

Arte y censura en la Argentina: los católicos ante *Bomarzo* y *Teorema* (1967-1972)

***Luciano Barandiarán*¹
*Juan Manuel Padrón*²**

“...Fue notable la resonancia que el estreno de Bomarzo alcanzó (...) debía ser ofrecido al público de Buenos Aires muy poco después de su estreno mundial. Pero la historia –historieta sería quizás el vocablo más adecuado- es conocida. Desde las “alturas” llegó el veto...”

Revista Criterio

“...Teorema es una de las películas más importantes que he visto en mi vida...”

Astor Piazzolla

Resumen

En la Argentina de fines de la década de 1960, los estrenos de la ópera *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez y Alberto Ginastera, y del film *Teorema* de Pier P. Pasolini, provocaron diversas reacciones entre los católicos. A partir de una línea de investigación que estudia la historia de

¹ Doctor en Historia. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. lbarandiaran@arte.unicen.edu.ar

² Doctor en Historia. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. jpadron@arte.unicen.edu.ar

la censura cinematográfica en la Argentina del siglo XX, nuestro objetivo aquí es estudiar cómo la censura afectó a ambas obras de arte y como esto impactó en los sectores católicos. Estrenadas ambas fuera del país (la primera en Estados Unidos en 1967 y la película en Italia en 1968), en los años siguientes sus respectivos estrenos en nuestro país, bajo el gobierno dictatorial de Onganía, se vieron interrumpidos por la intervención de diversos entes judiciales y administrativos. ¿Qué opiniones generaron la ópera y el film, y la censura de los mismos por parte de las autoridades, entre los católicos? Para responder ese interrogante analizaremos la prensa católica, intentando desentrañar las opiniones surgidas en torno a la censura en las artes.

Palabras clave: arte - censura - Argentina en la década del '60 - *Bomarzo - Teorema*

Abstract

In Argentina in the late 1960s, the premieres of the opera Bomarzo Manuel Mujica Lainez and Alberto Ginastera, and the film Theorem P. Pier Pasolini, provoked mixed reactions among Catholics. From a line of research that studies the history of film censorship in Argentina twentieth century, our goal here is to study how censorship affected both art and how it impacted the Catholic sectors. Released both abroad (the first in the US in 1967 and the film in Italy in 1968), in the years following their respective premieres in our country, under the dictatorial rule of Onganía, they were interrupted by the intervention of various legal entities and administrative. What opinions generated opera and film, and censorship of them by the authorities, among Catholics? To answer this question we analyze the Catholic press, trying to unravel the opinions emerged around censorship in the arts.

Keywords: art - censorship - Argentina in the 60s - *Bomarzo - Teorema*

La censura en los años sesenta

La censura ha acompañado desde sus orígenes al fenómeno cinematográfico. Desde la temprana proyección de *El beso*

(Edison, 1896),³ moralistas y reformadores, apoyados por el poder estatal, intentaron con diverso éxito poner límites a los films. Moral, política y religión fueron los temas centrales que justificaron esas prácticas. En todo el mundo, se multiplicaron los casos de censura, que no se limitaron a los regímenes totalitarios en boga en la Europa de las décadas de 1920 y 1930, sino que alcanzó de manera significativa a la industria cinematográfica más importante del mundo, Hollywood, sin que esto fuera percibido como un atentado a los valores liberales que los Estados Unidos decían defender.⁴ Latinoamérica no fue ajena a esa ola censora, y desde el comienzo mismo de las diferentes experiencias cinematográficas nacionales la censura fue un elemento central que definió qué se podía filmar y proyectar.⁵

En el caso argentino, la realidad política posterior a 1930, con una inestabilidad política constante, y la recurrencia de las salidas militares, marcó todos los aspectos de la cotidianidad, y en particular al campo artístico. Para mediados de la década de 1960, el legado de los regímenes populistas y la percepción del comunismo como un peligro latente para el mundo occidental, fueron un límite evidente para el proceso democratizador, que en el plano cultural sería revolucionario en sus alcances durante toda la década. Desde mediados de los años cincuenta, la instauración y mantenimiento de gobiernos elegidos libremente en Argentina estuvo limitado por el poder omnipresente del poder corporativo ejercido por las Fuerzas Armadas, la Iglesia Católica, el movimiento obrero, etc. El punto culminante de ese proceso fue la dictadura que se instauró desde mediados de los años sesenta,

³ La película, filmada originalmente para el kinetoscopio de Edison, era protagonizada por dos reconocidos actores de teatro del período, John C. Rice y May Irwin, y despertó la reacción de diversos sectores, que por medio de cartas de lectores dirigidas a los principales periódicos o misivas a los políticos, intentaron frenar la proyección de dicho film (Cardona, 1998).

⁴ Para el caso de Hollywood, véase Black (2003, 2012).

⁵ Gumucio Dagron (1984) brinda un análisis general de la censura cinematográfica en Latinoamérica, centrado particularmente en la segunda mitad del siglo.

que en Argentina, tras un breve interregno democrático entre 1973-1976, duró hasta 1983.

El cine no fue ajeno a esos cambios. Los gobiernos posteriores al primer peronismo no dudaron en establecer medidas restrictivas frente al cine, como también lo había hecho el propio peronismo en la década que se mantuvo en el poder.⁶ Un complejo entramado legal e institucional permitió que desde 1957, con la creación del *Instituto Nacional de Cinematografía* y una subcomisión de calificación cinematográfica, los partidarios de la censura actuaran bajo diferentes gobiernos cercenando o prohibiendo películas, y persiguiendo judicialmente a cineastas y actores. Con el nacimiento del *Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica* (1963), y su paso a la órbita del Poder Ejecutivo, comenzó una etapa de persecución implacable, que amparándose en normas y reglas deliberadamente ambiguas, afectaron directamente a la producción cinematográfica. Posteriormente, ya bajo el gobierno autoritario del general Onganía, se creó el *Ente de Calificación Cinematográfica* (1968), que rigió durante 15 años y dio total autonomía a los censores para actuar a discreción (Oubiña, 2004: 69-85). Bajo la dirección de Ramiro de la Fuente (1968–1972) y Miguel Paulino Tato (1974–1978), se prohibieron centenares de películas nacionales y extranjeras, y un sinnúmero de artistas ligados a la industria del cine fueron perseguidos, prohibidos o desaparecidos, particularmente después de marzo de 1976, con la instauración del *Proceso de Reorganización Nacional* (Varea, 2006; Gociol e Invernizzi, 2006; Insaurrealde, 2005). Independientemente de los hechos mismos, los causales de censura fueron muy generales, y daban cuenta ya en los años del Proceso, de atacar a aquella película percibida como “disolvente, soez, pornográfica, negativa y falsa” (Gociol e Invernizzi, 2006: 37).

Sin embargo, en Argentina si bien la censura hacia el cine era común y públicamente conocida, lo era menos hacia otras manifestaciones artísticas, como la ópera. La llegada de Onganía

⁶ Para un estudio general sobre la censura cinematográfica en la Argentina, véase Invernizzi (2014).

al gobierno trajo la novedad con la censura a la ópera *Bomarzo*. Poco tiempo después el mundo cinéfilo se vería sorprendido por la censura del film *Teorema* del polémico director italiano Pier Paolo Pasolini. Más allá de que ambos casos eran un claro ejemplo de las políticas persecutorias y retrógradas que, en el plano cultural, definió el gobierno de la autodenominada “Revolución Argentina”, ambos casos tenían la particularidad que, por razones diferentes, impactaban directamente en el campo católico argentino, levantando un sinnúmero de cruces y opiniones sobre la naturaleza de la prohibición.

