la cinta que nos ocupa va en dirección inversa a ambas variantes: justamente, puede pensarse como la exaltación de los rasgos más conservadores del modelo, un impulso de reacción contrario a la modernización en favor de la tradición, que insiste en el reaseguro de un molde de género y maternal ya conocido. Esto es: división taxativa y sexogenérica entre el mundo público-masculino y privado-femenino, reclusión de las mujeres en el universo doméstico, predominio de los derechos sexuales y eróticos del varón a los que se debe obediencia y comprensión sin condiciones; abnegación, dependencia afectiva y económica, sacrificio y descorporización de la protagonista. Justamente, fue el talante antitético con sus contextos histórico y productivo el que hizo que esta variante fracasara y tuviera una única manifestación, puesto que ni su historia ni su propuesta visual lograron interpelar a su público contemporáneo, al que, como señaló el crítico de *La Razón*, no le interesaban demasiado los milagros ni, agregamos nosotros, volver a la moral del pasado.

Para cerrar esta caracterización, vale la pena recordar que, en paralelo al estreno *Milagro...* y con una respuesta de público opuesta, Olga Zubarry cosechaba su tercera semana de éxito protagonizando *El ángel desnudo*, de Carlos Hugo Christensen, que es, justamente, la película emblema de la primera variante (melodramática) del cine de ingenuas que señalaba Kelly. Asimismo, destaquemos que tras este fracaso comercial y cierto hastío interpretativo en el rol de ingenua, Duval encarnará un protagónico –también en San Miguel– que decididamente la colocará en las antípodas de sus heroínas angelicales: nos referimos a *La serpiente de cascabel* (1948) de la mano de Carlos Schlieper, en la que entrará de lleno en la variante cómica y moderna del modelo de ingenuas. Poco después Duval renunciará (para siempre) al mundo artístico para casarse y convertirse en esposa y madre.

UN ESTANDARTE AUDIOVISUAL PARA LA FE

La Señora de Fátima se produce en un momento de transformación del modelo industrial español. Pese a medidas proteccionistas estatales y el auspicioso crecimiento cuantitativo de films, un volumen importante de la producción de la





década de los cincuenta buscará, en vez de la reinversión estructural y la búsqueda temática y formal, el rédito económico inmediato, cuestión que resentirá la calidad de los materiales y la infraestructura del negocio cinematográfico. José Enrique Monterde señala que a comienzos de la década el modelo industrial se caracteriza por contar con mayores ayudas estatales a la producción, «[...] cuotas de distribución y pantalla, el desabastecimiento de cine norteamericano como consecuencia del boicot de la M.P.E.A., el aumento muy considerable de las coproducciones, [y] el mayor nivel económico de la población con su consecuente aumento en la frecuentación [...]», entre otros rasgos (1995, p. 255)⁸. En este marco, si la empresa que había sido líder, CIFESA, comienza su declive, y Suevia Films ocupa un lugar cada vez más importante, en paralelo aparecen productoras más pequeñas que, a lo largo de la década y con mayor o menor fortuna comercial, buscan hacerse un sitio —un nicho— en el mercado interno. Es allí donde Monterde ubica una serie de intentos por instalar y promover un cine vinculado estrechamente con intereses católicos, con sellos como Ariel, Pecsá, Procusa y, la más significativa, Aspa Films, que, justamente, produjo *La Señora...*

Para Vicente Benet el corpus de cine religioso implica la continuación, por otras vías, del melodrama pero quitando la sentimentalidad a los relatos para priorizar los sentidos de trascendencia y de conservación del orden social basado en la fe cristiana. Benet explica que en el segundo lustro de la década de los cuarenta el control de la educación por parte de los sectores nacionalcatólicos organizados en las estructuras del Opus Dei y la Acción Católica fue creciendo considerablemente: «Estos grupos actuarían cada vez más como *lobbies* políticos, culturales y económicos situados en el corazón de la administración franquista [...] La utilización del cine como vía de adoctrinamiento por parte de la Iglesia, impulsada también desde el Vaticano, cuajó en diversos ámbitos [...]», entre los que el historiador destaca Aspa Films (2012, pp. 255-256).

Sin vinculación orgánica con ningún organismo eclesiástico, pero con el beneplácito de la curia española y el saludo de la Secretaría de Estado Vaticana, Aspa Films fue creada por el guionista y productor Vicente Escrivá, tuvo como director clave a Rafael Gil y, a diferencia de las otras productoras, durante el primer quinquenio de los cincuenta fue bastante consistente con el propósito de lograr un cine religioso, lanzando una cinta por año y obteniendo, en todos los casos, la calificación de interés nacional (Monterde, 1995, pp. 258-259).

Ahora bien, además de estos factores materiales vinculados a la industria del cine, habría que sumar ciertos condicionamientos contextuales y otros estructurales de orden endógeno que fueron favorables para la consecución de la película. Por una parte, cabe tener presente que a fines de los cuarenta y comienzos de la década

⁸ La sigla M.P.E.A. corresponde a la Motion Pictures Export Association. Tras la II Guerra Mundial, en el marco de la legislación del comercio exterior norteamericano y con la protección del Departamento de Estado, esta asociación reunió a las empresas productoras hollywoodenses más importantes y ejerció presiones comerciales para la distribución en el exterior de sus películas, reduciendo riesgos de inversión, debilitando a la competencia y reforzando su poder en el mercado global.

siguiente España vivió un proceso de masificación del culto a Fátima a través de diversos fenómenos, desde la construcción de parroquias con su nombre hasta la multiplicación de materiales devocionales –libros, medallas, estampas–. Juan Ignacio Valenzuela Moreno ha explicado que la producción de *La Señora...* está en sintonía con una coyuntura europea de especial insistencia en la figura de la Virgen dada por:

[...] la Coronación de Nuestra Señora de Fátima el 13 de mayo de 1946 y el Congreso Mariano Diocesano de Madrid entre el 22 de mayo y el 2 de junio de 1948, a donde fue llevada la imagen de la Virgen de Fátima y despedida el último día del Congreso por el General Franco. Más tarde, entre el 9 de junio y el 13 de agosto de 1951, la imagen realiza una visita a todas las parroquias de la Diócesis de Leiria-Fátima [...] Coincidió, al mismo tiempo, que la clausura del Año Santo iba a realizarse por el Papa Pío XII el 13 de octubre de 1951 en el Santuario de Fátima [...] (2017, pp. 215-216).

Esa sincronía de fervor materno-espiritual atravesaba horizontes políticos y, de hecho, en Portugal, al mismo tiempo que en España, también se estaba preparando un film sobre Fátima. Valenzuela Moreno ha rastreado documentación oficial que da cuenta de una serie de intercambios y negociaciones suscitados entre marzo y mayo de 1951 a fin de que no se rodaran dos films con el mismo tema en países vecinos. Finalmente, aunque no quedan del todo despejados los motivos, a fines de mayo el secretario nacional de Información de Portugal mandó a suspender el rodaje en su país, y en junio envió una delegación especial para examinar el trabajo en curso en España.

