

Cine y poder: el cine español y la secularización del discurso público sobre la moral durante la transición y consolidación democrática

Cinema and Power: the Spanish Cinema and Secularization of Public Discourse on Morality during Political Transition and Consolidation of Democracy

Manuel TRENZADO ROMERO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad de Granada
trenzado@ugr.es

Recibido: 2.7.07

Aceptado: 10.10.07

RESUMEN

Este artículo analiza la relación entre cine y poder centrándose en un aspecto concreto: la mutación del discurso público sobre la moral a lo largo de la transición y consolidación democrática. La construcción de un nuevo espacio público tras la muerte de Franco obligó a redefinir las estrategias discursivas y simbólicas de algunas instituciones como la Iglesia. El cine –en cuanto articulador de discursos y representaciones– fue uno de los escenarios de conflicto simbólico en el que se pueden analizar los concretos mecanismos, estrategias e intereses que dichos conflictos ponen en juego.

PALABRAS CLAVE: Cine, transición política, Iglesia católica, análisis del discurso.

ABSTRACT

This paper analyses the relationship between cinema and power. Through a case study it illustrates mutation of public discourse on morality during Spanish political transition and consolidation of democracy. The building up of a new public sphere after Franco's death forced institutions such as the Catholic Church to redefine their discursive and symbolic strategies. Spanish Cinema was one of the main realms representing the symbolic conflict within that public sphere. Therefore the paper pretends to analyse the specific tools, strategies and goals used in such kind of conflicts.

KEY WORDS: Spanish Cinema, Film, Spanish Political Transition, Catholic Church, Discourse Analysis.

SUMARIO

1. Cine y poder: la secularización del discurso público sobre la moral y la construcción del espacio público de la democracia en España. 2. El discurso católico sobre el cine. 3. Las relaciones entre la Iglesia y el cine en España. 3.1. El período franquista. 3.2. La transición política y la consolidación democrática. 4. El conflicto en torno al control de la moralidad en el cine y los medios de comunicación. 5. El conflicto en torno a la salvaguarda de los símbolos católicos. 6. Conclusiones.

1. CINE Y PODER: LA SECULARIZACIÓN DEL DISCURSO PÚBLICO SOBRE LA MORAL Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO DE LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA

En este artículo vamos a analizar la relación entre cine y poder centrándonos en un aspecto concreto: la mutación del discurso público sobre la moral a lo largo de la transición y consolidación democrática. Nos situamos, por tanto, en la línea de los debates contemporáneos sobre el cambio cultural que analizan el orden moral desde la perspectiva secular moderna¹. Mas la justificación de esta elección no viene dada únicamente por las actuales tendencias de los estudios culturales: durante la transición política española la interdependencia entre los sistemas eclesiástico, cultural y político es particularmente visible y relevante.

Para acceder empíricamente al discurso moral de la época de la transición política y poder afrontar la constelación de interrelaciones políticas y culturales que éste implica, nos vamos a referir casi exclusivamente a ciertos aspectos del discurso moral de la Iglesia católica. El ámbito cinematográfico se revela como especialmente adecuado para realizar tales análisis; y ello por dos motivos.

En primer lugar, existe un discurso católico sobre el cine; discurso que cuenta con una cierta tradición y elaboración a lo largo de casi cien años. Este discurso católico sobre la cinematografía se ha centrado especialmente en temas morales y por ello tiene la intención de ser un discurso válido para toda la sociedad. Tal vocación de intervención moral activa ha motivado frecuentes acciones y declaraciones de la Iglesia o de algunos de sus representantes en relación con temas y acontecimientos concretos (vgr películas consideradas ofensivas o blasfemas). Los debates públicos en torno a determinadas películas (como *Yo te saludo*, *María* o *La última tentación de Cristo*) y las estrategias eclesiásticas orientadas a la aplicación práctica de su magisterio y doctrina moral en el campo de los medios de comunicación dan visibilidad (y por tanto permiten el análisis concreto) a un conflicto simbólico crucial durante el postfranquismo.

En segundo lugar, la moral pública y los discursos en torno a ella fueron uno de los aspectos de la vida española tras la muerte de Franco en los que el cambio fue más notorio y evidente. El proceso de secularización de la sociedad española generado en la década de los años sesenta había comenzado a desbordar los angostos límites de la moral pública conservadora de inspiración católica impuesta por la dictadura. Durante la transición la ostentación de las nuevas identidades colectivas se construyó en ocasiones, precisamente, por oposición a los viejos discursos dominantes. Sin llegar a un anticlericalismo, lo cierto es que se pueden localizar discursos de todo tipo –incluyendo películas– en los que está presente de manera destacada la trasgresión de lo que hasta hace poco era una moral pública oficial de inspiración católica. Desde este punto de vista, la trasgresión del dogma moral católico articulada mediante discursos cinematográficos –y de otras instituciones culturales o desde la praxis cotidiana– adquirió una cierta entidad a la hora de crear las nuevas identidades colectivas del postfranquismo. De manera más concreta, partimos de la idea de que los sujetos colectivos actúan en defensa de sus intereses valiéndose de una pluralidad de medios, entre los que destacan especialmente los canales de información pública y representación simbólica. Por ello, tales grupos procuran reforzar la difusión de noticias e imágenes sociales (representaciones) que son favorables a los fines que persiguen, a la par que tratan de limitar o suprimir aquellos discursos que son adversos o críticos con su identidad.

Para situar el conflicto que hemos descrito, mantendremos la hipótesis de que tras la muerte de Franco, el cambio del sistema político ha permitido la constitución de un nuevo espacio público más amplio que el exiguo espacio público del franquismo; este nuevo espacio se ha construido según el modelo liberal de esfera pública propio de las sociedades capitalistas modernas, en el cual el discurso público sobre la moral se ha secularizado. Por este motivo, el discurso moral católico –aun siendo de enorme relevancia– es según la lógica liberal de la publicidad *uno más de entre los discursos posibles y legítimos*. Igualmente, la secularización del Estado

¹ Vid Jeffrey C. Alexander y Steven Seidman (eds.): *Culture and Society. Contemporary Debates*. Nueva York, Cambridge University Press, 1990. En la primera parte de esta obra se analizan los debates sobre la autonomía relativa de la cultura. La segunda parte está dedicada al debate sustantivo en torno al orden moral en las culturas modernas.

—consagrado constitucionalmente como no confesional— ha permitido legalmente la emergencia en el ámbito público de discursos morales distintos del tradicional discurso oficial católico. Ante esta pérdida del monopolio legítimo de la definición de la moral pública, la Iglesia ha tenido que adaptarse a su nuevo estatus de actor discursivo no hegemónico. Este proceso de adaptación se puede analizar en términos de objetivos, estrategias y acciones específicas que, finalmente, pueden mostrar de manera concreta el desarrollo de un conflicto simbólico.

Para ello, describiremos brevemente en primer lugar la doctrina católica sobre la cinematografía, ya que tal cuerpo doctrinal es el que debe orientar la actitud de la jerarquía y los creyentes en caso de conflicto.

En segundo lugar, contextualizaremos las relaciones entre Iglesia y el cine español, marcando las distintas etapas de esta relación para poder entender de qué manera tras la muerte de Franco la secularización del discurso público sobre la moral exige nuevas estrategias eclesíásticas tales como su relanzamiento en el campo del mercado de la comunicación de masas o la movilización de ciudadanos católicos frente a lo que la Iglesia percibe como agresiones simbólicas.

En tercer lugar, analizaremos las estrategias y acciones en torno a dos conflictos centrales: la lucha por el control (perdido) de la moralidad del cine y la defensa de los símbolos distintivos católicos en las representaciones ofrecidas por el cine.

2. EL DISCURSO CATÓLICO SOBRE EL CINE

El discurso oficial de la Iglesia católica se ha constituido a lo largo de casi un siglo mediante la acumulación de un corpus doctrinal no muy extenso. La práctica de este magisterio coyuntural ha sido sistematizada mediante actividades de carácter censor, formativo y orientativo llevadas a cabo por distintos organismos vaticanos o nacionales y de salas de exhibición dependientes de la autoridad eclesíástica.

Las relaciones doctrinales entre la Iglesia y los medios audiovisuales evolucionan a lo largo de tres períodos diferentes (Fernández-Shaw, 1985: 154). En una primera fase, hasta finales de los años cuarenta, la Iglesia adopta una postura defensiva mediante una fuerte prevención moral. En un segundo período, desde la década de los cincuenta hasta la celebración del Concilio Vaticano II, se supera el antagonismo inicial entre técnica y religión, valorando la capacidad pastoral del cine. En una última fase, tras el Concilio Vaticano II, se produce un período de reflexión teológica, encuadrando al cine en una visión doctrinal más amplia sobre los medios de comunicación social.

