

EL CASO *BOMARZO*: ÓPERA Y DICTADURA EN LOS AÑOS SESENTA*

ESTEBAN BUCH**

La ópera *Bomarzo*, de Alberto Ginastera y Manuel Mujica Lainez, fue excluida del repertorio del teatro Colón el 14 de julio de 1967. Esta decisión del teniente general Juan Carlos Onganía, dos meses después del estreno triunfal de la obra en Washington y tres semanas antes de su anunciada presentación en Buenos Aires, se inscribe en una serie de actos de censura que su gobierno impulsó de modo sistemático, como un verdadero eje de su política en el campo cultural. La medida contra *Bomarzo* es contemporánea de las que afectaron a la película *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, basada en un cuento de Julio Cortázar, y a la pieza de teatro *El regreso* (*Homecoming*), de Harold Pinter, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. La lista de las obras censuradas por su dimensión erótica o moral durante la llamada Revolución Argentina (1966-1973) resulta bastante imponente, comparada con la situación en otros países occidentales en aquellos años, o con otras épocas de la historia argentina, con la sola excepción del denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).¹

Las acciones contra obras de arte constituyen un aspecto particular de la agresiva campaña de "moralización" de la vida pública lanzada, al día siguiente del golpe de Estado del 28 de junio de 1966, por unos militares preocupados por los pelos largos, los besos en las plazas, la penumbra en las discotecas, las relaciones extraconyugales, los homosexuales. "Buenos Aires: la noche se apaga", dirá la revista *Primera Plana* en agosto.² Esta campaña tiene implicaciones políticas directas, pues, según explicará uno de sus responsables, "a través de las publicaciones obscenas y pornográ-

* El presente artículo fue escrito en el marco de una investigación financiada por una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. El autor desea agradecer especialmente a Josefina Ludmer, Leopoldo Brizuela, Robert A. Potash, Loris Zanatta, Chistel K. Converse, Andrea Giunta, Diana Fasoli, Luis A. Romero, Sofía Fisher, Aurora Nátola-Ginastera, Eduardo Arnau, Tommaso y Emma Cascella, así como a los árbitros de la primera versión de este texto.

**École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), París.

¹ Véase Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*, 2 vol., Buenos Aires, CEAL, 1986.

² *Primera Plana*, 9 de agosto de 1966.

ficas, el comunismo desarrolla una de sus formas de subversión”.³ Así, la cuestión sexual es sólo una faceta del avance global del poder militar sobre la sociedad civil, que incluye un accionar igualmente represivo en cuestiones políticas e ideológicas, como resultado de la inscripción del régimen en la cruzada “occidental y cristiana” contra el comunismo. A la prohibición de los partidos políticos y de las reuniones consideradas tales, a la intervención de las universidades y a la “Noche de los bastones largos”, se suman acciones de censura en el campo cultural motivadas por razones directamente políticas —entre muchos y muy diferentes ejemplos, el cierre de la revista *Tía Vicenta*, por un dibujo de Landrú donde Onganía era comparado con una morsa—, la prohibición de la película *La hora de los hornos*, de los peronistas Fernando Solanas y Osvaldo Getino, o la clausura de la instalación *El baño*, de Roberto Plate, en el Instituto Di Tella, a causa de los *graffiti* obscenos contra el presidente realizados por algunos visitantes.

Más allá de la variedad de sus objetos y de los métodos utilizados, que van de los actos de censura propiamente dichos (preventivos) a las acciones policiales o judiciales (represivas),⁴ todo ello constituye una política coherente. Puede sin duda verse en ella el reflejo de la alianza entre el ala antiliberal del ejército, representada por el general Onganía, y el sector preconiliar de la Iglesia católica, liderado por el cardenal arzobispo de Buenos Aires, y vicario castrense, Antonio Caggiano. Pero si la Revolución Argentina se especializó en un moralismo represivo que debía marcar a fuego su memoria, en muchos aspectos no hizo más que continuar una línea progresivamente instalada en el escenario argentino desde comienzos de la década. O, por dar una fecha precisa aunque algo arbitraria, desde la prohibición de *Lolita* por la Municipalidad de Buenos Aires en 1959, un episodio que, aunque similar a las reacciones suscitadas por el libro de Nabokov en otros países, no iba a constituir en la Argentina un caso límite, sino una suerte de caso piloto: pronto le seguiría, por ejemplo, la condena judicial de Carlos Correas y los responsables de la *Revista Centro*, del centro de estudiantes de Filosofía y Letras de la UBA, por la publicación de un cuento de tema homosexual, “La narración de la historia”.⁵ El comisario Margaride, figura emblemática de la época de Onganía, se había hecho famoso ya bajo el gobierno de Arturo Frondizi; y cuando en 1967 la cuestión de *Bomarzo* llegó a la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación de Espectáculos Teatrales, varios de sus miembros, designados por la Dirección de Cultura de la Municipalidad, llevaban ya seis años en sus cargos.⁶

³ Capitán de navío (R) Enrique Green Urien, citado en *Primera Plana*, 9 de agosto de 1966.

⁴ Para un análisis de esta distinción, véase Maxime Drury, “Du droit à la métaphore : sur l’intérêt de la définition juridique de la censure”, en *La Censure en France à l’ère démocratique (1848-...)*, ed. P. Ory, Bruselas, Complexe, 1997, pp.13-24.

⁵ Carlos Correas, “La narración de la historia”, *Revista Centro*, núm. 14, cuarto trimestre de 1959, Buenos Aires.

⁶ *Revista Atlántida*, núm. 1206, septiembre de 1967.

Así, desde una perspectiva amplia, *Bomarzo* no es más que un pequeño capítulo en la historia de la censura en la Argentina, la cual está aún por escribirse.⁷ Sin embargo, es suficientemente singular como para merecer por sí mismo un análisis detallado. El escándalo desatado en 1967 por la prohibición de la obra de Ginastera y Mujica Lainez se distinguió, por su repercusión pública y por su lógica discursiva, de las reacciones que siguieron a los otros episodios. Esta vez, las protestas, discusiones y gestiones oficiales u oficiosas duraron meses, e involucraron a importantes, y muy diferentes, actores de la vida nacional. Sus efectos se extendieron a la prensa extranjera y hallaron eco en la Embajada de los Estados Unidos: “Este caso se discutió durante varias semanas en el seno del gobierno argentino, con resonancias cuasi políticas”, escribirá el embajador Edwin Martin el 27 de julio, en un aerograma confidencial al Departamento de Estado, resumiendo lo que denomina *the Bomarzo Affair*.⁸

Es que, al tomar por blanco una ópera escrita por dos miembros de la Academia de Bellas Artes, identificados con el *establishment* y repetidamente galardonados por el Estado, el régimen desarticulaba, sin proponérselo, la legibilidad de su propia política cultural. Lo extraño de la situación fue observado por el compositor vanguardista Juan Carlos Paz, rival de Ginastera en el campo musical contemporáneo, quien definió al episodio como un “deplorable anacronismo”, lo cual, viniendo de él, podía aludir tanto a la censura en sí, con sus “extremos [...] dignos del período victoriano”, como al género de la obra censurada: la ópera es –según su definición– un “espectáculo anacrónico gritante, aullante y gesticulante, con acompañamiento de orquesta”.⁹ La decisión de medir una obra de “alta cultura” con la misma vara moral que los teatros de revistas –blanco habitual de la citada comisión honoraria– tenía sin duda sentido desde una perspectiva fundamentalista, pero iba en contra del horizonte de recepción del género y, por lo tanto, de la experiencia histórica de grupos que, incluso en los casos en que apoyaban al gobierno, reconocían en la libre frecuentación de esas obras a la vez un valor ético y un elemento de su identidad social. En cuanto a los autores, su papel de víctimas de la censura militar no cuadraba, por ejemplo, con el retrato de Mujica que poco después harían Solanas y Getino, como emblema de “una intelectualidad sumisa al poder neocolonial”. Si a propósito de vanguardistas y/o izquierdistas la represión siempre podía ser inteligible en términos de un “algo habrán hecho”, mucho más difícil resultaba entender qué habían hecho estos dos ilustres *gorilas*; difícil ante todo para ellos mismos, sobre todo para Ginastera.