Por otra parte, resulta clave considerar que desde el ascenso del franquismo la injerencia de la Iglesia católica creció considerablemente y su visión de la cultura penetró con fuerza en la industria del cine: tanto por el control ejercido sobre los contenidos de las películas y el ejercicio de la censura moral en las juntas calificadoras, como por la promoción o contención de directores, artistas y películas a través de la prensa y la hoja parroquial, entre otras formas (López & Aramis, 2006)⁹. A su vez, la transversalidad de planteamientos religiosos católicos en el cine sonoro español era indudable: ya sea a nivel temático o iconográfico, a partir de la moral que –implícita o explícitamente– modelaba los comportamientos de los persona-

⁹ Tal como ha señalado Jordi Roca I. Girona, la mutua instrumentalización de la Iglesia y el Estado español implicó «[...] la adopción de una ideología religiosa de pueblo escogido, la dotación al régimen, por parte de la Iglesia, de la unidad cultural e ideológica y del apoyo moral y la legitimación que necesitaba, la incorporación de institucional del clero, o al menos de su jerarquía a funciones del poder político, el acomodamiento de la legislación civil al dogma católico, un fuerte poder económico a manos de la Iglesia [...] y el sometimiento institucional del clero a los poderes políticos» (1996, p. 22). Por su parte, Teresa Rodríguez de Lecea (2006) ha explicado cómo la Iglesia fue el soporte ideológico conservador del «Estado Nuevo»: fusionando patria y religión, el nacional-catolicismo impulsó un imaginario y una sociabilidad moral rígida en la cual a las mujeres solo les cabía la maternidad en el marco del matrimonio religioso.



jes, la presencia visual de la institución Iglesia y/o sus miembros, como también la representación de prácticas litúrgicas o de culto popular cristiano¹⁰.

En el contexto sociohistórico que acabamos de reseñar, el caso que nos ocupa debería ser ubicado en una zona específica dentro del campo del cine religioso durante el franquismo: aquella que priorizando el tratamiento de núcleos claves del culto mariano, toma forma a través de un retrato de vida ejemplar, o lo que Fernando Sanz Ferruela (2013, p. 472) señala como proyecto hagiográfico, cuyo temprano eslabón sería *Forja de almas* de Eusebio Fernández Ardavín (1943), sigue con *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1948), y continuará con *Fray escoba* de Ramón Torrado (1961), *Rosa de Lima* de José María Elorrieta (1962) o *Teresa de Jesús* de Juan de Orduña (1962), por señalar algunos ejemplos.

Entre los argumentos privilegiados del cine religioso ibérico, Ricardo Colmenero Martínez (2021) destaca especialmente los temas marianos, teniendo un sitio sobresaliente la aparición de la Virgen en Fátima –evento de interés no solo para la cinematografía ibérica y portuguesa, sino norteamericana–, que permitía extender, amén del discurso creyente, uno político a propósito de la lucha contra el comunismo y los posicionamientos ateístas. Asimismo, el autor subraya dos constantes de esta temática: por un lado, la coincidencia de modelos narrativo-espectaculares para tratar las apariciones marianas y, por otro, la velada crítica a una Iglesia a veces demasiado celosa o apegada a los datos y las pruebas para «certificar» milagros, en oposición a la piedad popular más pura y auténtica.

Como dijimos, *La Señora...* es, sin duda, un film mariano, pero su estructura –de alta eficacia didáctico-moral– se ligaría a aquellos relatos que narran ciertos hechos de una vida y carácter ejemplares a fin de ponderar sus virtudes: esto es, proyectos hagiográficos que promueven el programa ideológico nacionalcatolista. Hueso Montón (2011) señala que toda biografía implica la representación de una personalidad fuerte, en cierto modo excepcional, cuya articulación con el contexto resulta clave para la definición del relato. Actante central, el/la protagonista sostiene no solo una relación de incardinación respecto de su tiempo y de su espacio, sino, en buena medida, como completa Javier Moral (2011), de tensión, contraste o disrupción: esto es, hay una dinámica agónica entre lo social y lo individual que modela la identidad del héroe/heroína. Podemos pensar, entonces, que la hagiografía acentúa esa distancia entre protagonista y entorno sociocultural y la dota de una dimensión profética, martirológica: la incompreensión de unos es proporcional al amor salvífico-sacrificial del uno/una –a la manera de Cristo, a la manera de María–, algo que veremos claramente en el caso que nos ocupa. Asimismo, si la estructura que orga-

¹⁰ Asimismo, el fenómeno del cine confesional –*La Señora de Fátima* (1951), *El beso de Judas* (1953), de Rafael Gil, entre otras– «[...] hunde sus raíces en el tránsito operado desde la fuerte hegemonía castrense desde los años cuarenta hasta el predominio del nacionalcatolicismo durante estos años [cincuenta] [...] Películas mediatizadas por la adhesión a las recetas del ideario integrista y preconiliar, constituyen [...] un ejemplo de la religiosidad formalista sobre las pautas del catecismo más conservador» (Herederó, 1998, p. 134).



niza los contenidos factuales de una biografía fílmica se caracteriza por el engarce, por lo general cronológico, de momentos pregnantes, de alta condensación y saturación de sentido vital de la identidad retratada, es posible detectar que, en las hagiografías, esos momentos se vinculan a la relación que la divinidad entabla con su elegido/a y cómo desde allí se traza una curva de conversión de sí y del entorno. A su vez, en la hagiografía la ejemplaridad adquiere un claro carácter apologético, una carga pedagógico-modélica especialmente intensa: de hecho, si las biografías pueden ofrecer cierto distanciamiento del personaje central, a fin de sopesar sus virtudes y defectos, no sucede lo mismo en la hagiografía, que, priorizando las virtudes llega al paroxismo –por lo general con la muerte del /la protagonista–, para sostener e incrementar la empatía con el público. Por lo dicho, entonces, en nuestro caso podríamos hablar de una *hagiografía de hija mariana*.

La Señora... fue un éxito de público: estrenada en Lisboa el 6 de octubre de 1951 en sesión de gala con motivo del Congreso de Mensaje de Fátima, y el 22 del mismo mes en Madrid en el Cine Avenida, estuvo 56 semanas en cartel, siendo de las películas más vistas entre 1951 y 1961, al ocupar el duodécimo lugar –el primero le correspondió a *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) con 325 semanas de exhibición (Monterde, 1995, p. 262)¹¹–. Además de una excelente taquilla, obtuvo el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, el Premio Especial del Círculo de Escritores Cinematográficos 1951 a José Nieto, el premio al Mejor Actor Español a Nieto en el certamen de la revista *Triunfo* 1952; y la venia papal cuando su estreno en Roma¹².

A través de la distribuidora Interamericana, la película dirigida por Gil tuvo estreno comercial en Argentina: debutó en Buenos Aires el 19 de noviembre de 1952 en los cines Premiere e Ideal. Tras dos semanas en esa última sala pasó al cine Gran Victoria donde estuvo en cartel desde el 5 al 23 de diciembre¹³. *El Heraldo del Cinematografista* (S/D, 1952, p. 160), la revista de los exhibidores, la calificó como película familiar y le otorgó 4 puntos en su valoración artística y en argumento, y 3 ½ en su valor comercial, y la crítica de conjunto en la prensa masiva fue muy buena.

La peculiaridad del largometraje radica en que orbita alrededor de la relación entre María y una niña pastora –tres veces subalternizada: por ser menor de edad, por mujer y por pobre–. La pequeña encarna la obediencia y el servicio a la Madre

¹¹ Como en el caso argentino, no parece casual la fecha elegida para el debut de la película: recordemos que octubre es, junto con mayo, uno de los meses importantes en la historia de este culto, pues si en mayo fue la primera aparición, un 13 de octubre de 1917 fue el día del conocido «milagro del sol».

¹² Según Joseba Louzao Villar (2015), la película tuvo una buena difusión en el exterior, recibió una cálida recepción entre la crítica e incluso puede considerársela la primera producción española en provocar su remake en Hollywood con *Miracle of our Lady of Fatima* (1952) de John Bram.