El caso *Bomarzo*

El 8 de junio de 1967 la revista católica *Criterio* anunciaba el estreno de la ópera *Bomarzo*, que había tenido lugar en la ciudad de Washington el día 19 de mayo de 1967.⁷ La ópera había sido compuesta por Alberto Ginastera, sobre la ya por entonces difundida novela de Manuel Mujica Láinez, en cumplimiento de un encargo formulado por la *Opera Society* de Washington. Por eso la ópera fue estrenada en la capital estadounidense.⁸ La historia de la ópera se centra en la figura de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, un jorobado que bebe una poción mágica que le conferirá la inmortalidad. Sin embargo, dicha pócima estaba envenenada, y causa que su víctima comience a recordar episodios de su vida, que se le aparecen en forma de *flashbacks*. Enemistado con su padre, este lo encierra. Muerto su padre y su hermano, se convierte en Duque de Bomarzo, y conoce a Julia Farnese, de la cual se enamora y desposa. Tornado

⁷ “Música. El estreno de *Bomarzo* de Ginastera en Washington”, *Criterio*, 8 de junio de 1967, p. 413.

⁸ La ópera fue dirigida por el norteamericano Julius Rudel, con el tenor mexicano Salvador Novoa en el papel protagónico. El estreno se dio en el Lisner Auditorium, y a la gala asistieron, entre otros, el vicepresidente Hubert Humphrey, el subsecretario de Estado Eugene Rostow y el senador Ted Kennedy (Buch, 2001: 117).

impotente, comienza a sospechar de la infidelidad de su esposa con su hermano menor, al cual termina mandando a asesinar por mano de su esclavo Abul, su objeto de deseo prohibido. El fin de Pier Francesco llega cuando su sobrino, hijo de su hermano envenenado, termina con su vida de la misma forma.

Entre sus antecedentes directos, además de la novela del mismo título ya mencionada de Mujica Láinez de 1962, estaba la *Cantata Bomarzo*, elaborada por aquel escritor junto a Ginastera en 1964 y estrenada en la Biblioteca del Congreso en Washington. En ambos casos, la censura no sólo no había actuado, sino que incluso, en el caso del libro, este había obtenido el Premio Nacional de Literatura. Con estos antecedentes, pareció extraordinario que su estreno fuera a ser censurado en Buenos Aires. Su prohibición iba en contra de toda lógica: una ópera a estrenarse en el teatro Colón, compuesta por dos referentes de la alta cultura argentina con, además, sobradas credenciales antiperonistas. A esto debe agregarse el hecho de que Ginastera era un reconocido militante católico, que en 1966 defendía su trabajo en una futura misa de la *Pasión* en latín, como forma de evitar una popularización musical en las iglesias que limitara el “componer música de la mayor jerarquía y aspiración posible para honrar al Señor”.⁹ Además, debe tenerse en cuenta que había sido el propio Onganía, a través del decreto número 1.347 del 2 de marzo, quien había nombrado a Mujica Láinez y Ginastera como “Enviados Extraordinarios y Ministros Plenipotenciarios”, con los respectivos pasaportes diplomáticos, representando a la Argentina en los Estados Unidos con motivo del estreno de *Bomarzo* en la capital estadounidense.¹⁰

⁹ *Clarín*, 3 de abril de 1966.

¹⁰ El texto de los considerandos del decreto es contundente: “...*Que el estreno de la ópera Bomarzo, cuyo libreto pertenece al señor Manuel Mujica Láinez y su música al señor Alberto Ginastera, durante la temporada de la Sociedad de Ópera de Washington, constituye un importante acontecimiento para la cultura argentina; que resulta conveniente aprovechar esta ocasión para auspiciar el viaje de las personas citadas, cuya presencia en Washington (DC) dará mayor relieve a la representación precitada. Que es asimismo conveniente que ambos*

El proceso de prohibición comenzó con la llegada de las primeras noticias del estreno de la ópera en Estados Unidos. Las primeras críticas, en general laudatorias, recalcan el centralismo de la temática sexual en la obra. Frente a esto, el propio Onganía puso en marcha la maquinaria censora, a través del intendente de la ciudad de Buenos Aires. Así, a mediados de 1967 quien ocupaba este cargo, el coronel (RE) Eugenio Schettini, prohibió la representación de *Bomarzo* en el Teatro Colón, por las referencias al sexo y a la violencia que allí aparecerían, calificándola como una “ópera obscena”. Frente a los hechos consumados no tardaron en expresarse voces a favor y en contra de la medida, si bien aquí nos interesa analizar la repercusión entre los católicos.¹¹

Según *Criterio*, el estreno no pudo realizarse por un “grisáceo decreto municipal”, que excluía su representación del teatro Colón de Buenos Aires quince días antes de su estreno. De esa forma, los argentinos descubrían con estupor que existían “óperas obscenas”, estupor que aumentaba si se consideraba que sus autores no sólo eran argentinos, sino que hacía dos meses solamente habían recibido la representación del país en el rango

pronuncien conferencias sobre los aspectos literarios y musicales de su respectiva competencia, acrecentando de ese modo el propósito de resaltar las más altas manifestaciones de la cultura argentina. Que por último resulta oportuno asignar a las altas personalidades que representarán en el extranjero las posibilidades creadoras de nuestro pueblo, el rango diplomático que exteriorice el respaldo del Estado Nacional a las empresas culturales...”; véase Boletín Oficial – Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires, 17/04/1967.

¹¹ El texto de la prohibición ponía como considerandos “*la referencias al sexo, la violencia, y la alucinación, acentuada por la puesta en escena, la masa moral, los decorados, la coreografía y todos los demás elementos concurrentes como lo han destacado con crudeza manifestaciones de los propios autores y la crítica del periodismo internacional*”, Avellaneda (1986, 88-89). El texto terminaba apelando a la necesidad de “*tutela de los intereses de la moral pública*”, para justificar la prohibición de su estreno; Decreto 8276/67, fechado en Buenos Aires el 14 de julio de 1967, con firmas de E. Schettini, J. C. Oneto y C. J. García Díaz, publicado en el Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 19 de julio de 1967.

de ministros plenipotenciarios por parte del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.¹² Para la revista católica, sólo algunos recortes periodísticos y fotografías de la puesta en escena habían bastado para que la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Espectáculos Públicos se expidiera, sin haber presenciado nada. Para *Criterio*, los fundamentos esgrimidos (“la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación”), eran frecuentes en el repertorio operístico tradicional. Siguiendo con ese razonamiento, consideraba que en lo sucesivo posiblemente no se representarían más en Buenos Aires obras como *La Traviata* o *Salomé*.

Para la mencionada publicación católica, la censura era un viejo problema, pero en este caso no era el eje sobre el que se asentaba el episodio, aunque se mostrara “su rostro antipático”. Tras bambalinas existía un ejercicio arbitrario del poder, que justamente por eso condenaba inadecuadamente una obra de valores artísticos reconocibles, sin atender un contorno inmediato “alimentado a diario por el sexo, la violencia o la alucinación”. Si la ópera era obscena, ¿qué se podía decir de las carteleras cinematográficas, la publicidad o la televisión, medios mucho más masivos, “y sin ninguna duda ajenas al quehacer artístico”? Hacer de esta medida un acto de moralidad pública había sido un exceso, si se consideraban los otros ámbitos hacia los cuales se podía dirigir el poder de policía. Más bien era “un peligroso afán paternalista” que acosado por el temor lanzaba “abruptos anatemas”.