⁷ Además de los textos de Andrés Avellaneda, que cubren el período 1960-1983, cabe mencionar el libro de Fernando Ferreira *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo xx*, Buenos Aires, Norma, 2000; muy incompleto sin embargo, y decepcionante desde el punto de vista historiográfico.

⁸ Aerograma A-55 del 27 de julio 1967, firmado por el embajador Edwin Martin. POL. 2-1 ARG, *National Archives*, Maryland. El rótulo “the Bomarzo Affair” ya es utilizado por *The Buenos Aires Herald* el 24 de julio de 1967. “This case was debated several weeks and took on quasi-political tones within the GOA.”

⁹ Respectivamente, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias III)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994, p.83, y *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias II)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, p. 124.

Que el escenario –imaginario por efecto de la prohibición misma– de toda esta discusión haya sido el teatro Colón, símbolo de la pertenencia de la Argentina a la tradición del arte lírico occidental, refuerza su índole extraordinaria, al conferirle un carácter de ejemplo. Una pretensión didáctica tal vez inseparable de todo acto de censura pública, pero, en este caso, como se verá, directamente invocada por sus responsables. Todas estas anomalías hacen del *affaire Bomarzo* un modo de discutir el rol de la censura en la definición de las relaciones *legítimas* entre el arte y la sexualidad, el arte y la moral, el arte y la política. Y también, de contribuir a incorporar al debate sobre arte y política en la Argentina de los años sesenta “ciertas formas de la cultura” que, como habría de deplorar Victoria Ocampo,¹⁰ se hallaban por cierto alejadas de las preocupaciones de “la mayoría de la turbulenta juventud contemporánea”, pero no por ello habían desaparecido del juego institucional de los campos artísticos: las que ella llama “las más altas”, las que nosotros podemos llamar las más canónicas.

Bomarzo, op. 34, segunda ópera de Alberto Ginastera, en dos actos y quince escenas, cuenta la vida de Pier Francesco Orsini, duque del Renacimiento italiano, un jorobado que, protegido por su abuela, propicia la muerte de su padre mediante actos de magia, deja morir a su hermano mayor por odio, manda matar a su hermano menor por celos, y muere envenenado por el hijo adolescente de este último, por venganza. Durante el desarrollo de la obra, el personaje se ve disfrazado de mujer y violentado por sus hermanos, vive una humillante escena de impotencia con una prostituta, se enciende por su esclavo negro Abdul, resulta incapaz de consumar su casamiento con una bella aristócrata, sueña con orgías eróticas que se transforman en pesadillas, asiste al acto sexual de una joven pareja, se masturba ante la estatua de un Minotauro, se horroriza ante su propio cuerpo reflejado en los espejos, se enamora de su propio rostro pintado por Lorenzo Lotto y, finalmente, proyecta su atormentada vida sexual en los monstruos de piedra que manda esculpir en su jardín –incluida la “Boca del Infierno”, ante la cual, a pesar de la inmortalidad predicha por su astrólogo, agoniza, inmortalmente arrepentido–. La ópera de Ginastera, atonal y dodecafónica, con partes microtonales y aleatorias, y una orquesta exuberante en la que se destaca la percusión, ha sido a menudo descrita como “neoespressionista”; y es cierto que, más allá del eclecticismo del lenguaje musical, el despliegue de la violencia afectiva interior del personaje recuerda el mundo alucinado de *Wozzeck*, de Alban Berg, modelo reivindicado por el argentino. Al mismo tiempo, la obra busca abiertamente, por su estilo lírico, su estructura dramática y su tema histórico, inscribirse en la gran tradición operística, en particular verdiana, como una suerte de *Rigoletto* contemporáneo, en

¹⁰ *Sur*, núm. 325, julio-agosto 1970, cit. en Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

respuesta a lo que Ginastera llama, por entonces, las “antióperas” de sus colegas vanguardistas.¹¹

El libreto, escrito por Manuel Mujica Lainez con la colaboración del compositor, está inspirado en la autobiografía imaginaria del personaje, publicada como una novela por el propio Mujica en 1962. Cuatro años antes, el escritor había visitado el Parque de los Monstruos construido cerca de Roma en el siglo XVI por el verdadero duque de Bomarzo, Vicino Orsini (1523-1585). En realidad, éste no era jorobado ni, que se sepa, impotente. El jardín de Orsini, poblado de grandes estatuas de piedra, es un monumento del manierismo que su creador, inspirado por una filosofía epicúrea, había ideado como escenario de goces terrenales y también, implícitamente, como respuesta pagana al nuevo puritanismo que la Iglesia venía tratando de imponer al mundo cristiano desde el Concilio de Trento (1545-1563).¹² Así, las relaciones conflictivas entre Bomarzo y Roma no son cosa de la Argentina de los años sesenta, sino una historia que remonta a los orígenes del lugar. Caído en el olvido durante siglos, el jardín será “redescubierto” después de la Segunda Guerra Mundial, primero por Salvador Dalí, quien, fascinado por sus ruinas, pensará un momento en comprarlo; luego por el escritor André Pieyre de Mandiargues, el cual, en un libro publicado en 1957, describirá el sensual contacto de sus pies descalzos con las estatuas gigantes de Orsini, proponiendo la primera lectura sadiana y psicoanalítica de la obra.¹³

Es la idea que retoma Mujica, al presentar el jardín como una ilustración de la traumática vida afectiva del duque, agregándole un elemento clave que, de hecho, lejos de hacer de la historia de Bomarzo un desafío a la Iglesia, la presenta como un cuento moral en sentido cristiano: la joroba del personaje simboliza sus muchos pecados, su sueño de inmortalidad se transforma en un deseo de arrepentimiento eterno, y su muerte es el justo castigo que aguarda a quien, por su conducta sexual desviada (travestismo, bisexualidad, masturbación, voyeurismo), por sus creencias heterodoxas (astrología, alquimia) y por sus crímenes (conspiración, asesinato), se aleja de Dios. Este libro, primera “novela histórica” del autor de *Invitados en el Paraíso*, combina la sensibilidad decadentista tardía, ya explotada en sus retratos de la alta clase porteña, con una erudición proliferante y a menudo fantasiosa. Igual que en sus textos anteriores, lo guía una sistemática prudencia en la descripción de las situaciones eróticas, justificada por la voz del propio narrador: “Como éstas son las memorias sinceras de un señor cautivo del Diablo y no una novela pornográfica —aunque no sé de qué modo las clasificará la imprevisible censura actual— no abundaré en pormenores”.¹⁴ Y de hecho, la novela de Mujica, lejos de ser percibida por el *esta-*

¹¹ Alberto Ginastera, “Cómo y por qué escribí Bomarzo”, manuscrito dactilografiado de la conferencia pronunciada en el Instituto Di Tella el 1º de agosto 1967. Archivo Aurora Nátola.

¹² Véase Horst Bredekamp y Wolfram Janzer, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico*. Roma, Edizioni dell’Elefante, 1989.

¹³ André Pieyre de Mandiargues, *Les monstres de Bomarzo*, Paris, Grasset, 1957.

¹⁴ *Bomarzo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1973, p. 184. Primera edición, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

blishment porteño como una “novela pornográfica” o una amenaza a los valores cristianos, le valdrá a su autor sucesivamente el Premio Nacional de Literatura y el Premio John F. Kennedy. Tampoco despertará reticencias morales su primera colaboración con Ginastera, la *Cantata Bomarzo*, estrenada en la Biblioteca del Congreso, en Washington, en 1964, y retomada exitosamente al año siguiente en el teatro Colón.