¹³ Llama la atención la estrategia de prensa de la película, pues el afiche publicitario lanzado en los diarios de gran tirada encabeza con una frase que poco tiene que ver con la trama. Se lee: «Sola, frente a la horda enloquecida de terror y odio...». La imagen que acompaña es un montaje entre un plano medio de la protagonista en posición orante y el dibujo de un grupo de campesinos armados con palos y herramientas.



quien, a su vez, personifica a la institución católica, en una verdadera cruzada testimonial y profética contra el paradigma comunista. Justamente, aunque la acción se desarrolla en Portugal hacia 1917, en la historia de Lucía reverbera el relato de persecución y la amenaza de disolución moral del orden establecido esgrimido por el bando sublevado como justificativo ideológico de la Guerra Civil vista, entonces, como guerra religiosa. A su vez, luego del conflicto:

[...] La religiosidad promovida por el franquismo pretendía situarse en una restauración social católica con un carácter de redención y purificación [...]. El régimen se presentaba como una «nueva España» católica y nacional que aún debía protegerse y defenderse de la España liberal, republicana y laicista, que era definida antipatriota. No podemos olvidar tampoco dentro de ese programa de restauración, entre el triunfalismo y el paternalismo, la pastoral misionera popular, tanto en las ciudades como en el campo, ya que se consideraba un instrumento de primer orden para crear (o mantener) un clima de unanimidad política, social y religiosa (Louzao Villar, 2021, p. 133)¹⁴.

El reparto del film incluyó, como figura principal, a la italiana Inés Orsini, secundada por el mexicano Tito Junco y el español Fernando Rey. Si la opción por Orsini obedeció a su buena *performance* como niña-santa en el film *Cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, Augusto Genina), estrenada en 1949, la elección de Junco podría deberse, no solo al atractivo –comercial y afectivo– como figura transnacional de visita en España, sino al aprovechamiento de su texto estrella. Recordemos que el actor encarnó con especial solvencia a villanos cínicos y manipuladores, y en la cinta que nos ocupa personifica al cruel Oliveira, referente político comunista y autoridad en la localidad donde tuvo lugar la aparición mariana. Justamente, fue responsabilidad de un actor extranjero interpretar el papel que concentraba la violencia y el ateísmo, tensándolo con el que encarnó su par español, Fernando Rey (el abogado Duarte), galán distinguido y delicado, sobre quien opera un proceso de conversión. Por tanto, aquí podríamos intuir un uso estratégico (y político) del reparto, dejando en la esfera española al hombre que, equivocado pero con buen corazón (y la Ley en la mano), retorna al camino del Bien, en oposición a la alteridad malvada, aquella que aspira, mediante el poder, a corromper el orden y la identidad sociales: esto es, arrancar del corazón del pueblo a Dios para, en su lugar, colocar el ideario comunista.

¹⁴ Dolores Juliano ha señalado que la fundamentación religiosa a la hora de justificar el cuartelazo respondió a un intento de construcción de legitimidad en las zonas más atrasadas del país: «El régimen buscó y obtuvo esta legitimación proclamándose defensor de la fe, pregonando su campaña militar como “nueva cruzada” [...]» (2012, pp. 259-260).

TODOPODEROSAS Y PERFECTAS: IMAGINACIONES MARIANAS EN ARGENTINA Y ESPAÑA

UNA MADRE GUARDIANA

La secuencia inicial de *Milagro de amor* sintetiza su conflicto dramático y subraya el rol clave de una *maternidad extraordinaria* para su resolución como garantía moral y política del ordenamiento normativo. De camino al convento, un carro de peregrinos cantores llega a un pequeño pueblo con su pregón, recogiendo ofrendas para la Virgen de Agosto (que corresponde en el santoral católico a la celebración de la asunción de María al cielo junto a su hijo): como veremos, frente a esa María «madre de Dios soberana», que cuida los campos, guarda el rebaño y mira las ovejas, solo caben sacrificios y donaciones. Sin embargo, los peregrinos no tardan en sumarse a la fiesta popular en la plaza, donde corre la bebida, la risa, el canto, el encuentro y la danza entre hombres y mujeres, tal como se advierte en los planos de conjunto en plena sevillana. La canción central, cuya interlocutora es –en clave de confidencia– una campanillera, versa sobre un amor indebido por interclasista: un amor entre dos jóvenes a espaldas de los padres de la muchacha (hija del amo), quien, sin embargo, espera en la ventana «como una flor escondida» a su amor galante.

Así, en este juego entre el pregón y la sevillana, tanto en su forma como en los temas enunciados, se adelantan algunos de los caracteres del personaje principal –literalmente entre dos mundos–, de la acción dramática privilegiada –la donación, la entrega y la expiación, pero también el encuentro amoroso– y el vector de resolución de la trama –María que todo lo ve y lo cuida–. Notemos que si se delinea la dualidad trágica que atravesará a la protagonista, la joven novicia Margarita, que se debatirá entre el amor a Dios y a los pobres (vida consagrada), y el amor a un hombre (vida laica); también aparece la salvación inmaculada y sobrenatural que viene de la Madre María, quien, frente a la huida de la novicia con el capitán, tomará su lugar en las labores del convento y el cuidado de niños y ancianos en la aldea.

Recordemos que la duplicidad iconográfica ya había sido probada para Duval en un film –de ingenuas– anterior, también guionizado por Alejandro Casona: *Cuando florezca el naranjo* (Alberto de Zavalía, 1943). Allí, un grupo de pupilas visitan un museo con su profesor de historia: en el salón dedicado a España ven el retrato ecuestre del virrey del Pino, quien «pasó a la historia por defender el amor de una niña» –en alusión a Mariquita Sánchez de Thompson–. Al llegar a la sala dedicada a esta heroína patria ven una figura en tamaño natural que es idéntica a la protagonista (María): el parecido fisionómico va en paralelo a la semejanza vital y moral, pues ambas se hallan en situación de reclusión y secretamente aman a un varón imposible, aunque siempre manteniendo incólume su honor. El profesor, interpretado por Ángel Magaña, asiente asombrado y arrobado: «Se parecen como dos hermanas», exclama. Asimismo, el motivo del doble y la sustitución de identidades entre hermanas gemelas –que en la comedia permite hacer a una lo que le está vedado usando la «máscara» de la otra– no era desconocido para los públicos y con-



taba con antecedentes exitosos en el cine de ingenuas en films como *Soñar no cuesta nada* (Luis César Amadori, 1941). En este caso, la habilidad de Casona y Mugica es potenciar el desplazamiento identitario en clave sagrada que ya está planteado en la leyenda, para dotar a la peripecia narrativa de un hálito espectacular, incluso apelando a la truca de montaje, a cargo de Ralph Pappier.

La procesión con la que se recogen ofrendas terminará en el convento donde vive Margarita, «la campanillera», la encargada de llamar a la oración pero también de alegrar el ambiente –nuevamente un atributo dual/ambivalente–. En continuidad con otras cintas donde encarnara a una heroína sin familia, Duval vuelve a personificar a una huérfana: sin embargo, en este caso la carencia de una prehistoria personal que la conecte a una genealogía particular resulta pertinente y eficaz para un doble movimiento, como es idealizarla y convertirla en un *exemplum*. La muchacha es «hija» tanto del pueblo como de sus hermanas mayores, y si a unos sirve a otras debe obediencia: ella es, según las palabras de la superiora –su madre religiosa–, «Un lazo vivo entre el convento y el pueblo»¹⁵. En efecto, es justo antes de que lleguen los peregrinos, reunidas en la sala de costura y terminando de bordar el manto de la Virgen, que la superiora comunica a sus hermanas que Margarita relevará en sus tareas a la guarda llaves y tornera, siendo responsable de la seguridad de la capilla (llave de plata), del jardín (llave de cobre) y del refugio al peregrino (llave de hierro) –esto es: de todo el convento–. Será ella quien atienda el torno para dar y recibir ofrendas y pedidos sin contacto ni conocimiento directo entre el adentro y el afuera del monasterio.