La Iglesia, consciente de su misión espiritual de salvaguarda de la fe y la moral cristiana, se ocupa doctrinalmente de la cinematografía desde que Pío X publicase el 10 de diciembre de 1912 el Decreto de la Sagrada Congregación Consistorial sobre cine y teatro prohibiendo las proyecciones cinematográficas en las iglesias². En las primeras décadas del siglo XX el fenómeno cinematográfico fue despreciado como mera distracción popular poco calificada para la formación de la conciencia y el carácter. Por ello, la postura eclesíástica católica era de una prevención moral similar a la que otorgaba al baile o los baños mixtos. Sin embargo, las iglesias cristianas no católicas de Gran Bretaña —en especial la metodista— fueron las primeras en valorar y descubrir la utilidad de las imágenes proyectadas (primero la linterna mágica y, más tarde, el cine) en las luchas paralelas contra la descristianización y el alcoholismo obrero a finales del siglo XIX³.

El incremento de la difusión cinematográfica en los años veinte y el paso del mudo al sonoro, motivaron que la Iglesia tomase conciencia sobre las posibilidades moralizantes —positivas o negativas— del cine. Así, el primer pronunciamiento serio no se produce hasta la promulgación de la encíclica *Divine illius Magistri* el 31 de diciembre de 1929, en la que el Papa expresa su preocupación por la amenaza a la religión y a las costumbres por parte del cine y de la radio. Tal preocupación se refuerza en la encíclica

² Para una recopilación de documentos pontificios en materia de cinematografía vid Salvador Muñoz Iglesias, *La Iglesia ante el cine*. Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1958.

³ La Iglesia católica en Francia realizó intentos en este mismo sentido. Vid al respecto el estudio de Noël Burch en *El tragaluz del infierno*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 79 y ss. Para una visión del caso norteamericano, tanto para la Iglesia Católica como para otras confesiones vid Garth S. Jowett, *Film. The Democratic Art*. Londres, Focal Press, 1976, pp. 93-94, 154 y 246 a 256.

Casti connubii, de 31 de diciembre de 1930, que denuncia la imagen viciosa del matrimonio difundida a través del cinematógrafo. Esta postura eclesiástica católica es paralela al cambio que se había producido en las teorías de la comunicación tras la I Guerra Mundial por causa de la investigación empírica sobre los insospechados efectos de la propaganda militar y comercial, unida a la difusión del behaviorismo en la incipiente psicología social.

En este contexto, a la vez que se hacen frecuentes los estudios sobre los efectos del cine, Pío XI publica la encíclica *Vigilanti cura* (29 de junio de 1936) sobre la influencia del cinematógrafo en la moral católica, texto que por su extensión y precisión constituye la primera respuesta formal de la Iglesia al fenómeno cinematográfico. Su propio título (“Con preocupación vigilante”) anticipaba ya su contenido y, por ello, no es de extrañar que la encíclica se entretenga largamente en demostrar los peligros morales del cine. En esta encíclica Pío XI afirma: “Todos saben cuán gran daño producen las malas películas en las almas”. Para conjurar tales peligros propone la creación de calificaciones morales orientativas y de salas familiares católicas. No obstante, el Papa considera que “las buenas representaciones pueden, al contrario, ejercer una influencia profundamente moralizadora en quienes la contemplan, (...) pueden y deben, por su fuerza magnífica, iluminar y dirigir positivamente hacia el bien”.

Es en esta década de los años treinta cuando empieza a establecerse de forma sistemática la censura cinematográfica en sus diferentes manifestaciones. Así, en 1934, los productores norteamericanos reforman el código moral de producción (el célebre Código Hays) de 1930, haciéndolo más extremado y, en respuesta a la *Vigilanti cura* —que iba dirigida a los obispos americanos—, los católicos de Estados Unidos crean la influyente Legión Católica de la Decencia⁴. En España la censura cinematográfica había sido establecida en 1912 pero no se aplica

sistemáticamente hasta 1931 y desde 1937 por el régimen de Franco con una virulencia de difícil parangón en Occidente.

Tras dicha encíclica, y sobre todo a partir de la *Miranda prorsus* de Pío XII (8 de septiembre de 1957), la Iglesia va a configurar una doctrina específica sobre la cinematografía. Pío XII fundamenta su encíclica en una clara estimación del cine y sus posibilidades para la formación y elevación del hombre. Las dos primeras palabras con que comienza el documento (“Miranda prorsus”), y que le dan nombre según el uso de la Curia Romana, casi anticipan el tono positivo de la encíclica (Canals, 1965: 56). El desarrollo de los medios de comunicación en los últimos años había hecho que la difusión de las ideas a través de ellos llegara a millones de personas. Esto exigía del Vaticano un nuevo pronunciamiento más actualizado que la anterior encíclica *Vigilanti cura* de 1936. Pese a su pretendido carácter innovador y abierto, la nueva encíclica destilaba un planteamiento defensivo y coercitivo alejado de la evolución de la sociedad occidental, conformando un conjunto de trabas y prohibiciones que no conectaron con la mayoría de los núcleos de espectadores a los que iba dirigida. La polivalencia del cine, es decir, su poder para inclinar al hombre hacia el bien o hacia el mal, es lo que reclama la atención de la Iglesia y le hace vigilar (*Vigilanti cura*) estos admirables inventos (*Miranda prorsus*).

Durante las décadas siguientes las referencias al cine han sido escasas o incluidas en el contexto más amplio de los medios de comunicación en general, vgr Decreto *Inter Mirifica* (1963) sobre instrumentos de comunicación social —en el seno de Concilio Vaticano II—, o la instrucción pastoral *Communio et Progressio* (1971). En dicha instrucción pastoral se realizan numerosas referencias a la cinematografía, reconociendo su capacidad artística, su importancia moralizadora, así como su “gran influencia en su educación [del hombre], vida afectiva, descanso y conocimiento de la realidad”⁵.

⁴ La industria americana, tras el desprestigio sufrido en los últimos años veinte a causa de los escándalos sexuales de Hollywood, encargó a William H. Hays —presidente de la *Motion Pictures Producers & Distributors*— la elaboración de un reglamento de autocensura. Hays encomendó la redacción de un código moral al jesuita Daniel A. Lord y al editor católico Martin Quigley. Este código supone un documento importantísimo por cuanto constituye el antecedente inspirador de las normas de censura que, posteriormente, serían aplicadas por muchas organizaciones católicas en distintos países. Un caso curioso fue el de *Blockade* (1938), de Walter Wanger. Esta película sobre la Guerra Civil española adoptaba una postura favorable al gobierno de la República. El film pasó sin problemas los requerimientos del Código pero, no obstante, fue boicoteado en Estados Unidos por varios grupos católicos alentados por las publicaciones de Martin Quigley.

⁵ Vid referencias al cine en la “Communio et progresio. Instrucción pastoral sobre los medios de comunicación” en la *Revista de Estudios Sociales*, n.º 3, 1971, pág. 207.

Juan Pablo II se refirió a los medios de comunicación en numerosas ocasiones, aunque sin modificar esencialmente la doctrina eclesial ya expuesta. A los pocos días de su elección, el nuevo Papa dirigió unas palabras a la Organización Católica Internacional del Cine (OCIC) en el 50 aniversario de su fundación, pidiendo relanzar la producción de films específicamente católicos: “habría que hacer películas, no importa que sean cortometrajes, sin demasiadas pretensiones, que den testimonio directo de la fe de la Iglesia. Se han realizado ya muchos films de estas características (...) pero las comunidades cristianas aún con escasez de medios, no deberían dudar en sacar partido de un soporte de tal incidencia en la era de la civilización de la imagen”. En varias ocasiones a lo largo de su pontificado el Papa Wojtyła advirtió contra los peligros del sexo y la violencia en el cine, retomando la desconfianza que fundamentaba el magisterio tradicional en este campo.

En definitiva, el corpus magistral sobre el cine se ha ido construyendo de manera asistemática a lo largo de un siglo como una combinación de prevención moral y de oportunidad estratégica para el apostolado.