Las actitudes aisladas, con el paso del tiempo, en su conjunto revelaban que era lo que mejor definía a las autoridades. Ya antes de *Bomarzo*, el film *Blow-up* de Michelangelo Antonioni, basado en un texto de Julio Cortázar, había sufrido la censura. Así, los argentinos que mejor prestigio daban al país en el orden internacional, y que se incorporaban con sus creaciones a la cultura universal y contemporánea, no eran aceptados por las autoridades nacionales. Aun así, *Criterio* era optimista: la imagen

¹² “¿Una ópera obscena?”, *Criterio*, 10 de agosto de 1967, p. 564.

que los gobiernos pretendían elaborar era superada por la realidad, y reconocer eso era un índice de madurez.¹³

En el estreno en Washington de 1967, en el que estuvo presente el crítico musical de *Criterio*, este lo había considerado un auténtico y relevante acontecimiento en la trayectoria artística de la Argentina, a la vez que un hecho de importancia nada común dentro del panorama contemporáneo de la ópera. Esa noche había surgido una obra que se manifestaba como exponente significativamente valioso del hacer intelectual de Argentina, y el teatro lírico recibía un aporte de consistencia incuestionable. Según el mismo cronista, el notable y resonante estreno de *Bomarzo* incrementó la fama internacional de Ginastera, afianzada, además, por el éxito alcanzado poco antes por *Don Rodrigo*, su primera incursión en el género. Esto hizo que los críticos y otros profesionales de la música lo consagraran en el Lisner Auditorium. En los días posteriores al estreno, incontables diarios y revistas de América y de Europa habían dado cuenta del éxito con amplitud, en términos laudatorios.¹⁴

Como ya se mencionó, de acuerdo con los planes establecidos por el teatro Colón, *Bomarzo* debía ser ofrecida al público de Buenos Aires muy poco después de su estreno mundial. Pero la historia, verdadera “historieta” para *Criterio*, fue otra. El veto a esa representación había llegado desde las “alturas”. Según las opiniones que vertía el medio católico, en la accidentada historia argentina en la materia habían abundado personajes siniestros, pintorescos, grotescos y nocivos, cuyo acceso a puestos de gravitación en diversos niveles había sido un factor central “en el proceso de implacable decadencia que nos toca presenciar y padecer”. Había sido por obra de algunos de esos “personajes”, y a través de un proceso particularmente burdo, que el estreno argentino de *Bomarzo* había quedado postergado hasta 1972. Entretanto, la ópera había seguido

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ “Música. *Bomarzo* de Ginastera en el Teatro Colón”, *Criterio*, 11 de mayo de 1972, p. 251.

cumpliendo su airosa marcha por otros escenarios de prestigio, deparando en medios de alto nivel cultural la realidad auspiciosa del talento.¹⁵

Sin embargo, muchos sectores del catolicismo eran contrarios al estreno de *Bomarzo*, aunque la forma en que se había llevado adelante el proceso de prohibición les pareciera burdo. Un claro ejemplo de esto eran los sectores del catolicismo integrista. Desde el mensuario *Jauja*, dirigido por el sacerdote jesuita Leonardo Castellani, se satirizaba tanto a la obra, rebautizada “Bomitarzo”, como a quienes habían llevado adelante su censura. En tono satírico, presentan a sus autores como “un músico mediocre y un escritor desdichado”, y a sus censores como verdaderos ignorantes, que aunque con buenas intenciones, caían en el error de separar al autor de la obra, reconociendo los méritos literarios de Mujica Láinez.¹⁶ Su crítica apuntaba directamente a lo que percibían como un comportamiento ambiguo del gobierno de Onganía que, al menos en sus discursos, se pretendía exponer como defensor de la nacionalidad y el catolicismo, pero que en sus actos consolidaba un modelo de nación liberal.

Otros sectores, que podían ubicarse dentro del catolicismo conservador representado por la revista *Esquiú*, utilizaron el caso *Bomarzo* para elevar un ataque al arte moderno en su conjunto, el que con “esperpentos incomprensibles, se destruye la armonía del verso y se elude toda motivación superior”.¹⁷ Para el semanario, “toda cultura legítima está situada en una dirección teocéntrica y no antropocéntrica”. Y agregaban, discutiendo la relación entre el plano estético y el moral, que “no es la música la que ofende, sino los gestos, las vestimentas y el lenguaje de los protagonistas. Y

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ La referencia a *Bomarzo* aparece en la sección “Periscopio”, un raconto del mes previo a la publicación, presentado en tono irónico y satírico; *Jauja*, N° 9, septiembre de 1967, pp.18-19.

¹⁷ *Esquiú*, Año VIII, Nro. 379, 30 de julio de 1967. Citado en Buch (2001:120).

sobre todo, el espíritu negativo, desconsolador, sensualista y morbosos de los personajes”.¹⁸

Otros ataques, provenientes de sectores cercanos al gobierno, resaltaban el carácter degenerado de la obra, y relacionaban esto con la sexualidad de su autor Mujica Láinez. En este punto, la derecha católica coincidía con algunos sectores de la izquierda más radical, que encontraba en las figuras de Mujica Láinez y Ginastera a los representantes de una intelectualidad al servicio del poder neocolonial. Basta recordar aquí *La hora de los Hornos*, de Getino y Solanas, estrenada poco tiempo después, o el vacío informativo de muchas publicaciones intelectuales de izquierda frente a la censura de *Bomarzo*.

A esa altura del debate, la palabra oficial de la Iglesia Católica argentina se hizo esperar. Recién el 11 de agosto, el arzobispo de Buenos Aires expresó esta opinión en una entrevista brindada al diario *Clarín*. Lejos de terciar en el enfrentamiento de posiciones dentro del catolicismo vernáculo, monseñor Caggiano atacó duramente a la ópera censurada, y centró su defensa de la prohibición en la necesidad de no desconocer las que él entendía enseñanzas básicas de la Iglesia: la imposibilidad de reclamar una libertad absoluta para el arte, en tanto y en cuanto este no era un valor absoluto.¹⁹ Aun cuando había defendido una postura conservadora frente a los cambios que el Concilio Vaticano II había puesto en marcha, su razonamiento no dudaba en anclarse en uno de los tantos decretos de dicho concilio, llamativamente orientado al campo de los medios de comunicación social:

...el Concilio proclama que la primacía del orden moral objetivo ha de ser aceptadas por todos, puesto que es el único que supera y congruentemente ordena todos los demás órdenes humanos, sin excluir el arte [...] No hay, pues, lugar a dudas. El arte es un gran valor; pero no es un valor absoluto [...] Desde el punto de vista moral, “Bomarzo” es

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Clarín*, 11 de agosto de 1967.

inaceptable y con mayor razón desde el punto de vista cristiano. Siento una gran pena al comprobar que, en este caso, el arte de personas tan bien dotadas pueda exaltar las pasiones más innominables y presentarlas ante un público que aplaude una visión horrenda de abyecciones morales que no quiero nombrar...²⁰

El razonamiento de Caggiano terminaba sentenciando que la decadencia moral que permitía la creación de obras como *Bomarzo* no era ajena a un ataque a la civilización occidental y cristiana por parte del materialismo ateo, que ignoraba todo “orden moral objetivo”, favoreciendo la difusión del comunismo no sin cierta cuota de complicidad de los Estados Unidos, donde la ópera había tenido un recibimiento triunfal.