Es decir: a poco de iniciarse la trama, y sumándose a la cadena de sentidos duales que se viene describiendo, la protagonista es colocada en un limen, un interregno de conexión entre lo sagrado y lo profano. En una escena excesivamente ritualizada y teatral, insistiendo en la construcción iconográfica y dramática de esta novicia como ser noble, puro y humilde, Margarita jura de rodillas guardar esas llaves como a su alma y su propia salvación, y al ponerse de pie es ungida al ceñírsele el cinturón (casi nos atrevemos a pensar: de castidad) con las llaves del convento. Expresivamente, y para dar mayor importancia iconográfica a esta promesa –antesala de la ordenación–, se ha ido desplegando un lento trávelin hacia atrás que permite advertir el conjunto de religiosas en el momento más sensible de la escena, cuando mientras todas se arrodillan, la superiora consagra a Margarita, ahora de pie, diciendo «En el sagrado nombre de María yo te nombro guardiana de su casa», componiendo una imagen verdaderamente hagiográfica. Mas el *crescendo* dramático y narrativo se da, poco después, con la consagración popular: es Margarita quien abre las puertas de la casa materna –la iglesia– a los peregrinos, a la vez que desde el interior del templo llega el ícono de María en tamaño natural para bienvenir a sus hijos. Mugica reitera la intriga de predestinación, y los peregrinos de rodillas excl-

¹⁵ Una de sus hermanas le había dicho a la superiora un momento antes, a propósito de una colecta que recogiera con éxito la muchacha entre los pobladores: «Como es huérfana, y sabe hablar de cosechas y ganados, la consideran más suya que a ninguna».



man extasiados «Pero si son dos gotas de agua», en alusión a la semejanza física de la imagen y la muchacha, quien cierra este momento con una mirada cómplice y serena a su madre espiritual¹⁶.

Si María resulta ser —a nivel visual y semántico— una presencia diáfana, luminosa, salvífica y protectora —manifestación del *amor que no pasa*—, el capitán Peñafiel —que solo será fiel a sí mismo y a su vanidad— será representado literalmente como una sombra sinuosa y amenazante, atractiva e inquietante a la vez —un *afecto evanescente*, tendiente al artificio. En efecto, en varios momentos significativos de la trama es la sombra del hombre aquello que primero entra en plano, generando expectativa y emoción, y luego, con una breve demora, se da a ver su cuerpo¹⁷.

Así sucede la primera vez que el protagonista va al encuentro de Margarita: pese a que dice quedarse junto a ella y los niños solo para rezar juntos el ángelus, aprovecha esa instancia de recogimiento para mantenerse físicamente cerca de la muchacha. El contrapunto iconográfico entre la devoción casta de Margarita —reteniendo un *gestus* de santa— y la mirada impudicamente devoradora del varón es por demás elocuente. En un entorno sonoro-lingüístico de invocación a la Virgen y evocación de la Anunciación, el juego de plano y contraplano se construye tanto con el capitán como con los campesinos pero en sentido opuesto, de divergencia y semejanza respectivamente: si ellos y ellas son quienes oran con Margarita y como Margarita —al unísono y en idéntica posición de humildad, mirando el suelo—, el varón, callado y con una mirada penetrante al cuerpo de la novicia, ya ha fijado su objeto de deseo y blanco de posesión.

Pero Peñafiel no solo es sombra o mal: su presencia contribuye a la activación en la heroína de la curiosidad, la imaginación y la conexión sensible con el mundo vital, al que reconoce —tras el encuentro con el capitán— «más intenso» que antes. De ahí la necesidad imperiosa, ante la tentación y la fantasía que se han despertado en ella —respecto del «mundo», del hombre, del saber—, de castigar la carne: esto es, obturar el canal de los sentidos a fin de retornar al orden y la paz de la reclusión, el trabajo y el servicio. Sin embargo, nada parece alcanzar: más aún, la lectura de la Liturgia de las Horas —con reminiscencias a la poética de san Juan de la Cruz— que propicia la madre superiora entre las monjas, en la misma sala de costura que vimos anteriormente, excita el interior de la muchacha, pues allí se insiste en la importancia del «amor» en la vida cristiana. Si Margarita conoce aquel que es virtuoso, esa noche se enfrentará con otro en el que el romanticismo se conjuga con la atracción erótica. Y cederá a su fuerza magnética.

¹⁶ Resulta notable la posición física de Margarita al abrir las puertas del templo: ella se encuentra, literal y simbólicamente, en un umbral, entre sus hermanas monjas y el pueblo, el interior y el exterior. Aunque figura solo en el guion original y no en el corte final, repongamos las expresiones de los feligreses al momento de verla en el atrio: «¡Es Margarita! ¡Le han entregado las llaves!», «Nadie las merecía más que ella. ¡La más buena! ¡La nuestra!» (Casona & Mugica, 1947, p. 12).

¹⁷ En términos de puesta en escena, las referencias a la sombra del capitán ya estaban señaladas en el guion de la cinta.



En silencio y como un ladrón agazapado en la penumbra, el capitán Peñafiel penetrará en el convento. Saltando muros, será su sombra la que primero aparezca en plano para «eclipsar» uno de los íconos sagrados que, desde una hornacina, custodia el corredor lateral del templo: justamente, lo que ese plano adelanta es que lo que quedará en sombra es el cuerpo vocacional de la novicia. Frente a expresiones desesperadas por parte de Margarita como «Mi único amor está consagrado a Dios», «El mundo está cerrado para mí», Peñafiel intentará persuadirla con expresiones manipuladoras tales como «No se puede renunciar a lo que no se conoce», y «Las llaves que cierran, también pueden abrir...». La afirmación más demoledora será «En el fondo de tu corazón ya te has vuelto atrás (en el deseo de ser monja)», mientras Margarita –literalmente– retrocederá aterrada, intentando sostenerse en una de las columnas del patio al decir «Mi vocación es inquebrantable». El tono de voz, la mirada y el gesto configuran, a todas luces, un oxímoron desesperado pues, en efecto, la muchacha huirá con el hombre¹⁸.

Antes de hacerlo, se allega hasta el templo, donde entabla una conversación-ruego con María, «La única que puede comprenderlo todo y perdonarlo todo». La insistencia en la excepcionalidad y totalidad de la Virgen opera como mandato y preanuncia el milagro sobre el que pivotea el film: si María puede comprender y perdonar lo inadmisiblemente, también puede hacer lo imposible, esto es, encarnarse y tomar el lugar de su hija para salvarla. Y es que el mandato genérico subyacente es que una madre debe ser capaz de hacerlo/darlo todo por el honor de su hija. La súplica de Margarita se cumplirá con literalidad: a sus pies dice «Madre del eterno amor: contempla la cobardía de tu sierva y ten piedad de mí... (...) *Toma este hábito* que no he sabido honrar. *Toma estas llaves* que no he sabido guardar... Si algo puedo pedirte aún: *no me abandones*, como yo te abandono. Que tu perdón me acompañe como un dulce dolor para mi castigo, *para tu gloria*». A partir de ese momento, mientras Margarita se vuelve sombra –como su amado, pues ya está contaminada «de mundo»–, María se volverá presencia humana vicaria a través de la separación de su ícono celestial. Llegadas al templo para la oración de maitines, la expresión escandalizada de las religiosas, «Nuestro tesoro, nuestra guardiana, ¡nos han robado!...», establece la confusión en el espectador de modo tal que crea que se refieren a la novicia cuando, se sabrá al final del relato, aluden a la talla sacra¹⁹.