3. LAS RELACIONES ENTRE LA IGLESIA Y EL CINE EN ESPAÑA

La preocupación e influencia de la Iglesia en el cine español ha atravesado varias fases, delimitadas por tres factores convergentes. De un lado, la evolución de la doctrina católica sobre medios de comunicación en general y sobre cinematografía en particular. De otro, la evolución de los avatares políticos que a lo largo de la historia de España han permitido a la Iglesia tener una mayor o menor presencia en la vida pública española y, de este modo, imponer o aplicar sus concepciones —entre otras cosas— en materia de cinematografía. Finalmente, el proceso de secularización de la sociedad española ha determinado un desinterés progresivo de los ciudadanos hacia la orientación moral ejercida por la Iglesia en materia cinematográfica.

Se observan dos períodos claramente diferenciados en esta evolución: el franquismo, y la transición y consolidación de la democracia, ya que, si bien durante la República algunas organizaciones católicas promovieron campañas contra la inmoralidad en el cine, éstas no pasaron de ser protestas coyunturales y desorganizadas dentro de la difícil situación política general⁶.

Durante el franquismo la relación entre la Iglesia y la cinematografía española alcanzó su punto álgido, especialmente en el período comprendido entre 1951 y 1962, coincidiendo con la doctrina cinematográfica de Pío XII, el Concordato con la Santa Sede, y la política informativa de Rafael Arias Salgado.

Durante la transición y consolidación democrática la relación entre Iglesia y cinematografía se inserta en un contexto mucho más amplio, ya que la Iglesia se ve impelida, al perder sus monopolios en materia socializadora, a concurrir dentro de un sistema pluralista y, por tanto, necesita reforzar su presencia en el ámbito de la comunicación. Este hecho se une a la implantación en España de la televisión como el principal medio de masas en perjuicio del cine.

3.1. EL PERÍODO FRANQUISTA

La actuación de la Iglesia en la industria cinematográfica española ha revestido características especiales debido a la particular situación de dictadura política a la que estuvo sometido el país, situación que la propia Iglesia contribuyó a legitimar y mantener. Es por ello que la actividad de presión en orden a los intereses de la Iglesia se realizó durante el franquismo por cauces institucionales, ya que durante bastantes años los intereses del Estado y los de la Iglesia se confundieron. No obstante, la presencia católica en el cine no ha ejercido siempre una presión uniforme.

Martínez-Bretón⁷, (1987: 3-4) distingue tres etapas fundamentales de influencia de la Iglesia en el cine español durante el franquismo que coinciden en lo fundamental con las fases ya señaladas al hablar de la evolución de la doctrina de la Iglesia respecto al cine.

⁶ En 1935, Acción Católica editó a modo de propaganda *El cine y las normas pontificias de la Iglesia*. En plena Guerra Civil, la influyente Confederación Católica Nacional de Padres de Familia editó *Bases para un buen fomento del cinematógrafo español* (1937).

⁷ La aportación de Martínez-Bretón es probablemente el mejor estudio general sobre la influencia y presión de la Iglesia en el cine español durante el franquismo.

A) Durante la década de los cuarenta la desconfianza es el instrumento cotidiano de las orientaciones y comportamientos clericales. El cine es tratado de forma negativa, como algo peligroso. En los primeros años de la posguerra existía una cierta identidad entre los criterios de la Iglesia y los del Estado a la hora de limitar los patrones morales. Sin embargo, a medida que transcurre la década de los cuarenta se van a producir ciertos brotes de desconfianza y una diferente concepción sancionadora, culminando la divergencia con la aprobación por parte de la censura estatal de dos películas mal vistas por la jerarquía eclesiástica: *La Fe* (1947), de Rafael Gil, y *Gilda* (1948), de Charles Vidor. La campaña católica contra estas películas chocó con los intereses de los exhibidores.

B) En los años cincuenta se produce un cambio en la estrategia de la Iglesia, una vez afianzada su posición tras la firma del Concordato de 1953. Ésta, siguiendo las directrices del IV Congreso Internacional de Cine (1947), organizado por la OCIC, va a intentar la penetración en la industria cinematográfica, aunque sin descuidar sus actuaciones censoras en las juntas estatales y las calificaciones morales de películas. Una vez creada la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos (1950) se unifican los criterios, en ocasiones divergentes, de la censura estatal y de la eclesiástica. A finales de 1956 se crea la Comisión Episcopal de Cinematografía, Radio y Televisión, a la vez que comienzan a funcionar algunas delegaciones diocesanas de dicha Comisión Episcopal. Entre sus funciones estaban la de tratar oficialmente con los diversos organismos estatales cuantas consultas previas considerasen oportunas o informar sobre las disposiciones legales, aun genéricas, que afectasen a la Iglesia en materias de comunicación. Estas funciones se vigorizan más aún si tenemos en cuenta que la Ley de Principios Fundamentales del Movimiento de 1958 proclama de forma expresa el acatamiento de la doctrina católica como inspiradora de la legislación del Estado (Principio II).

C) En la década de los sesenta se percibe un desánimo y una sucesiva falta de interés de la Iglesia por el control del medio cinematográfico

—pese a los escándalos como el protagonizado por la película *Viridiana* en 1961— con la excepción de los elementos más conservadores de la jerarquía de la Iglesia española, siempre celosos de una estricta moral sexual. De otro lado, se produce lo que Martínez-Bretón (1987: 153-155) califica como emancipación del católico ante la actitud cautelosa de la Jerarquía. Las causas del distanciamiento social respecto a la postura eclesiástica pueden buscarse tanto en factores propiamente nacionales, tales como la moral más generosa impuesta por los cambios sociales en esos años, la política aperturista del régimen o la crisis de Acción Católica en el período 1967-1969, como en factores foráneos tales como la mayor permisividad sexual del cine occidental a partir de 1968 —consecuencia a su vez del nuevo clima moral y de la necesidad de captar público frente a la televisión— o las nuevas orientaciones religiosas emanadas del Concilio Vaticano II. Este declive se manifiesta en el desinterés editorial de las revistas de la Iglesia⁸, en el descenso del número de películas religiosas, en la pérdida de ciertos privilegios censors desde 1965 o en la absoluta falta de influencia en los espectadores de la calificación moral de películas⁹. Por otro lado, los mensajes pontificios referidos al cine se diluyen en otros más generales que abordan globalmente el tema de la comunicación de masas.

Esta línea descendente de interés se acentúa a principios de la década de los setenta, puesto que para entonces es la televisión el medio de comunicación que cumple con mayor eficacia la función política de influencia que en España correspondía al cine hasta los primeros años sesenta. Pese a todo todavía se daban casos episódicos como el de *El hombre que supo amar* (1976), de Miguel Picazo, al que Monterde (1989:50-51) considera “un hermoso ejemplo de cómo una orden religiosa todavía producía un film en 1976 y cómo —pese al minucioso control ejercido del guión y rodaje— procuraba luego evitar su estreno ante el tono socializante y polémico con que se había reflejado la vida y milagros de San Juan de Dios”. La Semana Santa de 1977 no sólo sorprendía a los españoles el mismo día con la legalización del PCE y el estreno de la hasta enton-

⁸ En 1961, *Film Ideal* cambia de orientación y, en 1963, cierra *Revista Internacional de Cine*. Ese mismo año la publicación oficial *Ecclesia* deja de publicar las clasificaciones morales de películas y un año después abandona la sección de crítica cinematográfica.

⁹ Una encuesta realizada en 1965 por el Instituto de Opinión pública mostraba que sólo el 1% de los encuestados había citado la calificación moral como razón que más le influía en la elección de una película. Véase *Revista de Opinión Pública*, n.º 1, 1965, pp. 245 a 269.

ces prohibida y muy significativa *Viridiana*, sino también con la presencia en las pantallas de todo tipo de películas que en años anteriores hubiesen sido consideradas fuera de tono para tales fechas. Con todo, hasta noviembre de ese mismo año no fue oficialmente abolida la censura cinematográfica en España y aún en 1977 es posible encontrar películas censuradas por motivos religiosos como las comedias *Frankenstein a la italiana* (1975), de Armando Crispino, o *Nacido gafe* (1975), de Luciano Salce (González Ballesteros: 1981: 346).

Veamos a continuación las relaciones entre la Iglesia y el cine español durante la transición política y la consolidación democrática.

3.2. LA TRANSICIÓN POLÍTICA Y LA CONSOLIDACIÓN DEMOCRÁTICA

Las relaciones y estrategias de la Iglesia ante los asuntos públicos se transforman con el desmantelamiento del régimen franquista ya que “el apoyo al cambio de régimen [político] y la perpetuación del sistema [económico] provoca que efectivamente la Iglesia (...) renuncie al tipo de relaciones con el poder político prototípico del régimen anterior, pero que, a la vez, por ese mismo tipo de apoyo, instaure una nueva relación con el poder político democrático (en ese caso la UCD) para que éste proteja la zona de influencia socio-cultural de la Iglesia” (Recio y otros, 1990: 21).