En este punto es interesante remarcar que el pensamiento de Caggiano estaba perfectamente alineado con las opiniones del gobierno militar. Onganía, poco tiempo después, se referiría en términos similares a los expresados por el arzobispo porteño, remarcando el carácter de cruzada que debían tener las acciones contra de un arte amoral, verdadera punta de lanza de los extremismos ideológicos, eufemismo para referirse al comunismo:

...existen algunos momentos en que, frente a un enemigo que no vacila en utilizar los medios más insidiosos y, paralelamente, los más violentos, no cabe otra alternativa que la represión. Cuando lo que está en juego es nuestro sentido cristiano de vida, se hace necesario apelar a recursos extremos, por más desagradables que nos resulte su aplicación [...] Las medidas adoptadas en el orden municipal (para prohibir la representación de ciertas obras musicales, teatrales y cinematográficas de reconocido prestigio) guarda completa coherencia con el pensamiento de la Revolución Argentina y del gobierno nacional. Llevaremos a cabo todas las acciones necesarias para evitar que los medios masivos de comunicación y de cultura se

²⁰ Ibidem.

*pongan al servicio de la corrupción de las costumbres. El argumento estético no puede prevalecer sobre la concepción moral que inspira esta política...*²¹

Las respuestas de los diferentes actores involucrados en la ópera coincidieron en destacar que, lejos de ser una obra pornográfica, *Bomarzo* buscaba reflexionar sobre un pecador que al final de su vida buscaba el perdón divino. Si Ginastera se mostró moderado en sus reclamos, tanto Mujica Láinez como Tito Capobianco, *regisseur* de la ópera, fueron más duros en sus ataques a las políticas del gobierno de facto. Este último utilizó, paradójica e irónicamente, una cita de Santo Tomás de Aquino para impugnar la prohibición: “El defecto no está en la cosa, sino en quien la contempla”.²²

Teorema de Pier Paolo Pasolini

El film *Teorema* marcó un nuevo hito en las difíciles relaciones que vincularon al director italiano Pier Paolo Pasolini y a la Iglesia Católica. Criticado por unos y alabado por otros, a causa del film *El evangelio según San Mateo* (1963), en el cual presentaba una concepción marxista de la vida de Cristo, en *Teorema* (1968) Pasolini volvió a acercarse a la religión católica de manera menos explícita y más provocadora. Estrenada en Italia en 1968, recibió el premio del jurado que representaba a la *Oficina Católica Internacional de Cine* (OCIC) en la Muestra Internacional de Venecia (1968), y el rechazo posterior del *L'Osservatore Romano* (órgano oficial del Vaticano) al otorgamiento de dicho premio. Tales idas y vueltas originaron grandes debates dentro de los círculos católicos en torno a la naturaleza de dicho film.

²¹ *La Prensa*, 16 de agosto de 1967; citado en Avellaneda (1986: 91).

²² Citado en Verbitsky (2008: 242).

La historia que se representa en el film parece simple, pero controvertida. Se inicia con una noticia sorprendente: un empresario dona su fábrica a los obreros. A través de un *flashback* se describe la rutina de la familia burguesa del mencionado empresario. Todo comienza a cambiar cuando ingresa a sus vidas un visitante inesperado. Se trata de un ser extraño que seduce a todos los miembros de la familia, incluso a la empleada doméstica. Después de unos días el extraño se va, sin explicar nada, al igual que cuando había llegado. Las personas con las que se relacionó no saben cómo continuar viviendo. A partir de allí los miembros de la familia intentarán conocer el origen del desconocido, dotado aparentemente de atributos divinos, y modificarán drásticamente sus vidas. En el filme se retrata en forma decadente y opaca a una familia burguesa del norte de Italia, dato no menor si consideramos la vida del director del film.

Pier Paolo Pasolini nació en 1922 en Bologna (Italia). Su padre era militar y su madre una mujer profundamente católica. Su turbulenta vida infantil, marcada por una relación distante y enfermiza con su madre, y un continuo nomadismo por ciudades del próspero norte italiano, tuvo un punto de inflexión cuando a los trece años entró al colegio secundario y comenzó a participar en grupos literarios. Cuatro años más tarde ingresó a la carrera de Letras en la Universidad de Bologna. Esta experiencia gratificante desde lo intelectual se trastocó por la Segunda Guerra Mundial. Forzado a incorporarse al ejército italiano, huyó y pasó el resto de la guerra en la clandestinidad. De esa época data su adhesión al Partido Comunista de Italia, la cual termina de manera abrupta poco tiempo después, cuando fue expulsado por “indignidad moral”.

Entre 1954 y 1960 se instaló en Roma, ciudad que lo impactó y que le permitió con el tiempo releer su pasado en el norte italiano. Allí comenzó a publicar sus primeros poemas y novelas. En 1961 llega su primera película como director y guionista, *Accattone*, a la cual le seguirán otras que, junto con su obra literaria, lo transformarían en uno de los más reconocidos y controvertidos artistas e intelectuales de la época. De esa serie de

trabajos importa para nuestros objetivos, el filme *El evangelio según San Mateo* (1964); el mismo se inscribe en una tradición abierta por la ya mencionada *Accattone* y por *Mamma Roma* (1962), que centran su mirada en el pueblo como sujeto histórico insustituible, y se colocan, según el propio Pasolini, en la tradición gramsciana. Sin embargo, el dato saliente del filme fue que recibió premios otorgados en 1964 por la OCIC y por la Liga Católica para el Cine y la Televisión. Como el propio Pasolini reconocería, se trataba de una película centrada en lo mítico, lo épico y lo sagrado, más que en lo estrictamente religioso, es decir, en la divinidad de Cristo. Aun así, esto no le restó el apoyo de los católicos.

Para 1968, cuando se estrenó *Teorema*, Pasolini era un director reconocido a nivel mundial. La renovación que había experimentado el cine italiano después de la Segunda Guerra Mundial, con el neorrealismo y posteriormente con el *cinema nuovo* italiano, sirvieron de marco para su ascendente carrera. Sus filmes anteriores, en especial aquellos que se referían a lo religioso, y los premios ya mencionados, hicieron que el anuncio de un nuevo premio para Pasolini por parte de la OCIC no fuera sorprendente. Desde 1947 la OCIC, en el deseo de una presencia cristiana en el mundo del cine, había constituido 67 jurados ante los principales festivales internacionales. Sin embargo, el debate posterior que acabó con el retiro del reconocimiento al director italiano abrió un debate significativo en el interior del universo católico.