En 1967, en cambio, la puesta de la ópera, a cargo de Tito Capobianco, parece haber explotado de manera bastante directa el erotismo del tema, al presentar en la escena IV a la cortesana Pantasilca con los senos casi desnudos (la cantante Joanna Simon hablará de una *topless opera*), y al “ballet erótico” de la escena XI con un vestuario cuya audacia causaría el retiro de tres jóvenes bailarinas en vísperas de su estreno en los Estados Unidos. Pero estas imágenes más o menos osadas no contradecían en principio la reescritura filocristiana de la historia original, aún más explícita en el libreto que en la novela, pues siempre podían ser interpretadas como una ilustración del mal. En efecto, la obra comienza y acaba (según una estructura en *flashback* que los autores reivindicarán como un signo de modernidad) con la muerte del monstruoso pecador, comentada por un niño pastor, emblema de la inocencia, quien, ignorando los tormentos atonales del resto de la partitura, canta una melodía modal: “*No me cambio en mi pobreza / por el duque de Bomarzo*”.

Esta intención moral prolonga lo que era ya el gesto principal de la primera ópera de Ginastera, *Don Rodrigo*, op. 31, basada en un libreto del dramaturgo español Alejandro Casona, y estrenada con gran éxito en el teatro Colón en 1964. Allí el personaje, último rey visigodo de España, viola a la hija de su principal vasallo, el cual, para vengarse, desata contra él la invasión árabe que a Rodrigo le costará su trono y a la península ibérica, durante siglos, su identidad cristiana, lo cual lleva al héroe a un acto de contrición saludado al final de la obra por todas las campanas de las iglesias del reino, que evoca una batería de campanas distribuidas en todo el teatro. Dios perdona al pecador sinceramente arrepentido. Alberto Ginastera, católico practicante, autor en 1938 de un *Salmo 150* en latín para coro y orquesta, op. 5, y en 1946 de las *Jeremiae Prophetiae Lamentationes* para coro mixto a capella, op. 14, fundador en 1958 de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, no abandonará, en los años siguientes, el deseo de vincular su fe religiosa y su obra creadora. En abril de 1966, entrevistado al llegar a Buenos Aires luego del estreno de *Don Rodrigo* en Nueva York, menciona entre sus proyectos la ópera *Bomarzo*, pero también una cantata para solistas, tres coros mixtos y orquesta de percusión, una Pasión basada en uno de los Evangelios en su versión latina. En latín, y no en castellano, subraya el compositor:

Y no para llevar la contra al Concilio Vaticano, que ordena el rezo en la lengua del pueblo país [sic], sino como reacción a la posible corriente de música fácil a que ello puede dar lugar. Sería lamentable que por el afán de “popularizar” el oficio religioso, que es un

objetivo muy importante, se perdiera una tradición no menos importante, que es la de componer música de la mayor jerarquía y aspiración posible para honrar al Señor.¹⁵

De hecho, tales declaraciones no podían dejar de constituir una réplica al Concilio Vaticano, el cual había extendido a la música las recomendaciones sobre el uso de la lengua vernácula en la liturgia, e invitado a “los compositores verdaderamente cristianos” a componer “obras que presenten las características de verdadera música sacra que no sólo puedan ser cantadas por las mayores *scholae cantorum*, sino que también estén al alcance de los coros más modestos, y fomenten la participación activa de toda la asamblea de los fieles”.¹⁶ Ginastera concretará su proyecto de una Pasión en latín algunos años más tarde, en 1974, con *Turbae ad Passionem Gregorianam*, op. 43, estrenada al año siguiente en Filadelfia, y ejecutada en el teatro Colón en 1980.

La confrontación entre la trayectoria personal y artística de Ginastera y la condena militar y eclesiástica contra *Bombarzo* lleva a plantear la pregunta: ¿qué falló? ¿Cómo fue que uno de los mayores exponentes del pensamiento católico y nacionalista argentino en el campo musical se convirtió en la víctima de un régimen que, de acuerdo con sus antecedentes, hubiera debido hallar en él a un excelente aliado en el terreno cultural?

El derrocamiento del presidente radical Arturo Illia lleva al poder a un militar íntimamente ligado a los círculos católicos preconciarios, el general de caballería Juan Carlos Onganía, un hombre cuya principal referencia externa en lo que hace a un modelo social corporativo y, en particular, al rol de la Iglesia como tutor de la moral pública, es por entonces la España del general Franco.¹⁷ Sin embargo, su pertenencia a la tradición del nacional-catolicismo argentino no le impedirá delegar la conducción de la política económica en el sector liberal que representa el ministro Adalberto Krieger Vasena.¹⁸ Esta orientación industrialista, al fortalecer los vínculos con el mundo desarrollado, va a contribuir a un ambiente de modernización que, sobre todo en el

¹⁵ *Clarín*, 3 de abril de 1966.

¹⁶ “Constitución sobre la sagrada liturgia” [1963], *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Documentos pontificios complementarios*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, cap. vi, “La música sagrada”, pp. 198ss.

¹⁷ Véase Luis de Llera, “Prensa y censura en el franquismo (1936-1966)”, *Hispania Sacra*, 47, Madrid, 1995. Cabe agregar que, como lo señala Andrés Avellaneda, “a diferencia de otros casos ejemplares de censura, como por ejemplo el de la España franquista, no hubo nunca en la Argentina una oficina de censura centralizada”: vol. 1, p. 13.

¹⁸ Véanse en particular Gregorio Selser, *El Onganiato*, 2 vols., Buenos Aires, Carlos Samonta Ed., 1973; Alain Rouquié, *Poder militar y sociedad política en la Argentina, 1943-1973*, Buenos Aires, Emecé, 1982, cap. 7; y Liliana De Ríz, *La política en suspenso, 1966/1976*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

campo cultural, debía encerrar para el régimen un potencial contestatario –de allí la sensibilidad exacerbada del nuevo “caudillo” en el terreno de las artes, y las posibles contradicciones de su régimen en torno de la cuestión de la “moral pública”–. En particular, los católicos antiliberales no podrán olvidar fácilmente sus antiguas reticencias ante unos Estados Unidos caracterizados, más allá de su propia componente puritana, por una tradición de intervención débil del Estado en la regulación de las libertades individuales.

En plena guerra de Vietnam, sin embargo, estas diferencias pasan a segundo plano frente al anticomunismo y el antiperonismo que comparten todos los miembros del gobierno y sus apoyos en la sociedad civil. La inscripción del Ejército argentino en la lógica de la guerra fría, es decir, la redefinición de sus tareas en función de una defensa del “mundo libre” antepuesta al nacionalismo tradicional, había conducido a sus generales, ya antes del golpe de 1966, a hacer propia la famosa “doctrina de seguridad nacional” inspirada por el Pentágono. Y en ese campo, el gobierno de la Revolución Argentina parecerá estar dispuesto a ir más lejos que la mayoría de sus pares latinoamericanos, al impulsar, por ejemplo, durante una reunión celebrada en Buenos Aires en febrero de 1967, un proyecto de militarización de la OEA. Éste fracasará a pesar del apoyo abierto del delegado de los Estados Unidos ante la conferencia, el embajador Edwin Martin,¹⁹ el mismo que en los días previos al golpe –como lo relata Robert A. Potash– había, sin embargo, comunicado a un enviado personal de Onganía su oposición al derrocamiento del régimen constitucional.²⁰

Durante la Revolución Argentina, la admiración o, al menos, el alineamiento con los Estados Unidos constituye un punto de encuentro efectivo entre los nuevos cruzados del anticomunismo, los partidarios de una economía liberal de mercado, y un sector del campo cultural sensible tanto a la ideología del panamericanismo como a las posibilidades de proyección internacional abiertas por las políticas culturales de la OEA y la Alianza para el Progreso. Este último era, de modo ejemplar, el caso de Alberto Ginastera, cuya fulgurante carrera internacional por cierto nada tenía que ver con la de un estandarte del catolicismo argentino. Ya en 1941, Aaron Copland había “descubierto” al entonces joven compositor en el marco de una gira por Latinoamérica auspiciada por la oficina de Asuntos Interamericanos del gobierno estadounidense, y apoyado su pedido de una beca Guggenheim, que en 1946 introducirá a Ginastera en el ambiente musical norteamericano.²¹ A partir del estreno, en 1958, del Segundo cuarteto para cuerdas, op. 26, su primera obra integralmente dodecafónica, los festivales interamericanos de Washington organizados por la OEA se convierten en su

¹⁹ Véanse Juan Archibaldo Lanús, *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina 1945-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1984, p.165.