La nueva realidad socio-política española tiene al pluralismo como uno de sus valores superiores, y por ello, la Iglesia se ve obligada a concurrir con otros grupos a la hora de intentar imponer su tradición simbólica, pues –como señala Díaz-Salazar (1988: 239)– una sociedad pluralista privatiza de algún modo de manera irreversible a todos los colectivos no específicamente políticos. Las repercusiones prácticas de tal *privatización* son claras e inmediatas: “las resistencias a ser un grupo más, los miedos a la secularización y laicización del Estado, a la privatización de la religión y de la Iglesia, a lo que conlleva la libertad religiosa, y a la posibilidad de que venciese un universo simbólico no cristiano, respecto a la influencia en las instituciones sociales, explican en gran parte la actuación eclesial en estos años de la transición” (Díaz-Salazar: 1981: 394).

Esta actuación se tradujo en una estrategia de relanzamiento y reforzamiento de su influencia

como institución en las agencias de socialización en las que tradicionalmente había impuesto su definición de la realidad, fundamentalmente en la familia, escuela y medios de comunicación. De ahí que, tras una primera etapa (hasta 1977) en la que las demandas de los obispos se centraron en la necesidad de afianzar unas instituciones y libertades democráticas, los conflictos y demandas de la Iglesia durante la transición y la democracia giran en torno a temas como la educación, la defensa de la familia frente a las leyes de divorcio y despenalización del aborto, o la moralidad reflejada por los medios de comunicación. En los Pactos de la Moncloa se firma el *Acuerdo sobre el programa de actuación jurídica y política* de 27 de octubre de 1977, en el que se marcan los objetivos de política legislativa a corto plazo, introduciendo “reformas parciales y urgentes para la adaptación del ordenamiento jurídico a las exigencias propias de la nueva realidad democrática” (Preámbulo). Entre tales reformas se contempla la despenalización de delitos tales como el adulterio y amancebamiento, o la expedición de anticonceptivos, cuyos bienes jurídicos protegidos tenían un fuerte componente de moralidad católica. Tales despenalizaciones se producen efectivamente a lo largo de 1978, antes de la aprobación de la Constitución. No es de extrañar, por ello, que –en este período– la Iglesia adopte una postura de toma de posición clara y, en cierto modo, beligerante frente a tales tópicos morales, más aún si tenemos en cuenta que durante la primera legislatura se estaba redactando el texto constitucional y preparando los Acuerdos jurídicos entre la Iglesia y el Estado. Estos Acuerdos se firmaron el 3 de enero de 1979, debidamente aprobados por las Cortes, pese a que el relativo a enseñanza y asuntos culturales encontró tan fuerte resistencia en el PSOE y en el PCE, que estos partidos llegaron a pedir la retirada del Acuerdo.

Como vemos, pues, el período 1977-1979 se caracteriza por ser una etapa fundacional, en el sentido de que la Iglesia católica *negociaba* su estatus institucional en la nascente democracia española y, en buena medida, pugnaba por no perder la oficialidad de su discurso público sobre la moral. El ámbito de los medios de comunicación –como soporte de discursos públicos constituyentes del nuevo espacio público–, era uno de los terrenos de batalla importantes en este proceso.

En marzo de 1976 la Iglesia dio el primer paso para su relanzamiento en los medios de comuni-

cación, al crear la Comisión Episcopal de Medios de Comunicación Social, órgano de la Conferencia Episcopal Española que reunificaba la anterior Comisión Episcopal de Cinematografía, Radio y Televisión con la Junta Nacional de Prensa Católica. De la nueva Comisión dependían su Secretariado Nacional, la agencia de Prensa Asociada y la Cadena de Ondas Populares. Durante la XXIX Asamblea Plenaria de la Comisión Episcopal Española, celebrada en junio de 1978, los obispos acordaron una estrategia de potenciación de los medios de comunicación social de la Iglesia. En su discurso de apertura el propio cardenal Vicente Enrique y Tarancón subrayó la necesidad del relanzamiento eclesiástico en los medios de comunicación¹⁰. La percepción de esta debilidad estratégica de la Iglesia ante el nuevo escenario fue recogida incluso en el *Informe FO-ESSA 1975-1983*: “Da la sensación de que la Iglesia se preocupa más por la transmisión de la cultura católica recibida que de su presencia y atención activa en los centros donde se gesta la conducción y creatividad cultural, especialmente en la universidad, los centros de investigación científica y de experimentación social, los movimientos artísticos, etc.” (Tornos y Díaz, 1983: 547-548).

Como resultado del reforzamiento del poder informativo de la Iglesia, su presencia en el sector de la información creció notablemente una vez consolidada la democracia. El número de revistas controladas por la Iglesia aumentó notablemente (varios cientos) si bien la mayoría de ellas tenían una difusión bastante limitada. La COPE se consolidó y amplió como cadena de emisoras, sin perjuicio de la presencia eclesiástica en los programas religiosos de la radio pública y de otras emisoras privadas. El único retroceso se produjo en la prensa diaria al vender la Conferencia Episcopal y diversos obispa-

dos la mayor parte de sus acciones en Editorial Católica, perdiendo el control de los diarios *Ya*, *Hoy*, *Ideal* y *La Verdad*.

Su presencia en la televisión pública quedó reducida a algunos programas (*Santa Misa*, *Pueblo de Dios*, *Últimas preguntas*, *Testimonio*, etc.). Sin embargo, con la implantación de las televisiones locales en la década de 2000 la Iglesia ha conseguido por primera vez en España tener una red de emisoras locales de televisión: *Popular TV*, autodenominada como “la cadena del grupo COPE”. Hay que destacar también la implantación en el sector videográfico especializado a través de editoriales catequistas como PPC y Ediciones Paulinas.

Los medios masivos de comunicación de la Iglesia tratan de conjugar la estructura de empresa comercial con una orientación cristiana. Sin embargo, durante este período la actitud global de la Iglesia frente al resto de los medios de comunicación hay que estudiarla en una doble vertiente. Por un lado, la jerarquía eclesiástica denuncia la descristianización general de la sociedad española promovida por los medios de comunicación —en particular por los medios públicos cuando gobiernan partidos de izquierda¹¹—, y por otro, al no poder controlar la moral sexual reflejada por éstos, defiende con más celo sus signos distintivos puramente católicos.

Es en este marco general donde hay que estudiar la actitud de la Iglesia para con la cinematografía en el período que nos ocupa, destacando que la actividad de la Iglesia se realiza tanto con el cine exhibido en salas como con el emitido por televisión, si bien puede observarse un cierto desfase en su preocupación por la moralidad en ambos medios. En general, se aprecia una progresiva pérdida de influencia del control eclesial sobre su propia imagen como institución en el cine español, hecho que se hace pa-

¹⁰ A este respecto Tarancón señalaba que “a pesar del Decreto Conciliar, de la Instrucción complementaria y de las doce jornadas sobre las Comunicaciones Sociales, celebradas en la Iglesia desde 1966, sigue siendo insuficiente el nivel de mentalización y el interés pastoral de muchos sectores cristianos, ante estos medios, sin excluirnos a los obispos. Tenemos quizá un convencimiento mayor de la importancia de esos medios. Pero ni hemos acertado a promocionarlos adecuadamente como medios de evangelización, ni nos hemos preocupado lo suficiente de formar a quien tienen que utilizarlos con una finalidad pastoral a la vez que profesional”. Vicente Enrique y Tarancón, “Discurso de apertura”, en VV.AA.(1979): *La Iglesia ante los Medios de Comunicación Social. Discursos de la XXIX Asamblea Episcopal (1978)*. Madrid, Ediciones Paulinas, pp. 194-195.

¹¹ El diagnóstico eclesial habla de claro anticlericalismo durante los últimos gobiernos de Felipe González. A este respecto, un documento interno de trabajo de la Comisión Episcopal elaborado a finales de 1990 señala que los medios de masas son “los principales transmisores de una cultura postcristiana y secularizada, despojada de valores humanos, éticos y morales, que están contribuyendo a que lo eclesial y lo católico tengan mala prensa”, y afirma que el Gobierno socialista trata de “enfrentar a la sociedad con la Iglesia, o de crear un clima de rechazo hacia la Iglesia católica, para lo que no duda en utilizar los medios de comunicación sobre los que tiene poder absoluto: RNE y TVE o bien aquellos otros sobre los que influye indirectamente”. Vid Francesc Valls, “El episcopado fija en un informe su estrategia para que los medios reflejen su buena cara”, *El País*, 21 de noviembre de 1990.

tente en una serie de películas con cierto tono revanchista hacia la enseñanza en los colegios religiosos durante la dictadura. Esta situación podría resultar comprensible en plena transición si tenemos en cuenta que “la crítica eclesialística -y otro tanto sucedía con lo tocante al estamento castrense- había estado del todo oculta entre los pliegues de la vieja censura, cuando el tratamiento de estos temas no rimaba con la imagen oficial. Además nadie negará que, en los años recientes, resultaba mucho menos arriesgado meterse con los colegios de curas que con las academias militares” (Equipo Reseña, 1989: 183-184).