En una entrevista que Anne Capelle le realizó a Pasolini, este afirmó que la hipótesis, tesis y demostración de *Teorema* se vinculaba a la injerencia de lo sagrado en la vida cotidiana, más que la permanencia de los grandes mitos en la vida moderna. Se refería a una presencia indiscutible y a la vez imposible de analizar racionalmente, que allí intentaba explicar en forma de parábola. En su opinión, el film hablaba de un desconocido (interpretado por Terence Stamp) muy bello, muy bueno, muy diferente de la familia de burgueses milaneses que lo recibía como huésped. Todos lo amaban, y todos serían problematizados

y poseídos por él en el sentido absoluto del término. Ese pasaje de Dios por sus vidas los dejaba devastados. Al preguntarle Capelle si mostrar a Dios como amante de tres mujeres y dos hombres buscaba provocar el escándalo, el director italiano contestó que Dios era el escándalo, pues Cristo fue el escándalo de su tiempo y lo sería hoy. El protagonista sería el mensajero de un Dios despiadado que sacaba a los mortales de su equivocada seguridad. Por ende, ese Dios destruía la buena conciencia adquirida inescrupulosamente al abrigo de la cual vegetaban los burgueses.²³

En principio, la propia OCIC manifestó que el premio había sido un error. Retiraron el galardón y se replantearon la propia constitución de los jurados que la representaban en diferentes festivales cinematográficos. En opinión de ese Comité directivo, el filme no se correspondía con la idea con la que se había creado el premio, no respetaba la sensibilidad del pueblo cristiano y no respondía a los criterios generales de atribución.²⁴

Como informaba la prensa católica de la época, el cambio de postura de la OCIC se produjo después de múltiples opiniones en contra del galardón otorgado. El primer llamado de atención provino del enviado especial del *L'Osservatore Romano* en Venecia, Claudio Sorgi, que hacía referencia al premio otorgado. El texto, publicado en aquel diario en septiembre de 1968, mostraba ya claramente los tópicos de la posición oficial del Vaticano:

²³ “Pasolini habla de Teorema”, extraído de *AdVersus*, Año II, N° 4, diciembre 2005.

²⁴ Además, los valores positivos que el jurado había descubierto y señalado “*en el ambiente especial del Festival de Venecia 1968*” no estaban al alcance del público habitual de cine. El Comité Directivo de la OCIC adoptó las conclusiones de su comisión de festivales; así, se continuaron los trabajos emprendidos desde hacía dos años, que culminaron en una definición y en criterios de atribución más adaptados, así como en precisiones que concernían a la composición de los jurados y al rol de su presidente.

...Aunque reconociendo que la obra de Pasolini manifiesta una investigación y un compromiso serios, no solamente en el plano estético, sino también religioso, debo expresar netas y severas reservas a la atribución del premio de la OCIC a este film. Un premio otorgado por un jurado católico y llamado a tener un amplio eco tiene dos objetivos: expresar su reconocimiento al autor y promover su obra ante el público en razón de sus valores religiosos y morales. No parece que “Teorema” pueda responder al segundo objetivo porque en este film los elementos positivos vienen con frecuencia a ser muy ambiguos por las incertidumbres ideológicas y la insistencia puesta sobre las escenas eróticas. En un vasto público, esto puede engendrar una confusión equívoca entre la religión, el erotismo y la ideología marxista...²⁵

Días después, el asunto se complejizó cuando la policía de Italia recibió la orden de secuestrar la película. La presión de la comisión encargada por el episcopado italiano de juzgar los filmes había logrado su objetivo, después de atacar la obra de Pasolini por “transparentar en su film una conciencia freudiana y marxista [...] El huésped misterioso es como un demonio cómplice que poseyendo a sus criaturas y desapareciendo en seguida como una alucinación, las deja trastornadas y alienadas”.²⁶

²⁵ Texto reproducido en *Criterio*, 14 de noviembre de 1968, número 1.559. Por su parte, el cronista de *La Croix* de París, Jean Rochereau, expresó una respuesta muy similar frente al supuesto infortunio de la premiación de *Teorema* por sus pares católicos: “...En el Festival de Venecia, el jurado de la Oficina Católica Internacional del Cine fijó su elección en el film italiano de Pasolini “Teorema”. Yo era miembro del jurado en cuestión. Pero, por consideración a los lectores de “La Croix” que tiene confianza en mí desde hace veinte años, obtuve ser relevado de la regla: “El elegido por algunos se convierte en el elegido por todos”. Debo, pues, desolidarizarme completamente de una decisión que estimo profundamente lamentable. Para impedirla, me batí durante cuatro horas y, finalmente contra todos los usos, me negué a firmar el proceso verbal de atribución del premio”.

²⁶ *Ibidem*.

Al referirse al premio de la OCIC, Pasolini caracterizaba a sus integrantes como católicos de izquierda al borde del cisma. Ese premio le había causado placer, un placer que fue corto porque el Vaticano lo quiso condenar. Se sintió acusado, juzgado y absuelto después de largos meses, pues por *Teorema* lo único que le faltó fue ir a prisión. Su película había sido prohibida en Italia y quisieron destruir las copias para la exportación, bajo el pretexto que había hecho una obra obscena. Para Pasolini *Teorema* no era obscena y su escándalo no provenía del erotismo sino de la tesis que sostenía. En su opinión, el contenido no era lo que escandalizaba al público sino la forma, simple y convencional, pero rigurosa hasta la provocación.²⁷

Fue en ese momento cuando el debate en torno a *Teorema* había alcanzado su punto culminante, que el filme llegó a territorio argentino y comenzó su derrotero de censuras y reclamos judiciales. Como veremos, los católicos no fueron ajenos a ese proceso.

El periplo que recorrió *Teorema* antes de ser permitida su exhibición en la Argentina se inició en febrero de 1969. El distribuidor Vicente Vigo ingresó el filme, invirtiendo una suma importante en los internegativos color y el subtítulado.²⁸ Calificada por el Ente de Calificación Cinematográfica como “prohibida para menores de 18 años”, sufrió dos cortes sugeridos por el director general del Ente y reconocido censor Ramiro de la Fuente, y su secretario Eduardo Ares. Pero un día después de expedido el certificado, la película fue reclamada nuevamente por el Ente. Se produjo una segunda visión, a la que asistió el Ministro del Interior del gobierno de Onganía, Guillermo Borda. Allí Vigo fue informado que se suspendía el certificado otorgado dos días antes. No fue casual que la presencia de Borda terminara de definir la prohibición de exhibir *Teorema* en el territorio

27 “Pasolini habla de Teorema”, *AdVersuS*, Año II, N° 4, diciembre 2005.

28 Los datos sobre el recorrido del filme en territorio argentino han sido extraídos, en su mayoría, de la revista *Análisis*, N° 474, 14 de abril de 1970, Buenos Aires, pp. 53-56.

nacional. El entonces Ministro del Interior era un declarado católico practicante, y fue desde su Ministerio que emanó una orden directa pidiendo la prohibición del filme, dada “la polémica escandalosa” que había despertado en Europa.²⁹

Posteriormente, el propio Vigo buscó apoyos entre las autoridades, solicitando la revisión de lo actuado hasta ese momento, entrevistándose con autoridades nacionales, entre las que se destacó el ministro de Educación, Dardo Pérez Guilhou. El pedido formal de reconsideración llegó en mayo de 1969, y cinco meses después el mismo fue rechazado por el Ente.