²⁰ Robert A. Potash, *El ejército y la política en la Argentina, 1962-1973. De la caída de Frondizi a la restauración peronista*, vol.1, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 258 y pp. 265-266.

²¹ Véase Aaron Copland, “Los compositores de Sudamérica” [1941], *Aaron Copland habla sobre música*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1967, p. 159.

principal vector de proyección a escala mundial. Luego del triunfo de *Cantata* para América mágica, op.27, en 1960, con sus claras resonancias panamericanistas, esta carrera (sin precedentes en América Latina desde Villalobos) alcanza un punto culminante con el encargo de *Bomarzo* por la Washington Opera Society. Dirigida por el norteamericano Julius Rudel, con el tenor mexicano Salvador Novoa en el papel protagónico, la obra se estrena el 19 de mayo de 1967 en el Lisner Auditorium de la capital norteamericana, en presencia del vicepresidente Humbert Humphrey, el subsecretario de Estado Eugene Rostow, el senador Ted Kennedy y otros importantes personajes.

Se trata de un acontecimiento artístico patrocinado por el Estado argentino en el más alto nivel. Ginastera y Mujica Lainez viajan a Washington como “enviados extraordinarios y ministros plenipotenciarios” del gobierno, en virtud de un decreto del presidente Onganía que les otorga “el rango diplomático que exteriorice el respaldo del Estado nacional a las empresas culturales”, y con pasajes pagados por la cancillería que dirige Nicanor Costa Méndez.²² En Washington, el embajador Álvaro Alsogaray y su hija María Julia son los principales operadores de este gran evento artístico-mundano, que comienza con una charla de los dos autores en la biblioteca del Departamento de Estado y culmina con una recepción exclusiva en la Embajada Argentina, transfigurada por unos decorados que reproducen los “monstruos” de *Bomarzo*. “El mundo diplomático de Washington sabe ahora que el ingeniero Alsogaray no sólo se complace en conversar sobre vacunos, créditos e industrias, sino que representa a un país que también exporta arte y civilización”, comentará en Buenos Aires la revista *Panorama*, en un momento en que, como lo analiza Andrea Giunta, también los artistas plásticos argentinos se hallan lanzados, por carriles muy diferentes, a una ambiciosa conquista del mercado norteamericano.²³

Una de las ironías del *affaire Bomarzo* es el que fuera precisamente este artículo triunfal el que, junto a otros recortes periodísticos, contribuyera a desencadenar en Buenos Aires la censura de la ópera. En efecto, esa crónica del estreno en Washington venía acompañada de un artículo del influyente crítico musical Jorge D’Urbano, que describía una obra en donde se veía “una constante referencia al hecho sexual en sus más variadas posibilidades”.²⁴ Y será precisamente la notoriedad de la ópera, con la perspectiva de su presentación en el “escenario mayor de Buenos Aires” –ese teatro Colón que Onganía venía utilizando sistemáticamente para mostrar su buena inserción en la alta clase porteña–, la que convertirá a la historia del duque jorobado en una especie de test para la influencia del sector católico más conservador de la alianza oficialista.

²² Decreto núm. 1.347, fechado en Buenos Aires el 2 de marzo de 1967, con firmas de Onganía, Costa Méndez, Krieger Vasena y F. Aguiar, publicado en el *Boletín Oficial* el 17 de abril de 1967.

²³ Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

²⁴ Jorge D’Urbano, “Calculada audacia”, en *Panorama*, julio de 1967, p. 56.

En los primeros meses de gobierno, esa tendencia había sido encarnada por el capitán de navío (R) Enrique Green Urien, cuñado del presidente, quien desde un cargo relativamente menor (jefe de la Dirección General de Inspección de la Municipalidad de Buenos Aires) había conducido la “cruzada moralizante”²⁵ hasta que una pelea entre Green y el intendente Eugenio Schettini llevó a la renuncia del primero, tras lo cual, comentará poéticamente el embajador Martín: *love in Buenos Aires returned from the underground*.²⁶ Luego de esta inflexión, sin embargo, las cuestiones de moralidad seguirán siendo prioritarias tanto para el gobierno en general como para el entorno directo del jefe de Estado —comenzando por su propia mujer, María Green de Onganía, particularmente escandalizada por una puesta de Oscar Araiz de *La consagración de la primavera* en el teatro Colón, durante una velada de gala en honor del príncipe del Japón a la que asiste junto a su esposo el 17 de mayo de 1967—. Poco después de este incidente, una vez conocidos en los círculos oficiales los artículos sobre el estreno de la ópera de Ginastera en Washington, la implicación personal del general Onganía en la política moralizadora en cuestiones artísticas se expresará de modo ejemplar en torno de *Bomarzo*. Durante la velada de gala del 9 de Julio, en el Salón Dorado del teatro Colón, el presidente, “molestísimo” y con el dedo índice extendido, según el recuerdo del director del teatro Enzo Valenti Ferro, le dice a su antiguo amigo y camarada de armas, el coronel (R) Eugenio Schettini: “Mirá, Eugenio, vos me sacás *Bomarzo* mañana mismo, o yo te cierro el teatro mañana mismo”.²⁷

Así, la censura de *Bomarzo* es una decisión personal de Onganía, como lo sugieren también los diarios de la época y los informes confidenciales de la embajada norteamericana.²⁸ Sin embargo, no será el presidente quien asuma públicamente la medida, sino el intendente Schettini y su hermano Juan, secretario de Cultura de la Municipalidad, de quien depende el teatro. El 14 de julio de 1967, el gobierno municipal firma el decreto 8.276/67, por el cual “exclúyese a la ópera ‘Bomarzo’ del repertorio que será representado en el teatro Colón durante la presente temporada”.²⁹ Los considerandos señalan que “a las autoridades del Municipio les corresponde adoptar las medidas necesarias para el resguardo de la moralidad pública”, y que el estreno en Washington ha permitido “tomar conocimiento cabal de los aspectos característicos de dicho espectáculo, en cuyos quince cuadros se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia, y la alucinación, acentuada por la puesta en es-

²⁵ Véase el reportaje de José Eliachev en revista *Gente* del 6 de agosto de 1966.

²⁶ Edwin Martin, Aerograma A-45 del 22 de julio de 1967, CUL 13-1 ARG, *National Archives*, Maryland.

²⁷ Testimonio de Enzo Valenti Ferro, entrevista con el autor, Buenos Aires, 13 de octubre de 1999.

²⁸ La frase aparece como trascendido en publicaciones periodísticas de la época, entre ellas el *Correo de la Tarde* del 18 de julio 1967. La implicación personal del general Onganía es señalada por el embajador Martín en su ya citado Aerograma A-45.

²⁹ Decreto 8.276/67, lechado en Buenos Aires el 14 de julio de 1967, con firmas de E. Schettini, J. 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, pp. 4616-4617.

cena, la masa coral, los decorados, la coreografía y todos los demás elementos concurrentes". El texto agrega que "sin entrar a juzgar los valores artísticos de la obra ni los méritos relevantes en el ámbito musical y literario de sus autores, fuera de toda discusión, [...] desde el punto de vista de la tutela de los intereses de la moral pública resulta inadecuada la representación de la mencionada obra para ser ofrecida a la población de la Ciudad de Buenos Aires".