Veremos a continuación la concreción, en el ámbito cinematográfico, de la doble vertiente en que es posible estudiar la actitud general de la Iglesia respecto a los medios de masas en este período: el conflicto en torno a la moral en las películas y la salvaguarda de los símbolos católicos en el cine.

4. EL CONFLICTO EN TORNO AL CONTROL DE LA MORALIDAD EN EL CINE Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

La censura cinematográfica se mantuvo a lo largo de toda la dictadura franquista. En las sucesivas comisiones de censura la presencia del vocal eclesialístico fue continua, así como su posición preeminente otorgada por su derecho de veto. En los últimos momentos del franquismo la censura y el control de la cinematografía intentaron adaptarse a los nuevos tiempos. La Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975 estableció unas nuevas normas de censura cinematográfica que derogan las establecidas en 1963 durante el mandato de Fraga en el Ministerio de Información y Turismo. Estas nuevas normas de censura cinematográfica eran prácticamente idénticas a las anteriores. La única novedad sustancial era la admisión del desnudo por exigencias del guión y en determinadas condiciones. Las nuevas normas más permisivas en

lo erótico –que no en lo político– eran consecuencia de la presión de las distintas ramas de la industria cinematográfica. Desde otra perspectiva, los términos de carácter religioso como “mal”, “moral natural”, “reprobación del mal” y otros similares desaparecen, siendo sustituidos por conceptos más ambiguos y seculares como el de “conciencia colectiva”. Todos estos datos son indicios de la pérdida de influencia o de interés de la Iglesia respecto al control del cine, quizás por el ascenso de la televisión como medio de masas en España desde los primeros setenta, aunque el artículo 5 exigía en su apartado f) el debido respeto a la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto. No obstante, la Junta de Calificación y Apreciación continuó funcionando –si bien con menor vigor– durante los años 1976 y 1977, y censurando o prohibiendo películas por su contenido religioso (además de las prohibidas o censuradas por sus contenidos sexuales o políticos).

El Real Decreto de 11 de noviembre de 1977 derogó cualquier tipo de censura cinematográfica. La jurisdicción ordinaria será la encargada en lo sucesivo de determinar si una película es delictiva o no. Por ello, se consiguen estrenar tras el fin de la censura algunas películas que habían estado prohibidas por motivos religiosos como *La religiosa*, de Jacques Rivette, o *Madre Juana de los Angeles*, de Jerzy Kawalerowicz.

En consecuencia, la posibilidad de control eclesial directo sobre la moralidad de las películas exhibidas en sala desaparece con la abolición de la censura cinematográfica a finales de 1977. Esto no quiere decir que desapareciera cualquier tipo de limitación moral, ya que se mantenía una clasificación obligatoria de películas para determinar el tipo de salas en que éstas pueden ser exhibidas y las edades máximas de los públicos a las que van destinadas. El tema de la moral sexual quedó regulado, por tanto, mediante un triple sistema:

1) *Autorización de asistencia según edad*. La calificación obligatoria de la película establece unos límites máximos de edad a partir de los cuales se prohíbe la entrada¹².

¹² En 1977 continuaba vigente, pues, el Decreto de 14 de octubre de 1972 que establecía las siguientes calificaciones: “Película especialmente indicada para menores”, “Película autorizada para todos los públicos”, “Película autorizada para mayores de catorce años o menores de esta edad, siempre que asistan a la proyección acompañados de sus padres o de personas a cuya tutela estén encomendados”, “Película autorizada para mayores de dieciocho años o menores de esta edad, siempre que sean mayores de catorce años y asistan a la proyección acompañados de sus padres o personas a cuya tutela estén encomendados” y “Película autorizada exclusivamente para mayores de dieciocho años”.

2) *Principio de señalización*. Cuando por su temática o contenido la película pudiera herir la sensibilidad del espectador medio, la Administración puede acordar que ésta sea clasificada por un distintivo especial –el anagrama S–, estando obligada la sala a realizar las oportunas advertencias en su publicidad exterior.

3) *Salas especiales*. El citado Real Decreto preveía la creación de unas salas especiales para aquellas películas cuyo tema principal o exclusivo fuera el sexo o la violencia, destinadas exclusivamente a espectadores mayores de dieciocho años. Se establecían unos requisitos restrictivos para su implantación y una fiscalidad especial más gravosa. Estas salas no comenzaron a funcionar hasta su reglamentación definitiva durante la primera legislatura socialista.

Como se ve, por tanto, en 1977 se suprime la censura cinematográfica, pero en materia de moral sexual siguen existiendo controles legislativos. En la Subcomisión de Clasificación de Películas, dependiente de la Comisión de Visado de Películas Cinematográficas, los vocales serían nombrados por el Ministro de Cultura, a propuesta del director general de Cinematografía, entre personas que reúnan las debidas condiciones de aptitud e idoneidad para el desempeño de sus funciones. Por tanto –y este es el indicio relevante–, ya no existían vocales natos eclesiásticos como ocurría durante el franquismo.

Como resultado de tal regulación legal y de la suspensión de las previstas salas especiales, una parte importante de la producción española

se orientará a la realización de las denominadas películas “S” –término equivalente al anglosajón *soft-core*–, de buena rentabilidad debido a su bajo coste y larga vida comercial¹³. Este fenómeno, junto con la entrada a partir de 1977 de películas extranjeras que habían estado prohibidas durante el franquismo, da lugar a un desbordamiento en materia sexual del cine exhibido en España. Aunque el sistema jurídico garantiza al menos un control sobre la posibilidad de asistencia de los menores, y el poder político imponga en ocasiones ciertos vetos de hecho¹⁴, la Iglesia ya no puede controlar directamente la moral sexual de la producción ni impedir su consumo masivo. Por ello, se producen sucesos aislados que denotan tal impotencia e indignación por parte de algunos sacerdotes¹⁵.

A la par que constata la imposibilidad de influir en la moralidad cinematográfica, la Iglesia dirige su atención a la televisión. Durante el período de gobierno de UCD, la Iglesia retuvo todavía alguna capacidad de control en materia de moral sexual¹⁶, pero su atención se dirigió fundamentalmente a los espacios religiosos de la programación (todos católicos) o a ciertos temas concretos como el *Opus Dei* o la figura del Papa¹⁷, ya que era la propia TVE la que censuraba el contenido sexual de sus programas¹⁸.

Con la llegada al poder del PSOE las relaciones de la Iglesia con TVE se deterioraron ostensiblemente, quejándose los obispos en numerosas ocasiones de la ausencia de información religiosa y de la inmoralidad de la programación

¹³ Este tipo de películas eróticas desapareció en 1982 cuando la clasificación fue sustituida por la de X, pensada para la exhibición de films de extrema violencia o pornografía *hardcore* en salas especiales para mayores de 18 años.

¹⁴ En este último sentido, hay que citar el caso de dos películas extranjeras que tuvieron serios problemas para su estreno en España: *Saló* (1975), de Pier Paolo Pasolini, y *El imperio de los sentidos* (1976), de Nagisha Oshima. La primera fue denunciada al Ministerio Fiscal por el propio director general de Cinematografía, José García Moreno, tras su proyección en la Semana de Cine de Barcelona de 1977. Al film de Oshima no se le revisó su prohibición por la Junta de Clasificación –anterior a 1977– y, por ello, su estreno permaneció bloqueado. Finalmente, el poder judicial dictaminó que el film de Pasolini no era constitutivo de delito, y *El imperio de los sentidos* fue autorizada por el director general de Cinematografía Carlos Gortari Drets –que sustituyó en el cargo a Luis Escobar, quien, a su vez, había sucedido al citado García Moreno–, pudiendo estrenarse ambas películas con el distintivo “S”. Sin embargo, tales decisiones causaron “un revuelo considerable en cierta clase política de Unión de Centro Democrático, la cual había intervenido directamente en la prohibición de ambas películas”. Vid “Estrenados 2 intocables de la censura” en *Cinema 2002*, nº 64, junio de 1980, pp. 4-5.