En junio de 1969, desde las páginas de *Criterio*, el crítico Jaime Potenze señaló su oposición a la prohibición de *Teorema*.³⁰ El film había sido prohibido por una comisión compuesta por tres personas “sin mayores antecedentes cinematográficos, por lo menos desde un punto de vista cultural” (uno de ellos era dirigente del Instituto Nacional de Cinematografía). Tal comisión había enmendado la decisión del flamante Ente de Calificación Cinematográfica que la había aprobado con cortes para mayores de 18 años. Para Potenze, se trataba de una ratificación de que “el manoseo” era una constante que continuaría mientras existieran quienes estuvieran dispuestos a aceptarlo, pues ya la misión de censurar no era honoraria. Ratificaba también su opinión sobre la censura que había mencionado en otras oportunidades: lo importante era demostrar que se poseía el poder, y que la gente desconocida podía imponer su criterio al prójimo en materia de espectáculos. Potenze consideraba que afortunadamente la historia enseñaba que en materia de inteligencia toda traba era provisoria, triunfando a la larga la libertad, “guste o no a sus asustadizos enemigos”.

²⁹ El pedido provenía de la Dirección de Política del Ministerio del Interior, y fue avalada por la resolución 32/69 del Ente de Calificación Cinematográfica. En la reunión de la Sala del Ente habían participado Luis Vesco, el teniente coronel Víctor Rodríguez y el capitán de navío Héctor Padilla.

³⁰ “Misceláneas”, Revista *Criterio*, 12 de junio de 1969, Nº 1.573, p. 389.

Retornando a las gestiones de Vigo, un recurso de amparo, aceptado por un Juez en lo Contencioso Administrativo, fue ratificado por la Cámara Federal de Apelaciones previa apelación interpuesta por aquel. El 3 de abril de 1970 el filme fue estrenado en dos cines (Luxor e Iguazú), con la calificación de “prohibida para menores de 18 años”. Un día después, la ley nacional número 18.641, prohibió la proyección de *Teorema* en todo el país. Este recurso, que no tenía antecedentes en la Argentina, se sustentaba en su justificación, redactada desde el Ministerio del Interior, y rubricada por su nuevo representante, el general Francisco Imaz:

...Dicho film se basa en un contenido cuya apreciación por los organismos administrativos intervinientes trasunta el desarrollo de cuestiones que agravian seriamente los principios morales y afectan los basamentos del núcleo familiar, en cuya defensa el Estado debe agotar todos los remedios a su alcance...

Ante esta prohibición, la revista católica *Criterio* nuevamente se mostró disconforme. Consideraban que Pasolini era un creador complicado y discutido a quien no se le podía negar la calidad estética de sus obras. El amparo otorgado por la Justicia a determinadas manifestaciones artísticas no había tenido en ese caso ningún valor. Más grave aún, el Ministerio del Interior insistía en reivindicar una ideología inexplicable e ingenua. Los fundamentos de la medida eran una confusa manifestación de principios por la cual el film “trasunta el desarrollo de cuestiones que agravian seriamente los principios morales y afectan los basamentos del núcleo familiar, en cuya defensa el Estado debe agotar todas los remedios a su alcance”. Cuando esta actitud se transformaba en ley y se la imponía de forma imperativa a todos los ciudadanos, el acto ofensivo se manifestaba con claridad. Era indudable que esos actos de censura traducían una concepción moral incompatible con valores como la modernización, la libertad y la creatividad, que se proclamaban en discursos y comunicados. Potenze creía que era bueno recordarlo, dejando un

acto de testimonio ante un poder político que en esa coyuntura particular se resistía a escuchar el rechazo unánime de la opinión.³¹

La larga tradición censora en la Argentina se había profundizado desde comienzos de la década de 1960, cuando Ramiro de la Fuente alcanzó un lugar primordial dentro de la estructura de los organismos gubernamentales censores de la actividad cinematográfica. Desde 1963, cuando se creó el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, presidido por el propio De la Fuente, y luego lo reemplazó el Ente de Calificación Cinematográfico, los censores administrativos, “amparados por normas deliberadamente imprecisas y ambiguas, ejercieron implacablemente un poder devastador sobre el mundo del cine, aplicándolo tanto a las películas extranjeras a exhibirse en el país como a la producción y exhibición de los filmes nacionales” (Oubiña, 2004).

En ese contexto se explica lo inexplicable: un decreto ley destinado única, y exclusivamente, a prohibir un film. Solo la crisis y posterior caída del gobierno de Onganía permitieron que se diera curso a un amparo frente a la ley 18.641, la cual fue derogada en octubre de 1970, por “carecer de la necesaria generalidad” e ir contra la Constitución, ya que el primer amparo podía ser considerado como “cosa juzgada”. El filme pudo ser reestrenado en enero de 1971 (Maranghello, 2005).

Una vez que la noticia del premio otorgado a *Teorema* por la OCIC llegó a los medios católicos locales, y se supo el impacto que este premio había tenido en los medios ligados al Vaticano y a los sectores más conservadores del catolicismo europeo, también surgieron las opiniones de los católicos locales. Poco después de las primeras repercusiones que había tenido el affaire *Teorema* en la revista *Criterio*, otros sectores del catolicismo local se expresaron.

Los sectores integristas, representados por la publicación ya mencionada *Jauja*, presentaron una dura crítica a la decisión

³¹ “Comentarios. El monopolio de la moral”, *Criterio*, 23 de abril de 1970, Núm. 1.594.

de la OCIC. En ella, Juan Carlos Moreno, Secretario de Moralidad de la Acción Católica de Buenos Aires hacia finales de la década de 1940, criticaba duramente la política llevada adelante por este organismo, en especial en lo referido a priorizar los aspectos estéticos y artísticos de los filmes frente a los aspectos morales que los mismos transmitían. El texto de Moreno, cargado de los clásicos tópicos antisemitas y contrarios a la modernidad, presentaba a la OCIC como un organismo infiltrado de criptojudíos y masones, y llamaba a revisar la postura de los católicos frente a los filmes. Según el autor,

...La OCIC se ha metido en la Iglesia para deteriorar a la familia cristiana, en lo moral y en lo religioso. Al laurear la obscena película Teorema, ha subvertido y vulnerado los fundamentos capitales del dogma y la moral. De ahí la decidida y pronta intervención de los obispos italianos. Es innegable que en la OCIC hay infiltrados, es decir, gente contraria, masones o criptojudíos, los cuales de consuno con los malos teólogos (falsos profetas) que discuten las encíclicas pontificias y desvirtúan la pureza de la Biblia y de la Sagrada Tradición, tienen la misión diabólica de destruir la Iglesia, bajo la apariencia de protegerla (sic). Son meramente lobos con piel de ovejas³²

En torno de la sexualidad manifiesta en el film giraron las opiniones de otros sectores. Así, opinaba por ejemplo el sacerdote jesuita Mariano Narciso Castex, para quien la película era

...una expresión creativa de alto nivel artístico, que revela el profundo drama de un homosexual (Pasolini). Estas dos cosas están básicamente en el film y pueden verse a través de tres elementos que lo sostienen: agresividad, angustia y creatividad. Especialmente la agresividad con que Pasolini destruye todos los valores del dinamismo normal del amor.

³² *Jauja*, N° 24, diciembre de 1968.