El decreto se apoya en el dictamen de la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Espectáculos Teatrales, la cual, tal vez involuntariamente, había dejado en claro el argumento político que subyacía a tan extraordinaria decisión: "Considero que es necesario un enérgico ejercicio de carácter para privar al teatro Colón de una ópera creada por dos eminentes representantes de la cultura argentina, que constituyen sobrados motivos de orgullo para las letras y la música del país, pero esa privación es indispensable si se quiere mantener el principio de autoridad sin el cual es inútil cualquier obra de gobierno". Así, según el "presidente accidental" de la comisión asesora, Cándido Fernández, la reafirmación de la autoridad del general Onganía es la motivación última de un gesto cuyos responsables saben muy bien que despertará reacciones indignadas.

El 19 de julio, al día siguiente de la publicación del decreto 8.276, Alberto Ginastera le envía a Manuel Mujica Lainez el siguiente telegrama: "Bomarzo prohibida por relaciones con una osa. Alberto".³⁰ Al parecer, las alusiones al animal tutelar de la familia Orsini en uno de los cuadros de la ópera habían hecho creer a algunos funcionarios que la zoofilia formaba parte, también, del catálogo de perversiones del duque de Bomarzo. Mujica se halla en ese momento en Río de Janeiro, en representación de la Academia Argentina de Letras, alojado por su amigo el embajador Mario Amadeo, el cual le anuncia él mismo lo que considera "una noticia muy rara".³¹ La identidad del mensajero tiene relevancia. Amadeo, antiguo canciller del efímero presidente Lonardi, era la principal figura del Ateneo de la República, un círculo dedicado a la defensa de "la esencia de la nacionalidad, es decir, su tradición católica e hispánica a la vez", que por entonces cuenta entre sus filas a miembros del gobierno, tales como el canciller Costa Méndez y ciertos responsables del área cultural.³² Ello muestra la dificultad de la discusión en torno de *Bomarzo*, la cual, lejos de resumirse a una confrontación entre católicos y liberales, verá a los propios católicos cercanos al gobierno dividirse en función de sus diferentes sensibilidades y alianzas personales. La

³⁰ El telegrama original se halla expuesto en la Casa de Manuel Mujica Lainez "El Paraíso", Cruz Chica, provincia de Córdoba, Argentina.

³¹ Manuel Mujica Lainez, *Mis fotografías. Álbum 7*, citado en Oscar Hermes Villordo, *Manucho. Una vida de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires, Planeta, 1991, p. 264.

³² Rouquié, *Poder militar...*, p. 260.

revista *Confirmado*, que había sido uno de los principales voceros del golpismo, interpretará el episodio como “un enfrentamiento directo entre el poder municipal y la Cancillería argentina”³³ –un diagnóstico sin duda incompleto que, al mismo tiempo, ilustra la complejidad de la situación–. “También se dice que el incidente podría ser usado contra el embajador Alsogaray, a causa de su estrecha asociación con la puesta de *Bomarzo* en Washington”, observará por su parte la embajada norteamericana.³⁴

La prohibición de *Bomarzo* le valdrá a sus responsables algunos apoyos entusiastas, entre ellos el de Luis Alberto Murray, un periodista nacionalista cercano al gobierno, quien atacará personalmente a Mujica Lainez, “un escritor –dice– del que podría prescindirse sin producir el vacío total, y de cuya vida privada no nos ocuparemos”.³⁵ Esta frase indica que la homofobia no es la última de las motivaciones de los censores, ante una obra que por cierto incluye, mediante el personaje mudo del esclavo Abdul, una discreta alusión a la homosexualidad. En los días siguientes se une a las voces de condena de la obra Solange Soulas de Beccar Varela, de una familia oligárquica ultraconservadora.³⁶ Lo mismo que Eduardo Varela Cid, Jorge Meyer (puesto por el gobierno al frente de la editorial Eudeba), la Corporación de Abogados Católicos San Alfonso María de Ligorio y, de modo aún más significativo, la influyente revista católica *Esquiú*. Ésta va a atacar, a través de *Bomarzo*, una cultura “adulteradamente” concebida que incluye, de hecho, la totalidad del arte moderno: “Porque en muchas realizaciones contemporáneas se manchan telas con esperpentos incomprensibles, se destruye la armonía del verso y se elude toda motivación superior. Se olvida que ‘el alma de la cultura es la cultura del alma’, y que toda cultura legítima está situada en una dirección teocéntrica y no antropocéntrica”.³⁷

Más vigorosas y más numerosas que las defensas de la censura son, sin embargo, las críticas. El primero en protestar es el propio Ginastera, quien además de dejar traslucir su indignación por “un caso flagrante de censura” confiesa a los diarios –y no se trata de mera retórica–: “Estoy tan sorprendido por la resolución que no puedo salir de mi asombro”.³⁸ Mujica, para no comprometer a su amigo Amadeo, esperará volver a Buenos Aires antes de denunciar un “absurdo asunto melancólico”.³⁹ Con el correr de los días, las declaraciones de repudio van a multiplicarse. El simple anuncio periódico de la “prohibición” de la obra obliga al intendente Schettini a ponerse a la defensiva, y aclarar que “la ópera ‘Bomarzo’ no ha sido prohibida ni calificada”, ya que

³³ *Confirmado*, 27 de julio 1967.

³⁴ Acrograma A-45, citado, “It is also rumored that the incident may be used against Ambassador Alsogaray in view of his close association with ‘Bomarzo’ at the time it was put on in Washington.”

³⁵ Luis Alberto Murray, “¡Bien, intendente!”, *La Hipotenusa*, julio de 1967.

³⁶ Solicitada en *La Nación*, 21 de julio 1967.

³⁷ *Esquiú*, año VIII, núm. 379, 30 de julio 1967.

³⁸ *Buenos Aires Herald* y *El Mundo*, 20 de julio de 1967.

³⁹ *El Mundo*, 23 de julio de 1967.

su "exclusión" del repertorio del teatro constituye, según él, un derecho que la Municipalidad ejerce en su calidad de "empresaria".⁴⁰ Así, nada impide en principio darla en otro lado, a costa, eso sí, de exponerse a una prohibición a posteriori —un argumento que, sumado a las dificultades técnicas, disuadirá a quienes, como Leopoldo Torre Nilsson, querrán dar *Bomarzo* en el teatro Coliseo—. Pero ni el argumento liberal de la municipalidad "empresaria", por cierto difícil de aplicar a una autoridad que se considera tutora de la moralidad pública, ni el juego semántico exclusión/prohibición, lograrán evitar que la medida sea percibida como un acto de censura, y denunciada como tal. "El estupor es unánime, está en la calle y es preciso hacer algo para reparar este golpe asestado a nuestro prestigio cultural y a nuestra posibilidad de crear algo más que las tonterías ofrecidas por las series de televisión", dice el periodista Edmundo Eichelbaum, agregando que "los fundamentos citados servirían para acabar de un plumazo con toda nuestra cultura y nuestra tradición".⁴¹

Este último argumento, recurrente durante la crisis, guarda relación con una idea ya avanzada por el propio Ginastera, y desarrollada por el crítico musical de *La Nación*, Emilio Giménez, quien había asistido al estreno en Washington: "Advierto con pavor que una gran cantidad de óperas deberán desaparecer del repertorio local" —por ejemplo, dice—, *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*, *Bohème*, *Traviata*, *Salomé*.⁴² Giménez es también, por entonces, el crítico de la revista *Criterio*, órgano de los católicos "liberales", cuya actitud confirmará las divergencias en el interior mismo del sector católico, al denunciar pocos días más tarde el "arbitrario ejercicio del poder" y el "peligroso afán paternalista" del gobierno.⁴³ Pronto salen al cruce de la medida algunas de las instituciones más características del *establishment* liberal. La Sociedad Argentina de Escritores y la Academia Nacional de Bellas Artes, que cuentan ambas entre sus miembros a Mujica Lainez (y, la segunda, a Ginastera), redactan declaraciones de protesta. El libreto ya es conocido a través de la novela; la obra, dice la Academia, "pudo haber sido representada en la forma de su presentación original, o en cualquier otra establecida de común acuerdo con los directores del teatro, como es común en casos semejantes" —una propuesta de negociación en torno de la puesta que, sin embargo, no encontrará eco en las autoridades—.⁴⁴ También expresarán su disconformidad la Asociación Argentina de Actores, la Confederación de Maestros, la Agrupación Democrática Argentina, el Rotary Club, el Centro Argentino del PEN Club Internacional, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, la Asociación de Cronistas Cinematográficos (sensibilizada por la censura a *Blow up*). La gama de apoyos a los creadores de *Bomarzo* incluye además a personalidades identificadas con una

⁴⁰ Declaraciones de Eugenio Schettini difundidas por la agencia UPI, publicadas en varios diarios el 20 de julio de 1967.