¹⁸ Poco antes de esta escena, cuando Margarita recibe una carta de amor de parte de Peñafiel y se apresta a quemarla en su celda, ya había realizado el mismo gesto: retroceder hasta la pared y apoyarse en ella a punto de desfallecer, como signo de «sofoco» de un amor irrefrenable.

¹⁹ En la Liturgia de las Horas, maitines es la primera de las horas canónicas, en la que se reza antes del amanecer. Al respecto, cabe notar un detalle que solo es posible de percibir en un segundo visionado: como campanillera, Margarita debe llamar a sus hermanas a la oración, ser ella quien las despierte, pero en ese momento va a escapar con Peñafiel. «Si yo faltó ¿quién tocará esta noche la campana?», se pregunta culposamente. En efecto, será la Virgen quien lo haga: apenas después de que Margarita entregue sus hábitos y las llaves, va a sonar diligente la campana puesto que la Madre ya ocupa el lugar de la hija.



Si bien Margarita se va con el capitán, llevarán una convivencia recatada y pudorosa: un compromiso inmaculado que hace de la muchacha una novia ideal, más próxima a la Virgen, por sus cualidades excepcionales, que a una mujer ordinaria. Justamente, es contra el personaje mundano de Silvia (interpretado por la española Diana Cortesina), prima de Peñafiel, que se engrandece la figura de Margarita: la primera es vanidosa, manipuladora, egoísta y apasionada; la segunda, humilde, cándida y generosa. La paradoja que construye la película es que la novicia fugada es, en realidad, un modelo absoluto de virtud sin medida; mientras que la casadera es quien está «fuera de lugar», erosionando el esquema guía femenino con deliberadas actitudes de audacia erótica y seducción hacia el protagonista. Si una no cesa de engalanarse y buscar la admiración de Diego, si compite con él en orgullo y caprichos personales, y se hace cargo –como él– de su deseo de modo proactivo, la otra se sentará a esperar con obediencia ciega.

En efecto, la mayor parte de los años que comparten Diego y Margarita son estando él muy lejos, cuidando un remoto y aburrido límite fronterizo de España. En ese tiempo, lejos de explorar el entorno (mundo exterior) y conocer a otras personas (mundo social), dar curso a sus inquietudes personales y curiosidad, la muchacha se autoconfina al espacio doméstico. El montaje de imágenes de la ventana del salón donde la joven teje o borda, que va cambiando conforme las estaciones, da cuenta de la rutina repetitiva de sumisión y enclaustramiento físico, mental, afectivo y social que rige la vida de la muchacha. La ventana con rejas expresa que el hogar con ese varón a distancia es un símil del convento, y que el impulso de la fuga ha sido ahogado (cercenado) por un sedentarismo hiperregulado y autoimpuesto. En efecto, retomando a Jordi Balló, podríamos señalar que aquel motivo visual especialmente vinculado al tiempo construye una idea de resignación y pasividad:

La imagen de la mujer cosiendo anuncia en muchas ocasiones la de la mujer en la ventana. Es una manera de expresar una estabilidad conformista de la mujer, limitada al espacio doméstico. La consciencia de ese conformismo no se produce con excesiva frecuencia salvo en los momentos en que la mujer interrumpe su labor y alza la mirada para dirigirla a la ventana, en la que podrá salvar los muros de su cotidianeidad (2000, p. 33).

La condescendencia y subordinación de la mujer al varón raya la autohumillación cuando, ya de nuevo en casa, ante la frialdad de su prometido –que secretamente ha decidido casarse con Silvia–, ella le expresa: «Me basta un rincón de tu vida». Es decir: toda esta operatoria de sumisión, esta forma absolutamente sobrenatural de autosacrificio, neutraliza demasiado pronto y con excesiva fuerza el gesto de insurrección/disidencia que se expresaba en la huida del convento dando curso a su propio deseo y curiosidad.

Desengañada, habiendo asistido a la boda de Peñafiel, la muchacha se siente tentada al suicidio, pero ni siquiera esa decisión le es permitida: «La campana me despertó», dice en el confesionario donde, por supuesto, recibirá la penitencia que le corresponde. Una voz de Dios masculina y descorporizada exige que vuelva a donde ha nacido, vía autohumillación y martirización del cuerpo. Hay entonces un doble



reasegure de confinamiento e inmovilidad identitaria: no solo relativo al convento, sino vinculado al espacio de pertenencia/de origen como definitorio y esencial –el pueblo–. Si bien, especialmente al comienzo de la historia, Margarita añoraba conocer el mar y manifestaba cierta atracción por atravesar nuevos horizontes; y luego el mar quedó asociado con Peñafiel, pues era oriundo de una localidad cercana al océano; la resolución del conflicto fuerza a un retorno conservador a *la tierra* de donde «nunca debería haber salido»²⁰. De hecho, Margarita «nunca lo hizo»: ni aun ese periplo de experiencia y aprendizaje le es dado/reconocido.

La clausura narrativa resulta de notable factura visual e intensidad dramática. Yendo desde la periferia hacia el centro del espacio diegético en el eje pueblo-convento, Margarita se hace con la verdad: misteriosamente, su ausencia no ha sido reparada por nadie. En efecto, cuando la puerta del monasterio se abre, la presencia mística de la Madre se hace presente, visible y hablante: «Tus cuatro años de amor y de dolor no necesitan más palabras. Nadie debe saberlo, toma otra vez las llaves y el hábito que me dejaste: *mi misión ha terminado*». Tras un plano detalle del juego de llaves, y un contraplano de la mirada de la novicia que se alza, veremos el retrato de la Madre gloriosa. Para enfatizar su carácter divino la fotografía de Bob Roberts dibujará una aureola sobre su cabeza que permitirá la distinción entre estas «dos gotas de agua», y una truca hará posible el cuadro místico del encuentro entre ambas presencias frente a frente. Todo vuelve a su sitio, al lugar que corresponde, sin signos de cambio, sin manchas: el ícono, custodiando el templo; la novicia, a su consagración a Dios. Un nomadismo frustrado, impedido, y una madre que en una duplicidad geminiana cancela la experiencia centrífuga de la hija y reordena papeles y lugares en una dinámica de atracción centrípeta. Dulce, pero conservadora.

MADRE MISIONERA

Como en el film argentino, el comienzo del relato está dado por un encuadramiento narrativo, en este caso a cargo de una voz *over*, que ubica la acción en el tiempo y el espacio –1917, Portugal, en medio de la revuelta, el desorden y la persecución religiosa–. En este momento de marcación cronotópica se enfatiza la insignificancia del pueblo de Fátima y su rutina de repeticiones rítmicas que, a través de los tiempos, la han mantenido siempre igual a sí misma, hasta la aparición de la Señora. La ciclicidad de la vida de trabajo representada por un montaje sintético de labores manuales da el tono ordinario del contexto para, rápidamente, colocar el foco de atención en la pequeña Lucía: una niña (extra)ordinaria que reza a la Virgen cada día, es obediente con su madre, hacendosa en la casa y estoica en sus esfuerzos como

²⁰ La vinculación semántica del mar con el deseo, el peligro y la muerte va a ser puesta en evidencia en el momento del intento de suicidio: a la tentación de huir, conocer otras tierras, y a la tentación sentimental provocada por el varón, se suma la tentación de quitarse la vida. Son todas decisiones que hablan de la autonomía para elegir.



pastora. La ingenuidad y resignación femeninas que analizamos en el caso anterior aquí se reiteran y a la vez cobran una tesitura aleccionadora más radical por su declinación política. Aludiendo a la contienda bélica en curso, Jacinta –prima pequeña de Lucía– dice «Nuestras ovejas nunca están en guerra, y viven felices», mientras la protagonista remata «Pero ellas se conforman con lo que tienen: los hombres siempre quieren más y por eso Dios les envía su castigo».