*Creo que es una película de debate, para grupos reducidos, que muestra básicamente la interioridad de un homosexual, de una personalidad humana distorsionada. En cuanto al sentido religioso de Teorema, aparte de la historia clínica de un creador que trasunta, existe una ligera intuición del director respecto de la vinculación entre religión y sexo. Pero ésta no es una certeza mía sino también una intuición sobre la película...*³³

Al preguntársele sobre la importancia dada en la película a la homosexualidad, Pasolini preguntaba cuál era la sexualidad que no estaba mezclada de ambigüedad, afirmando que sus obsesiones personales reflejaban las de la mayoría. La diferencia entre homosexualidad y heterosexualidad no cambiaba el problema esencial en lo que tocaba a la sexualidad, que en *Teorema* se utilizaba como lenguaje para expresar una verdad.³⁴

La postura de *Criterio* ante la OCIC era más abierta. En principio, hacia marzo de 1969, al comentar la ley de censura del cine en Argentina ese medio hizo referencia a *Teorema* como un ejemplo de cómo las medidas católicas abordaban los films. La Iglesia Católica había resuelto la cuestión de la censura en los últimos años no a través de las “calificaciones morales” de organismos religiosos, que habían desapareciendo (en Argentina la Oficina de Cine y Teatro de la Acción Católica ya no cumplía función alguna). La Iglesia no se había desentendido de los problemas del cine, pues existía la OCIC, que intervenía a través de jurados en los festivales cinematográficos internacionales a partir de una óptica bastante amplia. Una prueba la conformaban los premios concedidos a *Teorema*, “acusada de obscena ante los tribunales italianos”; y *Un hombre y una mujer*, de Lelouch, cuyas escenas de alcoba eran explícitas.³⁵

³³ Revista *Análisis*, Nº 474, 14 de abril de 1970.

³⁴ “Pasolini habla de Teorema”, *AdVersus*, Año II, Nº 4, diciembre 2005.

³⁵ “Cine: La ley de censura”, *Criterio*, 13 de marzo de 1969, Nº 1.567, p. 141.

Tras manifestar su oposición a la prohibición del film, como ya se manifestó, finalmente la reseña del film apareció en *Criterio* en enero de 1971.³⁶ Jaime Potenze fue el encargado de realizar la crítica. La misma comenzaba con la definición de “teorema” (una proposición matemática que exige demostración). Traducido a términos cinematográficos, significaba que Pasolini planteaba al espectador algo que debía ir solucionando a medida que avanzaba el film. Pero para Potenze en arte no existían mayores objetividades, por lo que sospechaba que todo teorema estético carecía de la sencillez de los matemáticos, pues “la ciencia menos exacta es el arte”. Para Potenze, las idas y venidas que había tenido el film ratificaban sus ideas. Premiado por la OCIC, fue luego “despremiado”, por tratar de alcanzar una meta religiosa por caminos contrarios a la religión.

En Argentina, “el lío se acercó al grotesco”, llegando incluso a una prohibición por parte del gobierno ya depuesto, al que la Justicia puso en su lugar, bajo pretexto de que el film atentaba “contra nuestro estilo de vida”. No solo para Potenze tal estilo no era ejemplar, sino que si de alguna culpa era inocente Pasolini, era de intentar corromper las costumbres argentinas, tarea que los nativos “hacen con entusiasmo digno de mejor causa”. Tal episodio había demostrado una vez más la indigencia cultural de los “escasamente representativos gobernantes y sus asesores”.

Para Potenze la película tenía una impronta fantástica. La idea de que al seno de una familia llegue un personaje misterioso que les cambia la vida la asociaba con las ideas de Pinter y del “Teatro del absurdo”, manejándose con simbolismos porque la realidad carecía de fuerza para transmitir ciertas vivencias. Si un relato exigía coherencia, con planteos, desarrollo y desenlace para transmitir una idea, los autores modernos dejaron de lado esas estructuras. Había una diferencia con el surrealismo, que buscaba una revolución con elementos oníricos o fantásticos, pero que tenía límites. Estos ahora estaban en declinación, corriendo a toda

³⁶ “Cine. Teorema (id. Italia 1968)”, *Criterio*, 28 de enero de 1971, N° 1.611/12.

velocidad sin una meta fija. Cuando la religión tenía una vigencia estructural, en la meta de todas esas aparentes perturbaciones había una búsqueda de Dios, pero en esos momentos era un deseo de que las cosas ocurrieran de cierto modo, sólo una aspiración.

Por ello Potenze creía desacertado comparar el personaje de *Teorema* con Cristo. El hecho de que Pasolini hubiera filmado *El evangelio según Mateo* señalaba que cuando quería sabía introducirse dentro de lo religioso, sin utilizar símbolos. Por otra parte, el personaje de ese film lograba una adhesión de todos sus ocasionales compañeros, pero de ninguna manera les dejaba la paz que se supone es inherente a lo sobrenatural. Era posible que Pasolini hubiera tenido alguna intuición religiosa, pero era pueril distorsionar una idea que no se comprendía.

Potenze no creía que *Teorema* fuera una obra de tesis, sino un atisbo, y que el título estaba mal elegido porque no se demostraba nada. Si el film pretendía ser al mismo tiempo un mensaje, debía poseer cierta universalidad. Deducir del film que el padre perseguía un ideal de vida franciscano porque regalaba su fábrica a los obreros (que para él era lo que más había molestado a la “burguesía discrepante”), era tan arriesgado como afirmar que el único miembro que encuentra la autenticidad era la sirvienta porque era la menos contaminada de todos por la sociedad. Todo eso era marxismo (o catolicismo) muy barato y tendencioso. Que la llegada del extraño terminaba por destruir a una familia burguesa podía ser cierto, pero ese aniquilamiento carecía de sentido dentro de una perspectiva sociopolítica cabal. A la burguesía se la podía destruir por una revolución profunda, pero no por medios carismáticos que participan de lo mágico. Para Potenze, sospechar lo contrario sería caer en el quietismo, y si en esa corriente estaba enrolado Pasolini, había que recordarle que a los intelectuales se les podían quemar los libros con facilidad si no condescendían a la acción. La prueba eran veinte siglos de cristianismo que algo habían hecho pero no demasiado frente a las fuerzas más prácticas de lo que podría llamarse “el mal”. Cuando los católicos entendieran que el reino de Dios no era de este mundo se calmarían los escozores molestos, y

terminarían las cruzadas que poco resultado han dado a través de los tiempos.

Potenze consideraba que cinematográficamente *Teorema* era excepcional, y el hecho de que hubiera despertado tantos interrogantes era señal de su profundidad, o por lo menos de que al hombre moderno le apasionaban los interrogantes que de alguna manera se relacionan con su vocación de infinitud. Sobre esa base el premio de la OCIC era razonable. No obstante, no creía que si hubiese integrado el jurado habría acompañado a la mayoría. A Potenze le molestaba el hermetismo, y ese teorema no proponía mucho más que un interrogante, mientras que el mundo necesitaba soluciones. Un encuentro consigo mismo era siempre fecundo, pero toda perturbación exigía que más allá de ella existiera una verdad, y Pasolini no sabía dónde estaba. Abominaba de la hipocresía, de la insinceridad, del “sistema”, y de muchas otras cosas muy criticables; pero no sabía dónde estaba el remedio.