⁴¹ *El Mundo Vespertino*, 20 de julio de 1967.

⁴² Citado en *El Mundo*, 20 de julio de 1967.

⁴³ *Criterio*, 10 de agosto de 1967.

⁴⁴ Declaración reproducida en varios diarios el 22 de julio 1967.

cultura contestaria o modernista: escritores como Ernesto Sabato, Alejandra Pizarnik, H.A. Murena o, desde Francia, Julio Cortázar; algunos críticos y artistas plásticos, como Jorge Romero Brest, Jorge Glusberg, Roberto Aizenberg, Jorge de la Vega o Libero Badii, entre otros.⁴⁵ Y rápidamente, el escándalo en torno de la “ópera verde” amenaza con poner al gobierno en ridículo, como se ingenian en mostrarlo los humoristas Landrú, quien nombra a Ginastera y Mujica “subdirectores” imaginarios de su nueva revista, o Tato Bores, que dedica al tema un sabroso monólogo televisivo: “—Papá, papá, ¿qué es Bomarzo? —¡Callate la boca, insolente! ¿De dónde sacaste esa palabrota?”.⁴⁶

En el caso de Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, su solidaridad era también la de un colega, pues desde 1962 Ginastera dirigía en el mismo instituto el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, financiado por la Fundación Rockefeller. Y en el Di Tella lleno de gente se desarrolla, el 1º de agosto, la conferencia de Ginastera y Mujica Lainez “Cómo escribimos *Bomarzo*”, principal protesta pública durante toda la crisis. En ese medio, la indignación es unánime, incluyendo a los discípulos y colaboradores del compositor. Sin embargo, no todos se movilizan con el mismo fervor. El compositor italiano Luigi Nono, de conocida militancia comunista, quien se halla por entonces en Buenos Aires invitado por Ginastera, decide retirar una obra suya del repertorio del Colón, en señal de protesta. Pero este gesto induce la revista *Análisis* a comentar que “entre los asistentes no puede menos que recordarse que ni antes ni después del hecho compositor argentino alguno ha tomado actitud de este tipo, ni ninguna otra que entrañe solidaridad rotunda”.⁴⁷ Es verdad que, en el ambiente musical, a los críticos D’Urbano, Giménez o Juan Pedro Franze se unen algunas figuras del *establishment* clásico, tales como Jeannette Arata de Erize, presidenta del Mozarteum Argentino, e incluso el periódico *Buenos Aires Musical*, fundado por el propio director del Colón, Enzo Valenti Ferro, pero no los otros compositores argentinos. “Ciertos líderes de la comunidad musical argentina han presionado al Gobierno para que permita la presentación de ‘Bomarzo’. Asimismo se rumorea que algunos importantes compositores argentinos, cuyas obras no han tenido en Estados Unidos el mismo éxito que las de Ginastera, han utilizado su influencia, directamente o a través de amigos, para alentar la anulación de la representación”, dice un informe de la embajada norteamericana.⁴⁸ El estatuto incierto de estos “rumores”, que no mencionan otras fuentes, impide identificar a los “importan-

⁴⁵ *La Nación*, 14 de agosto de 1967.

⁴⁶ Tato Bores, monólogo difundido el 30 de julio de 1967 por Teleonce. Transcripción en los archivos de la Casa de Manuel Mujica Lainez.

⁴⁷ *Análisis*, 7 de agosto de 1967.

⁴⁸ Aerograma A-45, citado. “A number of leaders in the Argentine musical community have brought pressure to bear on the Government to persuade it to permit ‘Bomarzo’ to be presented. It is rumored that a number of leading Argentine composers whose works have not found favor in the United States, as have those of Ginastera, used their influence directly or through friends to encourage cancellation of the performance.”

tes compositores” en cuestión, pero cuesta creer que algún compositor argentino de aquella época, salvo eventualmente el propio autor de *Bomarzo*, pueda haber tenido suficiente influencia en los círculos del poder militar. Aun así, será palpable la falta de entusiasmo de los pares de Ginastera. Algunos de ellos, por cierto, condenan la prohibición, al ser interrogados por la revista *Gente*: Carlos Guastavino, Pascual de Rogatis o Juan Carlos Paz, quien además describirá en sus cuadernos privados “un bromazo de muy lamentable y penosa ausencia de humor y de respeto hacia una manifestación artística”.⁴⁹ Pero ello no dará lugar a ninguna acción, ni colectiva ni individual; e incluso habrá quien, como Roberto García Morillo, retome el argumento del intendente Schettini al observar que “el Colón se reserva el derecho de suspender de su programación la obra que quiera”.⁵⁰

Ocurre que, paradójicamente, el que la calidad artística de Ginastera y Mujica Láinez estuviera “fuera de toda discusión”, como dice el decreto 8.276, sólo es una evidencia para los propios censores, no así para los colegas/rivales de los interesados. Luego de la publicación de la novela *Bomarzo*, la elección de temas históricos europeos ya le había valido a Mujica la crítica agresiva de varios escritores de izquierda, como Juan José Sacre.⁵¹ Y en 1967, el destino de la ópera no conmoverá, por ejemplo, a la revista *El Escarabajo de Oro*, dirigida por Abelardo Castillo, la cual, sin embargo, durante todo ese año no escatima las críticas a la censura y al gobierno en general. Sin duda, el académico Mujica Láinez estaba suficientemente alejado de la sensibilidad política y estética de estos grupos para que juzgaran oportuno pronunciarse sobre su “caso”, el cual —dicho sea de paso— no hará más que multiplicar las ventas de sus libros, disminuyendo así sus posibilidades de ser percibido como una víctima. Desde la izquierda peronista, ya se ha citado el virulento retrato que el film *La hora de los hornos* dedica al autor de la novela *Bomarzo*, mostrándolo —junto a Alberto Ginastera— bajo la rúbrica “La violencia cultural”, con el siguiente comentario en *off*: “El pensamiento de Mujica Láinez es también el de una intelectualidad sumisa al poder neocolonial. La inteligencia del sistema. Una élite que traduce al castellano la ideología de los países opresores”.⁵² Así, el ala más puritana de la izquierda revolucionaria —aquellos que, como Solanas y Getino, engloban en su condena ideológica a la totalidad de las actividades del Instituto Di Tella— va a coincidir con la derecha católica en su desprecio por el decadentismo de Mujica y su ambición de “vivir en Venecia”.

En cuanto al compositor, la lógica interna del campo musical parece haber sido más fuerte que la percepción de una amenaza común. En sus cuadernos íntimos, Juan

⁴⁹ *Alturas... (Memorias III)*, p. 83.

⁵⁰ *Gente*, 27 de julio 1967.

⁵¹ Hermes Villordo, *Manucho...*, p. 249.

⁵² Sobre el grupo Cine Liberación, véase Mariano Mestman, “Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969”, en *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones “Gino Germani” - UBA, 1997, pp. 222-223.