El familiar es el primer sistema contra el que se diferencia la pequeña devota –pero al que finalmente terminará convirtiendo a base de amor y renunciamento–. Inicialmente, en ninguno de sus integrantes Lucía encuentra confianza, reparo y seguridad, enfatizando tanto su soledad, singularidad y dimensión sacrificial como la fuerza de apoyo que le prodigará su madre extraordinaria –la Virgen– y la fe cultivada a base del rezo del rosario. Como en el caso anterior, la única ayuda y escucha, consejo y refugio que encuentra es en María: si la madre es una buena mujer, aunque enferma e incrédula (casi hasta el final); y el padre es un alcoholico agresivo que ya no se ocupa de labrar la tierra y que, en su lugar, la malvende para pagar sus deudas; su hermano mayor, Manuel, hartado del ambiente familiar y en busca de honor y orgullo, se alista para combatir y se va de la casa.

La configuración espacial y lumínica, y la puesta en escena interna al plano del momento de la partida del muchacho, sirven al relato dos veces²¹. Por una parte, se subraya el contraste entre un espacio doméstico viciado, lúgubre, centrípeto, y la campiña, pura, silvestre, abierta. La profundidad de campo, los sobreencuadres dados por sucesivos marcos de puertas y los techos visibles y aplastantes producen una atmósfera de asfixia y peligro inminente. Ese espacio donde la madre terrenal es frágil, sumisa, no consigue retener al hijo mayor, será incrédula con Lucía y terminará despidiendo a sus hijas más grandes para que se empleen en casas debido a la falta de dinero; ese espacio doméstico, repetimos, lejos de configurarse como hogar de cuidado mutuo, es sitio de amenaza, y se contrapone al espacio del campo donde la muchacha se reúne con «La Señora», su madre espiritual, todopoderosa pero humildísima. La escena de despedida de Manuel contribuye, además, a delinear el perfil de aceptación resignada adjudicado a todas las madres cuyos hijos se dirigen al frente de batalla: «[...] Para las madres las guerras son siempre iguales. Hijos que se marchan de la aldea, dejando un hueco que casi nunca se vuelve a llenar. Las guerras se ganan o se pierden. *Para las madres da siempre lo mismo... pero sea como tú lo has dispuesto*». Notemos que, más adelante, se mostrarán dos espacios interiores nítidamente demarcados por las personas que los habitan: de un lado del muro, los padres de Lucía duermen en una habitación plagada de sombras proyectadas a través de rejillas, rejas y barrotes presentes en muebles y aberturas; del otro lado, el espacio de Lucía –y su lecho especialmente– son figurados con enorme limpidez, equivalente de su pureza moral y espiritual. Si en un caso hay sobrecarga

²¹ Michel Kelber fue el fotógrafo responsable de la película. De origen ucraniano, pero profesionalizado en Francia, cuando residió en España mantuvo una buena relación laboral-creativa con Gil, combinando versatilidad y excelencia técnica.



visual, en el otro hay descanso. Más aún, durante la noche la claridad de la luna que entra por la ventana de la muchacha hace que Lucía esté, mientras reza a la Virgen, envuelta en su luz divina.

Como en el caso argentino, aquí también la Madre universal se hace presente, se incardina, rebasando la representación iconográfica: aquí también se vuelve una presencia viva y dialogante. A diferencia de *Milagro...*, son varios los momentos de presentificación de la Virgen de Fátima: de forma oblicua se ve el borde de su manto, su rosario, sus manos, sus pies descalzos y los rayos de luz que despiende su cuerpo de pie sobre la rama de una encina, mientras se escucha en *off* su voz, que da indicaciones a los niños y asegura, maternal: «Yo estaré siempre a vuestro lado»²². Esa incondicionalidad y confianza plena se opone al carácter receloso y crispado de la madre de Lucía, quien, junto a otras mujeres del pueblo, temiendo el qué dirán, frente a la negativa de la niña a afirmar que ha mentado sobre la aparición, procede a someterla a una sesión de exorcismo. Se trata de una escena que preanuncia aquella –aún más tortuosa– que la pequeña vivirá a manos del alcalde: escenas que funcionan en espejo, puesto que tienen planteamientos escénicos, dramáticos y fotográficos semejantes. Resulta patético el contraste entre el desempeño verbal de las comadres –supuestamente velando por el alma de la muchacha y su reconversión del mal– y el entorno material en el que se desarrolla, cuya puesta pone en evidencia y delimita el Bien en la niña y no en las adultas. Se trata, como en el momento de despedida del hermano, de un ámbito claustrofóbico, descompuesto, tenebroso: en él, un conjunto de mujeres rodea y asedia con palabras a la atemorizada niña. Esta violencia simbólica se completa –y por eso también preanuncia a la que Lucía vivirá con Oliveira– con la feroz golpiza que le propende el padre. En ninguna de las dos situaciones la muchacha se defiende, resiste o tan siquiera se queja: por el contrario, guardando el juramento a su Madre, «soporta los sufrimientos que Dios manda en reparación de los que le ofenden». Todo un modelo de virtud femenina.

El sociopolítico es el segundo sistema al que se enfrenta Lucía y al que terminará convirtiendo, con la especial protección de la Señora. Oliveira y Duarte, jefe del distrito y hombre de leyes respectivamente, son cuadros de la I República de Portugal, acusan un deliberado anticlericalismo y personifican –cada uno– tácticas de dominación (por la violencia) y hegemonía (por el discurso) para desterrar la religión católica de las conciencias de los campesinos –quienes, pese a la persecución ideológica, persisten en su fe-. En una escena especialmente didáctica respecto de las dicotomías moral-dramáticas sobre las que descansa la cinta, Oliveira asegura a Duarte y a dos parroquianos: «Aquí el marxismo debe entrar poco a poco y si es preciso entre jaculatorias y Ave Marías... Al menos hasta que podamos imponerlo con la fuerza». El abogado contesta despreciativo: «Eso va a resultar difícil: son muchos años *de rutina*». Pero Oliveira afirma: «Que la gente nos siga tomando por

²² En la lectura de Joseba Louzao Villar (2015) Rafael Gil ya habría probado en *Reina Santa* (1947) el sistema lumínico como marca clave para representar el carácter sobrenatural de ciertos personajes y situaciones.



liberales para no inspirar desconfianza». Seguidamente, mientras el personaje continúa hablando en tono conspirativo, con un movimiento de cámara a través de un *zoom-in* Gil subraya la escena para condensar el sentido político de la cinta: «Nosotros sabemos bien a dónde vamos. Si Portugal por decreto ha dejado de ser católica ¿vamos a llorar nosotros por eso? Al contrario: nosotros debemos llevar ese deseo hasta sus últimas consecuencias». Aparentemente, la fuerza política masculina es muy superior a la de la pequeña creyente: sin embargo, como en todo relato heroico y santo, el poder del débil será elevado por un orden superior, en este caso femenino²³.