¹⁵ Por ejemplo, “Un sacerdote arremete contra un cine de películas S”, *El País*, 14 de noviembre de 1981.

¹⁶ Vgr. TVE suspendió varias veces la emisión del programa *Escuela de salud* dedicado a la planificación familiar, en el que iban a intervenir un psicólogo, un ginecólogo y un representante de la Administración. Para justificar la suspensión TVE alegó que “dada la importancia y trascendencia del tema se pretendía que estuvieran representados en el programa todos los sectores de opinión”. Vid “TVE suspende por tercera vez el programa sobre planificación familiar”, *El País*, 13 de noviembre de 1978.

¹⁷ Vgr el 2 de octubre de 1978 se emitió un programa sobre Josemaría Escrivá de Balaguer, sustituyendo sin previo aviso el programa previsto. El programa de debate en directo *La clave* sobre *El Papa* fue clausurado apresuradamente: “les concedieron tres minutos para liquidar el coloquio bajo amenaza de cortar la emisión”. Vid *El País*, 20 de octubre de 1978.

¹⁸ Como ilustración de la censura sexual en la televisión durante el gobierno centrista vid *El País*: “Varios programas censurados en TVE” (20 de octubre de 1978), “TVE justifica su propia censura” (31 de octubre de 1978), “TVE justifica la censura en algunos programas”, “*Pim, pam, pum, fuego* censurada de nuevo” (14 de octubre de 1981).

de televisión¹⁹. Sin embargo, con la implantación de la televisión privada a finales de 1989 se produce, casi diez años después de que ocurriera en el cine, un fenómeno de difusión del sexo en televisión motivado por la necesidad de captación de audiencia. En octubre de 1990, Tele-5 y TVE (esta última con el polémico precedente de *Cine de medianoche* en 1987) comenzaron la emisión regular de programas y películas de contenido erótico y Canal Plus la emisión codificada de películas pornográficas, siguiendo la tendencia iniciada a mediados de los años ochenta por la televisión por cable norteamericana y la codificada francesa (el Canal Plus francés emitió su primera película pornográfica en septiembre de 1985). Se puede decir, por tanto, que la Iglesia ha perdido definitivamente el control o la capacidad de influir en la moral sexual del cine exhibido en salas o emitido por televisión. Este hecho queda agravado por la tendencia al consumo videográfico privado de la pornografía.

5. EL CONFLICTO EN TORNO A LA SALVAGUARDA DE LOS SÍMBOLOS CATÓLICOS

La necesidad de ofrecer un mensaje católico en una sociedad pluralista en proceso de secularización conlleva la necesidad de salvaguardar y defender aquellos signos distintivos de su espacio sociocultural que diferencian la *oferta simbólica religiosa* de otras concurrentes en el denominado mercado de las ideas. No es de extrañar, por ello, que otra forma de relacionarse la Iglesia con el cine se haya producido, durante este período, a través de los escándalos motivados por la exhibición o emisión de películas concretas que cuestionaban la imagen ortodoxa de ciertas figuras o dogmas católicos, recuperando así las viejas polémicas de principios de siglo sobre el problema de la representación de Jesucristo en la pantalla (Gubern, 2005). Así, determinadas películas se convirtieron coyuntu-

ralmente en objetos de identificación colectiva para algunos sectores de la sociedad que mostraban su acuerdo o desacuerdo con los valores que representaba —a veces de forma involuntaria— el film (Trenzado, 1999: 292-298).

La primera polémica se suscitó con el musical *Jesucristo Superstar* (1972), de Norman Jewison, que presenta una imagen *hippie* de Cristo. Esta película se estrenó en febrero de 1975 precedida de vetos, actitudes críticas extremadas y discusiones en la prensa, después de que un amplio grupo de sacerdotes españoles bajo la presidencia de Monseñor Guerra Campos diese el visto bueno (eso sí, con la condición de que las traducciones de los subtítulos de algunas canciones sufriesen modificaciones alterando el sentido original). Con todo, se produjeron algunos incidentes violentos, rotura de lunas y rezos de rosario tanto en el interior como en las puertas de la sala. Todos estos hechos motivaron un éxito de taquilla enorme, tendencia que se repetirá —como veremos— en casos posteriores.

Dentro de la producción española el primer escándalo significativo se produjo con la película *La portentosa vida del Padre Vicente* (1978), de Carles Mira, versión libertina de la vida del popular santo valenciano San Vicente Ferrer. Se produjeron presiones y comunicados del arzobispado de Valencia y del sector más integrista de la ciudad para evitar el estreno y las principales cadenas de exhibición se negaron a estrenarla. El estreno en la Comunidad Valenciana se produjo finalmente el día 28 de septiembre en unos minicines de Alcoy, explotando un artefacto durante la proyección sin que se produjeran víctimas. La Iglesia, desbordada, minimizó la polémica indicando que la película no tenía la importancia que se le estaba dando.

El largometraje documental *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz, tuvo enormes problemas para su difusión. Este film es una visión muy crítica y ácida de la famosa Romería desde una perspectiva marxista. La película fue retenida por un juzgado de Sevilla por presunto escarnio

¹⁹ Abel Hernández (1984: 134) afirma al respecto: “lo que preocupaba —y preocupa— seriamente a los obispos era el cambio de moral observado en Radio Televisión Española tras la llegada de los socialistas al poder. Dentro del episcopado vienen sucediéndose las denuncias por la orientación general de la programación de la radio y la televisión del Estado en el campo de la moral y las buenas costumbres y por determinadas manifestaciones que consideraban poco respetuosas con el sentimiento religioso de la mayoría de los españoles. Este desacuerdo profundo en la orientación religioso-moral ha convertido a Prado del Rey en una verdadera cruz para la jerarquía católica”. Para una visión de las protestas de la jerarquía por la programación de TVE durante los primeros años del mandato socialista *vid* Jesús María Vázquez, “Los Medios de Comunicación Social ante lo religioso y lo moral”, en VV.AA. (1985): *Catolicismo en España. Análisis sociológico*. Madrid, Instituto de Sociología Aplicada, pp. 233-269.

contra la religión católica y, posteriormente, a instancia de parte, por injurias a una familia citada en la película como instigadora de represalias durante la Guerra Civil. El juzgado prohibió su distribución en las provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla, para luego hacerla extensible al resto de España.

Las polémicas que tuvieron mayor repercusión ocurrieron en la segunda mitad de la década de los ochenta, coincidiendo con un período de tensión entre la Iglesia y el partido en el gobierno, motivadas en buena medida por la repercusión de los conflictos ocurridos en otros países al exhibirse determinadas películas. *Yo te saludo, María* (1984), de Jean-Luc Godard, llegó a España a finales de junio de 1985 precedida de una oleada de acciones judiciales y protestas de agrupaciones católicas en Francia, Alemania e Italia. En este último país, la película fue retirada de los cines tras numerosos incidentes. El propio Juan Pablo II intervino en un rosario de desagravio en el que condenó el filme aduciendo que ofendía a preciados valores de los cristianos. Tres días antes del estreno de la película en Madrid, en las páginas de opinión del diario *ABC* se decía:

Estamos, pues, sin duda alguna, ante el mero escándalo. Ahora bien, como el argumento traslada al tiempo actual, a modo de parodia, los acontecimientos evangélicos de la Inmaculada Concepción y del nacimiento de Jesús, el escándalo se desborda. Y lógicamente para los católicos, es algo más grave que el mero escándalo. Pero no para unos grupos de los que se motejan de ultras o de fanáticos, sino para todos, porque se trata de materia de dogma. La polémica provocada por la película de Godard ha saltado así, inevitablemente, a áreas muy distintas y superiores a las que corresponde el mundo del cine: está planteada en el mundo de las creencias religiosas y del respeto que los creyentes (...) demandan para ellas²⁰

Estas palabras ponen de manifiesto que, aún antes de que pudiera verse en España, la película de un cineasta tan minoritario como Godard dejó de ser sólo una película para convertirse en escenario para el conflicto simbólico y, de manera más chata, para el pulso entre gobierno socialista y jerarquía católica. Las autoridades eclesiásticas españolas no tardaron en manifestarse en contra, mas los heridos y altercados producidos

en Madrid en el cine donde se produjo el estreno –reproducidos posteriormente en otros lugares de España– llevaron a la Conferencia Episcopal a difundir un comunicado en el que lamentaba la proyección de la película, a la vez que se ofrecía como cauce de expresión para las protestas contra la película, invitando a los católicos a hacer uso de medidas legales y no de acciones violentas. El día 23 de junio de 1985 el cardenal Ángel Suquía declaraba en la COPE: “Nos urge, como a cualquier ciudadano, el deber de defender nuestros derechos. Sin jactancias ni agresividades. Pero con fortaleza cristiana. Renunciando a participar en espectáculos que ofendan nuestra fe y nuestros sentimientos religiosos. Protestando, si hace falta. Con valentía evangélica. Pero siempre dentro del marco y de los medios que nos ofrece la Constitución”²¹. Esta postura se tradujo en sendas querellas de particulares contra la película y los exhibidores por ultraje a la religión católica, finalmente desestimadas. No obstante, se produjeron graves enfrentamientos entre manifestantes y policía, y amenazas e intentos de incendiar los cines de Madrid y Barcelona en los que se proyectaba el filme.