Carlos Paz ironizará por cierto sobre el “bromazo” que constituye la prohibición, pero también reaccionará indignado ante “el ruidoso *affaire* en torno a *Bomarzo* y los consiguientes ríos de tinta que está provocando”, a causa de la sugerencia difundida en algunos medios —“cuyo origen se me hace sumamente sospechoso, dados los métodos publicitarios y promocionales a que se nos ha habituado”— de que la ópera de Ginastera pudiera ser “la primera obra dodecafónica escrita en el país”.⁵³ Esta actitud, por parte de quien ya en 1934 había escrito su *Primera composición dodecafónica*, ilustra con claridad el hecho de que la fractura en el campo musical de los años sesenta es suficientemente honda como para que ni siquiera exista consenso en torno del poder consagratorio del Colón, susceptible de ser defendido como fuente de legitimidad autónoma. Sólo el antiguo director del teatro, Juan P. Montero, quien había alcanzado a programar *Bomarzo* pocos días antes de ser desplazado por el régimen de Onganía, denunciará precisamente la pérdida de la autonomía que representa la intervención del gobierno. En cambio, su sucesor, Valenti Ferro, un antiguo conocido y colaborador de Ginastera, tratará en vano de hacerse olvidar por todos, y reaccionará exasperado ante los periodistas que lo acosan con preguntas sobre su eventual renuncia.⁵⁴

Prohibidos los partidos políticos, enajenada buena parte de la izquierda por razones ideológicas, la querrela de *Bomarzo* se despliega así en un espacio relativamente restringido, que sin embargo deja amplio margen para las controversias. Particularmente relevante resulta el comentario que en la revista *Primera Plana* publica Mariano Grondona, que fue uno de los principales voceros del golpe contra Illia, quien en su entusiasmo no había dudado en ver al “caudillo” Onganía como un “nuevo Moisés”.⁵⁵ Estimulado por el caso *Bomarzo*, Grondona se lanza ahora a criticar la concepción “excesiva, insuficiente y paternalista” del gobierno —excesiva, según explica, por anteponer la moral pública a otros valores, e insuficiente, por reducir lo moral a lo sexual—. La crítica de fondo, en todo caso, es claramente política. “La exclusión de *Bomarzo*, sin constituir estrictamente un atentado contra la libertad, contribuye a aumentar la inquietud pública acerca de esta materia”, dice Grondona, ya que la cuestión de la “libertad intelectual” es indisociable de la “libertad personal” supuestamente garantizada por el Estatuto de la Revolución Argentina. Así, el episodio se inscribe en una serie de “transgresiones concretas a los derechos constitucionales” de las que se ha hecho culpable el gobierno, “incluyendo [...] la prohibición de los partidos políticos”.⁵⁶ Parece evidente que el *affaire Bomarzo* le habrá costado al régimen de Onganía una dosis apreciable de apoyos liberales, y que, más allá de la intransigencia del gobierno, que mantendrá a *Bomarzo* alejada del teatro Colón hasta 1972, durante la presidencia del general Agustín Lanusse, el episodio habrá tenido un resultado inver-

⁵³ *Alturas... (Memorias III)*, pp. 83 y 87.

⁵⁴ Respectivamente, *Clarín*, 29 de julio de 1967, y *Confirmado*, 17 de julio de 1967.

⁵⁵ Daniel H. Mazzei, “Periodismo y política en los años ‘60: *Primera Plana* y el golpe militar de 1966”, *Entre pasados*, año IV, núm. 7, Buenos Aires, 1994, pp. 27-42.

⁵⁶ Mariano Grondona, “*Bomarzo*”, *Primera Plana*, núm. 239, 25 de julio de 1967.

so al refuerzo de la autoridad presidencial que había sido, al fin y al cabo, su motivación más profunda.

Si, en el plano político, la lógica del escándalo suscitado por la prohibición de *Bomarzo* corresponde a una confrontación entre distintos grupos de poder y ciertos representantes de la sociedad civil, los argumentos de cada uno aspiran, naturalmente, a situarse en un plano doctrinario e inclusive filosófico. Estos debates prolongan, en general sin saberlo, algunos temas recurrentes en la historia de la censura. Por cierto, tan antiguos son esos temas, que cualquier discusión sobre los peligros morales del arte para el Estado siempre podría comenzar por una relectura de *La República* de Platón. En cuanto a la Iglesia católica, a partir de San Pablo, se podrá retener, sin exclusivismos, la instauración del *Index Librorum Prohibitorum* por el Concilio de Trento. Y, por supuesto, la idea de perseguir textos y/u obras de arte y/o sus autores respectivos no es en absoluto un privilegio de la “civilización occidental y cristiana”, como Salman Rushdie puede atestiguar. En un plano diferente, las actitudes diversas en torno de la circulación de textos nazis recuerdan que ni siquiera las democracias occidentales contemporáneas creen en la ilegítimidad radical de *todo* control de la circulación de textos. Y aun si los cambios en las últimas décadas han inducido a algunos autores a hablar de una era “post-pornográfica”,⁵⁷ los diferentes códigos penales incluyen, hasta hoy en día, instrumentos eventualmente capaces de reprimir la circulación de objetos caracterizados por su “obscenidad”. Así, la historia de la censura puede parecer monótona, los argumentos evolucionar poco, cada nueva obra actualizar el eterno combate del arte en el jardín del bien y del mal.

Pero al mismo tiempo cada obra censurada es nueva, por lo tanto diferente, y obliga cada vez a reformular las viejas preguntas. Ninguna obra ha sido censurada por todos los regímenes, ningún régimen ha censurado todas las obras, lo cual se explica por lo diverso del mundo de las obras y del mundo de los regímenes. A la variedad de los fenómenos históricos se agrega la de las definiciones teóricas de la censura, desde una forma restringida que la limita al control previo por un Estado o una institución (en particular la Iglesia), hasta una concepción global que abarca los mecanismos de exclusión instaurados de facto por la lógica liberal del mercado.⁵⁸ En todo caso, hay sin duda una historia moderna y occidental de la censura, cercana a la problemática planteada por el caso *Bomarzo*. Tenía razón Juan Carlos Paz al hablar de “anacronismo”: todo este episodio en la Argentina de los años sesenta constituye un avatar tardío de un dispositivo de control de la “moralidad pública” que los Estados occidentales ha-

⁵⁷ Walter Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, Nueva York, Viking Press, 1987, cap. 8.

⁵⁸ En este último sentido, Sue Curry Jansen, *Censorship. The Knot that Binds Power and Knowledge*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1991.

bían 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 supuesto peligros de “corrupción moral” y “degeneración” del cuerpo social, bajo la influencia simultánea de la pornografía y el anarquismo. Y el hecho de que algunos movimientos religiosos (en particular los calvinistas) se hubieran contado entre los principales agentes de esta política a la vez moralista y antisubversiva no había impedido que incluso los Estados laicos, amparados por los discursos “científicos” de la medicina y la psiquiatría positivistas, asumieran dicho control como una de sus tareas específicas.⁵⁹

Desde ese punto de vista, la Argentina había seguido una vía “normal”, aun si la influencia de la Iglesia católica había introducido, a partir de los años treinta, una variante importante en el esquema del Estado laico, reactualizada cada vez que el “mito de la Nación católica” vuelva a ser de actualidad, como en 1943 o en 1966.⁶⁰ El consenso en torno de la legitimidad de este accionar preventivo y/o represivo explica que, durante todo el *affaire*, incluso las críticas más duras contra el “paternalismo” del gobierno no vayan hasta cuestionar la idea de que el Estado deba ser un tal garante de la moral pública *en algunos casos*. En 1959, el propio Mujica Lainez, respondiendo a una encuesta de la revista *Sur* sobre la prohibición de *Lolita*, había condenado en los términos más enérgicos la medida contra ese “libro admirable”, pero ello no le había impedido observar que “ya fuera de la órbita de lo literario que implica un nivel de calidad artística, creo que un poder político debe censurar las publicaciones pornográficas evidentemente nocivas”,⁶¹ una posición cuyo eco resuena en el ya citado pasaje de *Bombarzo*, negando que ésta fuera una “novela pornográfica”.