«[...] los buenos sufrirán persecución porque Rusia esparcirá sus errores [el comunismo] por el mundo, provocando atropellos contra la Iglesia [...]», había presagiado la Virgen sobre el futuro de Europa. Ese anuncio es anticipación del periplo sufriente de la muchacha y una especie de anacronismo, ya que rebasa la diégesis, el presente republicano de Portugal y el futuro inmediato de la Revolución rusa, para remitir (¿oblicuamente?) a la II República española. Por eso no es extraño que el personaje de Junco, el comunista más radical y violento de la trama, sea el elegido como villano impiadoso y cruel, encarnación demoníaca del político, forzando a los tres niños a un interrogatorio despiadado. Oliveira ejerce tormentos verbales, amedrentamiento y hostigamiento mental hacia los pequeños, pero fundamentalmente hacia Lucía, a quien manipula y miente, diciendo que ha calcinado a sus primos y que a ella también le espera el fuego si no se retracta de lo que viene anunciando: la necesidad de volver el rostro a la Madre de Dios. El desempeño performático y verbal del actor se intensifica y exacerba con rapidez en una escena desbordada y dantesca, bajo una fotografía expresionista: Oliveira acosa a la niña mientras la obliga a bajar por una escalera al sótano del edificio público, donde se halla una enorme caldera. Entre pasillos oscuros, la forma espiralada de la escalerilla y las llamas a las cuales Gil dedica planos cada vez más próximos, se construye una atmósfera infernal. La niña se entrega a la muerte al aproximarse al fuego con decisión y estoicismo, mientras el director construye el *suspense* en un juego de plano y contraplano entre el rostro mártir y las llamas en movimiento, a la vez que el coro que se oye en la banda sonora insiste y confirma la valía sacrificial –divina– del gesto de Lucía. Pero, finalmente, el camino hacia el fuego será interrumpido y los niños liberados por el (frustrado) captor.

Si el interrogatorio fue un descenso al infierno comunista, la última secuencia, aquella que narra la aparición milagrosa de la Virgen a miles de peregrinos reunidos por mediación de la niña, es de ascensión gloriosa, al conectar a los hombres directamente con lo divino de un modo espectacular. En medio de una copiosa lluvia, el cielo se abre y el sol rota sobre sí dando la impresión de que caerá sobre la tierra: tras ello la Virgen se aparece a los niños pero habla solamente con Lucía. Entonces

²³ En efecto: «El mundo femenino de Gil, sobre todo Lucía, 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 Lucía, violentos; Francisco, caprichoso; los curas y los políticos, sin fe, convertidos por María a través de Lucía» (Caramella, 2016, p. 160).



le confirma tanto su identidad —«Yo soy la Virgen del Rosario»— como el hecho de que obrarán milagros aunque todos deben enmendar sus vidas. Finalmente, ordena que un templo sea erigido en ese lugar.

A continuación, son dos los tipos de milagro que la Madre propicia: la curación física —un niño ciego, una mujer paralítica— y la espiritual —por la que el abogado (el hombre de la Ley) se convierte, mientras muchas personas cínicas y descreídas también lo hacen frente al fenómeno que contemplan—. Es la fe de ciertas mujeres la que opera como palanca de transformación: mujeres caracterizadas por su situación de impoder —una niña a la que no se le cree, una adulta que es paralítica— que, unidas a otra mujer —a esta *madre extraordinaria*—, son capaces de hacer posible lo imposible: mover a la fe a multitudes perdidas y a almas ateas. Esta última aparición consagra a la propia María, a Lucía y a la muchedumbre, que, literalmente, se pone en marcha, mientras en banda sonora se oye cada vez con mayor intensidad el Ave María. La epicidad del pueblo devoto se exalta en el montaje de imágenes de ficción y documentales que, enlazadas mediante fundidos encadenados, llevan a la apoteosis la bandera de la fe: lejos van quedando los carros y las ropas humildes de los peregrinos (de la ficción), para dar lugar a celebraciones elaboradas, multitudes ordenadas en liturgias pautadas y estandartes coreográficamente levantados (tomas documentales). Entre ellos aparece, brevemente, otra vez María, esta vez fijada en su ícono: la Madre del Rosario ha bajado de la encina para permanecer entre sus hijos, recordándoles la victoria de la fe y la conversión.

MADRES EXTRAORDINARIAS

Pese al contraste estructural entre la relativa laicidad de la cinematografía argentina y la pregnancia de la tradición católica en el cine español, tanto en *Milagro de amor* como en *La Señora de Fátima* se vuelve visible, audible y tangible uno de los discursos sociales más persistentes e incisivos que dan forma al modelo de feminidad occidental: el religioso católico. La presencia coincidente de la figura de la *madre extraordinaria* nos permitió iluminar, dentro de los imaginarios maternos de ambos países, su núcleo político-sensible: aquel que presenta concentradamente el ideal normativo para las mujeres en materia sexogenérica. Como hemos comprobado, la eficacia pedagógica de las películas radica en dar forma visual o, más aún, presencia espectacular a un ideal de mujer latente que, de pronto, se vuelve explícito y hablante. Así, de la norma difusa del «deber ser femenino» se pasa a una consistencia elocuente que toma cuerpos, voces y rostros materiales: a través de una representación hiperestilizada y una intervención dramática sobrenatural espectacularizada, la manifestación de este núcleo normativo sacude y sobrecoge a las audiencias. De ahí la apelación y aprovechamiento narrativo de dos experiencias clave de lo sagrado como son el milagro y la conversión (Nante & Nante, 2019), y un tipo de puesta en escena efectista que, a nivel sonoro y visual, llama la atención, impresiona y conecta con cierta sensibilidad o pensamiento mágico. El objetivo es *hacer sentir* la existencia de la divinidad y su presencia en lo humano a partir de la rup-



tura del orden prestablecido y esperable: la irrupción de lo absolutamente Otro en la esfera profana de mismo. Se espiritualiza para disciplinar mejor.

En los films las hijas son mediadoras privilegiadas del contacto entre la comunidad y la Madre/Dios, pero también juegan una dinámica especular con ella: una dinámica de emulación fascinada que, sin embargo, nunca deja de tener presente la jerarquía, la superioridad y la diferencia ontológica insalvable con ella. Alrededor de la Virgen se configura una atmósfera devocional que reconoce y se ampara en el poder omnipresente, absoluto e incomprensible de la Madre, al que se le debe respeto, obediencia y entrega –en una lógica de premio-castigo/culpa-redención/donación-deuda–. Asimismo, hay diferencias en la interacción con las muchachas. Margarita y Lucía son hijas desobedientes, y rompen las reglas de género dadas por la pauta religiosa, familiar o social: pero mientras el gesto disruptivo de la ingenua argentina rápidamente queda neutralizado en un proceso de docilización, silenciamiento del cuerpo y la curiosidad –culminación conservadora del subgénero, y exacerbación del texto estrella de Duval–, Lucía extrema el descalce clánico, tomando de la madre espiritual una fuerza extraordinaria que la hace trascender su forma humana y soportarlo todo. Mientras la clausura narrativa de *Milagro...* no solo recluye a la joven sino que le niega –por la vía materna– el precio (y el gozo) de su periplo de aprendizaje, en *La Señora...* la conexión con la madre es tan poderosa que Lucía es el puente de conversión y transformación política de multitudes... y de algún corazón comunista.

La Madre Virgen –todopoderosa, ubicua– vive, en ambas cintas, un periplo de encarnación-desencarnación: de tener una presencia icónica estable pero muda, pasa a un régimen de aparición epifánica, de manifestación efímera a través del cual, salvando a las hijas, da ejemplo a las madres, para entonces volver a su presencia icónica fija. En los dos casos la *madre extraordinaria* hace carne el mandato para las mujeres: aquel que indica que la resignación, el estoicismo y la entrega sin medida conforman un círculo virtuoso que toda mujer debe practicar..., justamente, porque ese círculo virtuoso es el que hace a la aureola santificadora. La trampa radica en que María es la única mujer que puede literalizar ese mandato universalizante e imposible de cumplir a cabalidad: muestra el ideal, promete la aureola, pero en su misma *performance* se demuestra inalcanzable. Pero, además, sospechamos que las películas aprovechan el deseo y la fantasía que circulan alrededor del mandato representado por María. Esto es, ser/encarnar la madre ideal, y con ello detentar un poder inmaculado pero eficaz, que saque de la minucia cotidiana, rutinaria y aburrida, y les ofrezca cierta soberanía y *trascendencia*, leída menos en clave doctrinaria, y más en la órbita del prestigio: una suerte de protagonismo brillante –y, por qué no, con cierto hálito de gloria– que se oponga a la sombra subalternizadora y ordinaria a la que las mujeres reales estaban confinadas.