Suponer que despojarse de las riquezas materiales eras un buen punto de partida era un acierto. Pero si el resultado era caminar por el desierto gritando, como lo hacía el jefe de la familia al final de la película, se podía sospechar que el renunciamiento era un principio que exigía una perseverancia más sana. Insistía en ese detalle de la película pues era el leit-motiv de la misma. Los demás personajes de la familia se dispersaban porque carecían de una significación social. La hija desaparece; el hijo se entrega a un arte más bien abstracto; la madre se pierde en los vericuetos del sexo; la sirvienta cae en un misticismo no del todo claro, al que no obstante han querido describir algunos exégetas como símbolo de la pureza de la clase pobre. Pero ¿qué quiere demostrar tal teorema? Para Potenze la respuesta más sencilla era que cada uno tenía el derecho de solucionarlo a su modo; y la más obvia que Pasolini no supo hacerlo, conformándose con una película excelente, sugestiva y con muchos interrogantes, pero “académica y quizá estéril”.

Conclusiones

Como en muchas otras dimensiones, los católicos defendieron diversas posturas ante la censura a las obras de arte. Sin duda, la complejidad de ese campo católico, que en los años sesenta abarcaba desde los sectores más reaccionarios y conservadores (representados por publicaciones como *Jauja* o *Esquiú*) hasta lo que los contemporáneos denominaban católicos “liberales” (representados por *Criterio*), se veía reflejado en la construcción de diversos sentidos en torno a la conveniencia de prohibir aquellas manifestaciones artísticas que entraban en conflicto con el dogma católico.

Los casos analizados nos presentan dos aspectos centrales que permiten entender la relación entre los católicos y la censura. El primero, relacionado al impacto político que tenía el acto de prohibir una obra de arte. Tanto *Bomarzo* como *Teorema* fueron dos claros ejemplos de las desinteligencias y tensiones que todo el campo católico presentó frente al gobierno de la autodenominada “Revolución Argentina”. Los sectores católicos moderados, que en principio apoyaron al gobierno de Onganía, descubrieron prontamente el carácter reaccionario e imprevisible de la política cultural del nuevo gobierno. Lejos de ser la revolución que restauraría los valores católicos, moderados y posiblemente no ajenos al Concilio Vaticano II, esta se presentaba con acciones erráticas frente a obras como *Bomarzo*, que pasó del apoyo inicial a una prohibición caprichosa. Para los integristas, aunque compartían las prohibiciones, denunciaban los considerandos en tanto no denunciaban el carácter amoral de las obras censuradas. En ese sentido, el gobierno de Onganía terminó jaqueado por todo el arco católico, y posiblemente sucesos como estos contribuyeron a enajenar su apoyo.

El segundo aspecto está relacionado al lugar de la moral en las discusiones en torno a la pertinencia de aplicar la censura a las obras artísticas. Tanto el caso de *Bomarzo*, como poco después el de *Teorema*, despertaron encendidos debates en torno a los límites que debía tener el hecho artístico en el plano moral, es decir, los

peligros morales del arte para el Estado u otra institución, y como debían accionar cualquiera de los dos. En ese sentido, la esperable comunión de intereses entre el onganiano y la Iglesia Católica no impidió que, a raíz de las formas y, fundamentalmente, las justificaciones que esgrimió esa censura, despertaran álgidos debates en torno al problema moral de la obra artística. Como correctamente plantea el musicólogo Esteban Buch, si es posible identificar una historia de la censura en Occidente, los casos que analizamos en este trabajo parecen un anacronismo para la época, dado que

constituyen un avatar tardío de un dispositivo de control de la moralidad pública que los Estados occidentales habían organizado durante el siglo XIX, en respuesta a una modernidad que, al ampliar de modo dramático la proporción y extracción social del público consumidor de literatura y espectáculos, había multiplicado los supuestos peligros de corrupción moral y degeneración del cuerpo social, bajo la influencia simultánea de la pornografía y el anarquismo. (Buch, 2001: 126)

En la Argentina, de la mano de una Iglesia que desde la década de 1930 había reactualizado el mito de la Nación Católica, la prohibición de obras como *Bomarzo* o *Teorema* mostraban las resistencias por parte de muchos sectores católicos a llevar estas políticas represivas hasta extremos que afectarían la alta cultura, con la cual pocas veces se había inmiscuido el Estado. Y esa prohibición mostraba un clima de época en donde no se discutía la capacidad del Estado en erigirse en “censor”, acaso necesario y positivo en más de una oportunidad. En ese contexto, el lugar de la Iglesia y los católicos como usinas de esas prácticas era fundamental. Así, buena parte de las referencias periodísticas no iban directamente en contra de la prohibición en cuanto tal, sino contra en núcleo justificatorio de dichas acciones. ¿Se podía prohibir *Bomarzo* sin prohibir un arte libre de límites morales, totalmente amoral?, planteaban los más conservadores; ¿qué sentido tenía un cine hermético que, como *Teorema*, aportaba más

interrogantes que soluciones en el plano de la cotidianidad de los individuos y sus discernimientos morales?, destacaban los más moderados, que no renegaban de la necesidad de un Estado capaz de expresar cabalmente los límites de la prohibición.

Para comienzos de los años setenta ambas obras habían podido ser vistas por los argentinos que quisieron hacerlo, especialmente tras desaparecer Onganía de la escena pública. Sin embargo, el recrudecimiento de la violencia y el fracaso del peronismo en consolidar una democracia estable, evitó un debate serio en torno a la censura estatal. Los católicos, partícipes de esa violencia, fueron incapaces de esbozar un discurso renovado sobre el tema, y con una Iglesia que iniciaba su camino hacia un cerrado conservadurismo, que se expresaría cabalmente después de 1976, se mantuvieron como los únicos depositarios de una legitimidad absoluta (y también deliberadamente ambigua) en su rol de árbitros de la censura estatal.

Bibliografía

Avellaneda, Andrés (1986) *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*, Buenos Aires, CEAL.

Black, Gregory (2012) *Hollywood censurado*, Madrid, Akal.

(2003) *La cruzada contra el cine (1940 – 1975)*, Madrid, Akal.

Buch, Esteban (2001) “El caso Bomarzo: ópera y dictadura en los años sesenta”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Buenos Aires, Tercera Serie, Nº 23, 1º semestre.

Cardona, R. (1998) “De los nacimientos de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos”, en Talens, J. y Zunzunegui, S. (coord.), *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra.

Finchelstein, F. (2008), *La Argentina fascista. Los orígenes ideológicos de la dictadura*, Buenos Aires, Sudamericana.

Gociol, J. e Invernizzi, H. (2006) *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Gumucio Dagron, Alfonso (1984), *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, Ediciones CIMCA.

Insaurralde, A. (2005) “La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación”, en España, C., (director general): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, Fondo Nacional de las Artes, pp. 682-727.

Invernizzi, Hernán (2004) *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*, Capital Intelectual, Buenos Aires.

Maranghello, C. (2005), “La censura, con nuevo orden legal. Se crea el concepto de atentado contra el estilo de vida nacional”, en España, C. (Dir. Gral.), *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias II, 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Oubiña, J. (2004) “Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983)”, en Oubiña, D. y Paladino, D. (comps.), *La censura en el cine hispanoamericano*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, pp. 69-85.

Pasolini, P. P. (1972) *Teorema*, Sudamericana, Buenos Aires.

Varea, F. (1999) *El cine argentino en la historia Argentina, 1958- 1998*, Ediciones del Arca Editorial, Buenos Aires.

(2006) *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976/1983*, Rosario, Editora Municipal de Rosario.

Verbitsky, Horacio (2008) *La violencia evangélica*, Sudamericana, Buenos Aires.