Con semejantes antecedentes no es de extrañar la postura adoptada por la dirección de TVE al suspender un día antes la emisión de la película *Interior de un convento* (1978), de Walerian Borowczyk, prevista para el día 21 de marzo de 1987 en el espacio *Cine de medianoche*. La emisión de algunas escenas eróticas de la película en el programa *De 7 en 7*, informativo sobre la programación de TVE, emitido por la primera cadena los domingos a las seis y media de la tarde, provocó algunas protestas y motivó la destitución del director del espacio. Pese a que la película iba a ser emitida en un horario de madrugada, la polémica suscitada provocó que TVE decidiera suspenderla y sustituirla por *Los placeres ocultos* (1976), de Eloy de la Iglesia, película que trata de las relaciones homosexuales entre un joven y un empleado de banca, contra la cual no se recibió ninguna protesta. Monseñor Joan Martí Alanís, presidente de la Comisión Episcopal de Medios de Comunicación Social, envió un telegrama a la dirección de TVE valorando positivamente la suspensión e interpretándola como un gesto de sensibilidad

²⁰ “Dios te salve, María”, *ABC*, 16 de junio de 1985.

²¹ Vid. “Cardenal Suquía: Hay que defender la fe sin agresividades, pero con fortaleza”, *ABC*, 23 de junio de 1985.

democrática. La directora de Televisión Española, Pilar Miró, alegó ante la comisión de RTVE del Congreso que los motivos de la suspensión fueron el respeto al artículo 16 de la Constitución y los Acuerdos entre la Santa Sede y el Estado. Sin embargo, *Interior de un convento* fue emitida por Tele-5 el día 6 de diciembre de 1991, sin que nadie recordara los argumentos esgrimidos para su suspensión cinco años antes.

El caso de la película de Borowczyk, tiene en común con el escándalo producido con *La última tentación de Cristo* (1988), de Martin Scorsese, que ambas inciden sobre el tema del sexo y la religión, si bien lo hacen desde perspectivas muy diferentes. La película de Scorsese vino precedida de una gran controversia en Estados Unidos, donde las protestas de las confesiones cristianas fueron notorias y ampliamente publicitadas, y de Italia, al estrenarse con graves incidentes en el Festival de Venecia. En España fue estrenada en octubre de 1989 y se reprodujeron los incidentes que cuatro años antes había provocado la ya citada película de Godard, si bien esta vez la intensidad de los altercados alcanzó una menor virulencia. La película planteaba el tema de la sexualidad de Cristo, debate propiamente teológico, pese a lo cual —señala José M.^a Martín Patino (1988), parafraseando a McLuhan— “el medio elegido, característico de las masas, se convierte él mismo en el mensaje, desviando la atención del público hacia circunstancias y aspectos periféricos a la cuestión cristológica”. La Iglesia y un amplio sector cristiano, aun sin ver la película y pese al catolicismo declarado de Scorsese, se sintieron agredidos por presentar una temática que cuestionaba la imagen ortodoxa de Cristo. *La última tentación de Cristo* fue emitida por la televisión pública en diciembre de 1992. La polémica y argumentos que cinco años antes ciertos sectores habían esgrimido contra el primer pase televisivo de *Interior de un convento* se volvieron a repetir. Pero, a diferencia de los casos anteriores, la película fue presentada y justificada ante los telespectadores por el escritor Fernando Sánchez Dragó, tratando de mitigar de esta forma el escándalo.

En la década de los ochenta podemos encontrar más ejemplos de defensa de los símbolos católicos frente a su uso por otros medios de comunicación o expresión, incluso de alcance minoritario. En 1988 el grupo teatral *Els Joglars* tuvo bastantes problemas con su obra *Teledium* y con su participación en el programa televisivo

Viaje con nosotros, en las que parodiaban ciertas imágenes católicas. Paloma Chamorro, presentadora del programa *La edad de oro*, tuvo que hacer frente a la acusación de blasfemia por la exhibición de un video-clip en el que aparecía brevemente la imagen de Cristo con cabeza de animal. El tribunal la absolvió entendiendo que ello no resultaba ofensivo para la religión católica y que entraba dentro de los límites de la libertad de información.

En todos los casos citados hasta ahora se aprecia que la Iglesia ha actuado frente a estas películas por una doble vía. De un lado, mediante comunicados de protesta o presiones directas frente a lo que considera como provocaciones o adulteración de sus dogmas. De otro, legitimando y amparando las protestas de los católicos que se han sentido agredidos por tales filmes, si bien dejando claro que de ninguna forma se incitaba a la violencia sino al uso de medios legales.

6. CONCLUSIONES

Este artículo pretende indagar en los mecanismos concretos que vinculan el poder político con el cine. La Sociología, la Antropología y la Ciencia Política —entre otras ciencias sociales— tienen una cierta tradición en el análisis de los múltiples fenómenos que vinculan el poder con el cine, entendido éste tanto en su dimensión de institución social como en su más concreta faceta de textos fílmicos. Junto a una rica literatura que indaga teóricamente en estas relaciones —y que dieron lugar a enconadas polémicas a finales de los años sesenta—, es posible ofrecer estudios de caso que permitan concretar los mecanismos, estrategias e intereses que algunos conflictos discursivos concretos ponen en juego.

A lo largo de este artículo hemos analizado las relaciones entre la Iglesia y el cine en España durante el postfranquismo, entendiendo éste de manera amplia como el período de transición y consolidación de la democracia. Esta relación se estableció en buena parte como un conflicto de poder motivado por algo que —a priori— parece abstracto: la secularización del discurso público sobre la moral en el nuevo espacio público democrático. Sin embargo, este tipo de conflictos de marcado carácter discursivo y simbólico es especialmente apto para el análisis de las relaciones de poder: desvela estrategias concretas y

delimita fronteras reales en la esfera algo vaporosa de la comunicación pública y la constelación de representaciones colectivas que pone en juego. Por no caer en un cierto idealismo, hay que puntualizar que obviamente los fenómenos que he analizado en este artículo no son más que una de las dimensiones (discursiva) del poder dentro de procesos mucho más amplios en la sociedad española.

Durante la transición política se producen dos fenómenos interesantes para explicar las relaciones entre poder y representaciones cinematográficas.

Por un lado, y en un orden sociopolítico, se va constituyendo un espacio público ampliado muy diferente del exiguo espacio público del franquismo. En este nuevo ámbito, los medios de comunicación —en cuanto articuladores de discursos públicos— se ven libres de algunas de las constricciones anteriores. Así, por ejemplo, a partir de finales de 1977 se suprime la censura cinematográfica estatal y pueden —al menos formalmente— ser tratados algunos temas hasta entonces prohibidos o desde perspectivas no coincidentes con la ortodoxia de la moral católica (vgr, relaciones extramatrimoniales o transexualidad).

Por otro lado, se pasa de un concepto oficial de moral impuesto públicamente a un concepto liberal de moral, es decir, dependiente de la conciencia de cada individuo. Efectivamente, si el concepto de moralidad era hasta entonces definido casi monopolísticamente por el discurso católico y el control social moral oficializado por el Estado, con la no confesionalidad del Estado y con la secularización de la sociedad española (y la consecuente relajación de dicho control en los ámbitos del *discurso cotidiano*), el debate moral se reduce a la confrontación pública de discursos morales igualmente legítimos (al menos en la lógica formal del Estado aconfesional). El discurso moral católico sería uno más, aunque sociológicamente más sostenido que otros.