ENVIADO 28/1/2024; ACEPTADO 22/03/2024



BIBLIOGRAFÍA

- BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BARRANCOS, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BENET, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Madrid: Paidós.
- BIANCHI, S. (2000). «Las mujeres en el peronismo (Argentina 1945-1955)», en DUBY, G. y PERROT, M. (dirs.), *Historia de las mujeres. Vol. 5. Siglo XX*. Madrid: Alfaguara, pp. 763-774.
- CALISTRO, M. et. al (1978). «Francisco Mugica. Realizador», en *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: abril, pp. 293-309.
- CARAMELLA, S. (2016). «Adaptación y apropiación en el cine religioso: Fátima como espacio cinematográfico-teológico», en SAMPAIO, S. et. al. (eds.), *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, pp. 156-164.
- CASONA, A. y MUGICA, F. (1947). *Guion Milagro de amor*. Buenos Aires. Archivo Museo del Cine.
- COLMENERO MARTÍNEZ, R. (2021). «El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo», en *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, N.º 41, pp. 1219-1246.
- FRANCO, M. y PULIDO, N. (1997). «¿Capitanas o guardianas del hogar? Deseos y mandatos en la argentina peronista». *Boletín Americanista* (47), pp. 113-125.
- GENÉ, M. (2001). «Madres, enfermeras y votantes: representaciones de la familia e imágenes femeninas en el primer peronismo (1946-1955)», en *Actas I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte. <http://www.caia.org.ar/docs/Gene.pdf>.
- HEREDERO, C. (1998). «1951-1961: conformismo y disidencia», en GUBERN, R. (coord.), *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia N.º 1*, octubre 1997. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 129-143.
- HUESO MONTÓN, A. L. (2011). «La biografía filmica», en CAMARERO, G. (ed.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores, pp. 25-40.
- JULIANO, D. (2012). «Las monjas en las cárceles de posguerra», en OSBORNE R. (ed.), *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos, pp. 253-273.
- KELLY, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.
- KOHEN, H. (2000). «Estudios San Miguel. Ruleta, películas y política», en ESPAÑA, C. (dir. gral.) *Cine argentino. Industria y clasicismo. Vol I. 1933-1956*. Buenos Aires: FNA, pp. 336-385.
- LÓPEZ, J. y ARAMIS, E. (2006). «Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta», en *Zainak*, N.º 28, pp. 309-320.
- LOUZA VILLAR, J. (2015). «La Señora de Fátima. La experiencia de lo sobrenatural en el cine religioso durante el franquismo», en MORAL RONCAL, A. M. y COLMENERO, R. (coords.), *Iglesia y el primer franquismo a través del cine (1939-1959)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 121-151.
- MONTERDE, J. E. (1995). «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en GUBERN, R. et. al. *Historia del cine español*. Madrid: Catedra, pp. 239-293.



- MORAL, J. (2011). «La biografía fílmica», en CAMARERO GÓMEZ, G. (coord.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores, pp. 262-275.
- NANTE, B. y NANTE, M. (2019). *El cine de lo sagrado*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- ROCA I. GIRONA, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales.
- RODRÍGUEZ DE LECEA, T. «Las mujeres y la Iglesia», en MORANT, I. (dir.) *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. .IV, del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid: Cátedra, pp. 267-275.
- RUSSO, G. e INSAURRALDE, A. (2013). «Conversación con el director de cine Francisco Mugica, 3 de agosto de 1977», en *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo I*. Buenos Aires: Prosa y Poesía, Amerian Editores, pp. 214-231.
- RUSSO, G. e INSAURRALDE, A. (2013b). «Conversación con la actriz María Duval, 2 de septiembre de 1977», en *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo I*. Buenos Aires: Prosa y Poesía, Amerian Editores, pp. 379-397.
- SANZ FERRERUELA, F. (2011). «El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947-1951)», en CAMARERO, G. (ed.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores, pp. 485-508.
- _____ (2013). *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza.
- S/D (s/d). «María Duval. Talento y personalidad». Hoja de Oficina de Prensa Estudios San Miguel, Archivo Museo del Cine, sobre de documentos «María Duval».
- S/D (1944). «María Duval, vive un cuento de hadas», en *Diario Los Principios-Córdoba*, 12 de octubre de 1944.
- S/D (1946). «Milagro de amor», en *El Heraldo del Cinematografista*, Vol. XVI, año 17, N.º 798, 18 de diciembre de 1946, p. 225.
- S/D (1946b). «Un programa extraordinario anuncia «San Miguel». Don MIGUEL MACHINAN-DIARENA responde a un cuestionario de Set», en *Revista Set*, año 1, N.º 1, pp. 3-4.
- S/D (1946c). «Se estrenó «Milagro de amor», obra muy lenta», en *Revista Antena*, año XVI, N.º 825, 17 de diciembre de 1946.
- S/D (1946d). «Estudios San Miguel da a conocer su programa», en *Diario La Nación*, sábado 7 de diciembre de 1946, p. 10.
- S/D (1946e). «Anuncia Estudios San Miguel su plan 1947», en *Diario La Prensa*, lunes 9 de diciembre de 1946, p. 22.
- S/D (1946f). «Una leyenda mística en Milagro de amor» en *Diario La Prensa*, viernes 13 de diciembre de 1946, p. 18.
- S/D (1946g). «Un plan de vastas proporciones anuncia E. San Miguel para 1947», en *Diario Clarín*, domingo 8 de diciembre 1946, p.9.
- S/D (1946h). «Los estrenos de ayer», en *Diario Clarín*, viernes 13 de diciembre de 1946, p. 14.
- S/D (1946i). «Una vieja leyenda española glosa «Milagro de amor»», en *Diario El Mundo*, viernes 13 de diciembre de 1946, p. 16.
- S/D (1946j). «Un atrayente programa de E. San Miguel», en *Diario La Razón*, domingo 8 de diciembre de 1946, p. 13.



- S/D (1946k). «Milagro de amor» es la versión española de una leyenda de amor y fe», en *Diario La Razón*, viernes 13 de diciembre de 1946, p. 14.
- S/D (1946l). «Lenta y sin relieve «Milagro de amor» es otra esperanza que no llega a la realidad», en *Revista Radiolandia*, N.º 979, 21 de diciembre de 1946.
- S/D (1947). «Estudios San Miguel: valioso exponente del arte cinematográfico», en *Revista Set Año 1*, N.º 2, enero 1947, pp. 28-29, 37.
- S/D (1952). «La Señora de Fátima», en *El Heraldo del Cinematografista*, vol. xxii, año 22, N.º 1108, 26 de noviembre de 1952, p. 160.
- TORRES MARTÍN, J. L. (2015). *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo filmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista*. Tesis doctoral inédita. Málaga: Universidad de Málaga.
- VALDEZ, M. (2000). «María Duval», en ESPAÑA C. (dir. gral.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Vol I. 1933-1956*. Buenos Aires: FNA, pp. 356-357.
- VALENZUELA MORENO, J. I. (2017). *Revisión de la obra de un cineasta olvidado: Rafael Gil (1913-1986)*. Tesis doctoral inédita. Córdoba: Universidad de Córdoba.