Esta privatización de la moral se plasma jurídicamente en las despenalizaciones de delitos

como el adulterio o la contracepción o, desde la perspectiva del cine, en la supresión de la censura. Lo novedoso de esta situación no es que coincida jurídicamente la aconfesionalidad del Estado con la secularización de la sociedad civil, sino que la privatización del discurso sobre la moral permite que emerjan legítimamente en el espacio público discursos sobre objetos morales en concurrencia/oposición con el discurso moral de la Iglesia católica. Por tanto, determinados tópicos morales (relaciones y roles sexuales, virtud del sacerdote, etc.) se convierten en objetos de discursos públicos sobre los que la Iglesia ya no tiene el monopolio ni los mecanismos de influencia directa para homologarlos a su propio discurso (vgr, la censura cinematográfica que obligaba a finales piadosos o a la reprobación del mal, aunque este pudiese aparecer en la pantalla). Estos discursos *flotantes* (Imbert, 1990) son tematizados por los medios de comunicación según las circunstancias del debate social.

Por tanto, lo que se pone en juego es un conflicto doble: por un lado, la condición de la Iglesia como actor competente para la definición moral (en competencia con otros); por otro lado, la capacidad de la Iglesia para controlar la moralidad genérica en los medios de comunicación, así como el respeto a sus dogmas y representaciones icónicas. Este conflicto implica relaciones de poder en varios sentidos: negocia el estatus futuro de la Iglesia y marca sus límites en relación con el poder civil democrático y —en relación con lo analizado en este artículo— combate por que la moral pública no sea redefinida por medios de comunicación como el cine en términos inaceptables para el dogma católico.

El cine y otros medios de representación colectiva articulan todo tipo de discursos dentro de las condiciones de producción y recepción que lo configuran como institución comunicativa. Estos medios —tradicionalmente contemplados desde una perspectiva artística— ofrecen un campo fértil para el análisis de las relaciones de poder.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Jeffrey C. y SEIDMAN, S. (ed.) (1990): *Culture and Society. Contemporary Debates*. Nueva York, Cambridge University Press.
- BELTRÁN VILLABA, Miguel y otros (1984), *Informe sociológico sobre la juventud española 1.960/82*. Madrid, Fundación Santa María.
- BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.

- CAZORLA PÉREZ, José (1974): "Las relaciones entre los sistemas eclesial, social y político en la España contemporánea" en Manuel Fraga Iribarne (ed.): *La España de los años setenta. Vol III*. Madrid, Editorial Moneda y Crédito.
- DÍAZ-SALAZAR MARTÍN, Rafael. (1981): *Iglesia, dictadura y democracia*. Madrid, HOAC.
- DÍAZ-SALAZAR MARTÍN, Rafael. (1988): *El capital simbólico. Estructura social, política y religión en España*. Madrid, HOAC.
- DOBRY, Michel (1988): *Sociología de las crisis políticas*. Madrid, CIS/Siglo XXI.
- EQUIPO RESEÑA (1989): *Doce años de cultura española (1976-1987)*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- ENRIQUE Y TARANCÓN, Vicente. (1979): "Discurso de apertura", en VV.AA.: *La Iglesia ante los Medios de Comunicación Social. Discursos de la XXIX Asamblea Episcopal (1978)*. Madrid, Ediciones Paulinas.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Félix. (1985): *Relaciones internacionales y medios audiovisuales*. Madrid, Tecnos.
- FERRY, Jean-Marc y otros (1992): *El nuevo espacio público*. Barcelona, Gedisa, .
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid, Universidad Complutense, 1.981.
- GUBERN, Román (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- HERNÁNDEZ, Abel. (1984): *Crónica de la cruz y la rosa*. Madrid, Argos-Vergara.
- IMBERT, Gérard. (1990): *Los discursos del cambio*. Madrid, Akal.
- JARQUE, Juan E., "Teología y comunicaciones sociales", en VV.AA.: *LA Iglesia ante los Medios de Comunicación Social. Ponencias de la XXIX Asamblea Episcopal Española*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1.978.
- JOWETT, Garth S. (1976): *Film. The Democratic Art*. Londres, Focal Press.
- MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan A. (1987): *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid, Harofarma.
- MONTERDE, José E. (1989): "El cine histórico durante la transición política", en VV.AA: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat.
- MUÑOZ IGLESIAS, Salvador. (1958): *La Iglesia ante el cine*. Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos.
- RECIO, Juan L., UÑA, Octavio; y DÍAZ-SALAZAR, Rafael. (1990): *Para comprender la transición política. Religión y política*. Navarra, Verbo Divino.
- RYAN, Michael y KELLNER, Douglas (1988): *Camera Política*. Bloomington, Indiana University Press.
- TRENZADO ROMERO, Manuel. (1999): *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid, CIS/Siglo XX.
- VÁZQUEZ, Jesús M. (1985): "Los Medios de Comunicación Social ante lo religioso y lo moral", en VV.AA.: *Catolicismo en España. Análisis sociológico*. Madrid, Instituto de Sociología Aplicada.
- VV.AA. (1983): *Informe sociológico sobre el cambio social en España 1975-1983 (Informe FOESSA)*. Madrid, Euramérica.

HEMEROGRAFÍA:

- ABC (1985): "Dios te salve, María", (16 de junio).
- ABC (1985): "Cardenal Suquía: Hay que defender la fe sin agresividades, pero con fortaleza", (23 de junio).
- BARDÓN FERNÁNDEZ, Elena (1976), "Los españoles y el cine", en *Revista Española de la Opinión Pública*, n.º 45.
- Cinema 2002 (1980): "Estrenados 2 intocables de la censura", n.º 64, junio, pp. 4-5.
- El País* (1978): "Les concedieron tres minutos para liquidar el coloquio bajo amenaza de cortar la emisión", (20 de octubre).
- El País* (1978): "Varios programas censurados en TVE", (20 de octubre).
- El País* (1978): "TVE justifica su propia censura" (31 de octubre).
- El País* (1978): "TVE suspende por tercera vez el programa sobre planificación familiar", (13 de noviembre).
- El País* (1981): "Pim, pam, pum, fuego censurada de nuevo" (14 de octubre).
- El País* (1981): "Un sacerdote arremete contra un cine de películas S", (14 de noviembre).
- MARTÍN PATINO, José. M.^a (1988): "La última tentación" en *El País*, 19 agosto.
- Revista Española de la Opinión Pública* (1967): "Encuestas sobre el público cinematográfico en España", n.º 8.
- TRENZADO ROMERO, Manuel (2000): "El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* n.º 92.
- VALLS, F., (1990): "El episcopado fija en un informe su estrategia para que los medios reflejen su buena cara", *El País*, 21 de noviembre.

FILMOGRAFÍA CITADA:

(Datos del Ministerio de Cultura a septiembre de 2007)

EL HOMBRE QUE SUPO AMAR (1976)

Dirigida por: Miguel Picazo

Calificación: Mayores de 18 años o Mayores de 14 acompañados

Fecha de estreno : 10-08-1978 Madrid: Novedades, Cartago.

Espectadores: 314.856 **Recaudación:** 135.379,03 euros

JESUCRISTO SUPERSTAR (1973)

Título original: *Jesus Christ Superstar*

Dirigida por: Norman Jewison

Calificación: Todos los públicos

Espectadores: 4.094.681 **Recaudación:** 2.071.484,10

LA PORTENTOSA VIDA DEL PADRE VICENTE (1978)

Dirigida por: Carles Mira

Calificación: Mayores de 18 años

Fecha de estreno : 04-09-1978

Espectadores:325.726 **Recaudación:** 259.763,52

ROCÍO (1980)

Dirigida por: Fernando Ruiz Vergara

Sin datos sobre los campos citados en las anteriores películas

LA ULTIMA TENTACION DE CRISTO (1988)

Título original: *The Last Temptation Of Christ*

Dirigida por: Martin Scorsese

Calificación: No recomendada a menores de 13 años

Fecha de estreno : 14-10-1989 Madrid: Doblada: Gran Via, Minicines, Duplex, Lido, Original subtitulada: Torre de Madrid 1, Barcelona: Femina, Capitol, Rex.

Espectadores: 1.041.332 **Recaudación:** 2.145.086,08

VIRIDIANA (1977)

Dirigida por: Luis Buñuel

Calificación: Mayores de 18 años

Fecha de estreno : 23-05-1977

Espectadores:1.037.558 **Recaudación:** 676.374,95

YO TE SALUDO, MARIA (1984)

Título original: *Je vous salue, Marie*

Dirigida por: Jean Luc Godard

Calificación: No recomendada a menores de 13 años

Fecha de estreno : 19-06-1985 Madrid: Alphaville , 26-06-1985 Barcelona: Casablanca 2

Espectadores: 119.488 **Recaudación:** 217.033,51.