Así, lo que se discute es el estatuto de los objetos, es decir las obras, que constituyen el lugar legítimo de aplicación de ese principio. En otras palabras, las relaciones entre el arte y la moral. En efecto, si la pornografía rara vez fue defendida por razones estéticas o morales, la contradicción entre la función de tutela del Estado y la reivindicación de la autonomía del arte y la experiencia estética había complicado el debate desde el comienzo, dando lugar a escándalos recurrentes y compromisos dudosos. Los juicios contra Flaubert y Baudelaire por *Madame Bovary* y *Les Fleurs du mal* forman parte tanto de la historia como del mito fundador de la literatura moderna, ritualmente evocado en cada nuevo caso de censura contra una obra literaria.⁶² Y

⁵⁹ Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la III^e République. Censeurs et Pornographes (1881-1914)*, París, Imago, 1990.

⁶⁰ Loris Zanatta, *Perón y el mito de la Nación Católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo, 1943-1946*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 34 y 49; Juan José Sebrelli, “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, p. 309.

⁶¹ Revista *Sur*, núm. 260, septiembre-octubre de 1959, p. 61.

⁶² En particular, Patrick Née, “1857 : Le double procès de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal*”, *La censure en France...*, pp. 119ss; y Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, París, Points-Seuil, 1998.

si estos episodios de 1857 siempre podían achacarse a un *Second Empire* antiliberal y antidemocrático, años más tarde los mismos censores que en la Francia de la *Troisième République* perseguirán implacablemente a los aficionados a la literatura erótica, estarán dispuestos a conservar sus libros en la famosa sección “Enfer” de la *Bibliothèque nationale*.⁶³

La ópera, naturalmente, no había escapado a las controversias. Si nos limitamos al siglo veinte, en 1905 el estreno de *Salomé* de Richard Strauss, basada en la obra de Oscar Wilde, y programada por Gustav Mahler en la Ópera de Viena, había chocado contra la censura imperial, apoyada por una parte de la prensa conservadora; pero casi al mismo tiempo la obra era aclamada por el público de Dresde, dándole ipso facto entrada en el repertorio operístico.⁶⁴ Con el correr del tiempo, la antigua centralidad de la ópera en el sistema de géneros quedará relegada por el auge de la cultura de masas, desplazándose la cuestión de la censura hacia el cine, la televisión y la música popular; la literatura y, en menor medida, las artes plásticas conservarán su pertinencia, aun con efectos sociales menores, no así un arte lírico de impacto público cada vez más restringido. Es por ello por lo que en épocas posteriores sólo la furia de Stalin contra la sensualidad de *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich, en 1936,⁶⁵ y la exclusión de óperas “degeneradas” como *Wozzeck*, de Berg, o *Jonny spielt auf*, de Krenek, durante el Tercer Reich, parecen comparables a la historia de *Bombarzo*, la cual, en ese sentido, resulta indudablemente anacrónica.

Por otra parte, en estos casos las reacciones oficiales habían sido motivadas tanto por el libreto como por la música. El artículo de *Pravda* que desencadenó la desaparición de la ópera de Shostakovich de los teatros soviéticos llevaba por título “Caos en vez de música”, y para los nazis el atonalismo del judío Schoenberg y sus discípulos, o las alusiones al jazz en la obra de Krenek, representaban la quintaesencia de la “música degenerada”. Los militares argentinos, en cambio, evitarán erigirse en críticos musicales, por tolerancia estética tal vez o, lo cual es más probable, por simple indiferencia —en particular, tratándose de una música que ninguno de los censores había escuchado—. La Academia de Bellas Artes, al denunciar la medida, observará que “una ópera es, ante todo, una obra de creación musical. La música no puede nunca ofender a la moral, ni pública ni privada, sea cual fuere la intención o el tema sobre el que hubiese sido escrita”. A lo cual la revista *Esquiú* replicará secamente que “nadie discute la música”, pues “no es la música la que ofende, sino los gestos, las vestimentas y el lenguaje de los protagonistas. Y sobre todo, el espíritu negativo, desconsolador, sensualista y morboso de los personajes”.⁶⁶ Sin embargo, la comisión honoraria había

⁶³ Stora-Lamarre, *L'Enfer...*, p. 10.

⁶⁴ Sander L. Gilman, “Strauss and the pervert”. *Reading Opera*. A. Groos & R. Parker eds., Princeton University Press, 1988; *Richard Strauss - Salome*, Derrick Puffet ed., Cambridge Opera Handbooks, 1989.

⁶⁵ André Lischke, “L'Opéra et la Censure. ‘Lady Macbeth’ face à ‘Katerina Ismaïlova’”, *L'Avant-scène Opéra*, núm. 141, París, septiembre-octubre 1991, pp. 13-23.

⁶⁶ *Esquiú*, id. nota 37.

transcrito en su informe, sin comentarla, una mención periodística de los “pasajes aleatorios” de la partitura. Esto llevará a Ginastera a aducir, durante su conferencia en el Di Tella, que dicho dictamen enumeraba las técnicas aleatorias entre los “horrores pornográficos” de la obra, antes de agregar lo que será su declaración más abiertamente política durante toda la crisis:

Les aseguro que aleatoria no es una mala palabra, ni tiene un significado terrible y secreto. Emplean esta técnica, con toda naturalidad y sin censura, la mayoría de los compositores contemporáneos en todas partes del mundo. A menos que el significado de “libertad” que implica la palabra aleatoria, sea considerado ya en la Argentina, como una mala palabra.⁶⁷

Se equivocaba, sin embargo, Ginastera: la música no entraba en las preocupaciones de los funcionarios, con excepción de las “masas corales” citadas como uno de los factores agravantes de “la referencia obsesiva al sexo, la violencia, y la alucinación”, y tal vez de los “demás elementos concurrentes” igualmente evocados por el decreto 8.276. En cambio, el hecho de que se tratara de una ópera presentada en el Colón, un teatro de fuerte carga simbólica, y por ende política a pesar de su débil impacto social, volvía álgida la delicada cuestión de la representación artística de valores morales. Para los poderes autoritarios, el teatro siempre había sido particularmente sospechoso, precisamente a causa de la presentación pública y directa de temas sociales. Pero el estatuto de las *performing arts*, a su vez, no es más que un aspecto particular de toda una problemática vinculada con el principio mismo de la mimesis. En este sentido, un buen antecedente es el juicio a *Les Fleurs du mal*: en 1857, el principal argumento del abogado defensor de Baudelaire ya había sido que el poeta, al mostrar el mal, había querido inspirar en sus lectores el amor del bien. Ello no había convencido al tribunal, según el cual el daño moral causado por la mostración del mal no podía ser anulado por tal propósito didáctico. Tampoco había aceptado el argumento secundario de la defensa –a saber: que la condena del libro de Baudelaire no era coherente con la tolerancia hacia otros poetas igualmente “culpables”–, puesto que el carácter ejemplar, y por lo tanto excepcional, del veredicto era el que garantizaba a éste su eficacia.⁶⁸ El abogado de Baudelaire, por lo demás, no había invocado la peligrosa idea esbozada por el poeta en sus cuadernos íntimos según la cual el arte se rige, sí, por la moral, pero por una moral que le es propia –una separación entre estética y moral que, años más tarde, hallará su formulación más radical en la famosa frase de Oscar Wilde: “Los libros no pueden ser ni morales ni inmorales. Están bien o mal escritos, eso es todo”–.⁶⁹

⁶⁷ “Cómo y por qué...”, p. 10.

⁶⁸ Véase el *dossier* sobre el juicio a *Les Fleurs du mal*, en Charles Baudelaire, (*Œuvres complètes* 1, París, Gallimard-Pléiade, 1975, pp. 1166-1224.

⁶⁹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* [1891], Londres, Penguin Books, 1994, p. 5.

En la Argentina de 1967, el tema de la autonomía del arte con respecto a la moral será desarrollado, entre otros, por Jorge D'Urbano, particularmente molesto por la utilización que el gobierno ha hecho de su crítica del estreno en Washington —un artículo que, aunque relativamente severo en la apreciación estética de la obra de Ginastera y Mujica Lainez, por cierto no pretendía poner en tela de juicio su legitimidad moral, mucho menos promover una forma de censura—. Atacando la “desconcertante inmadurez oficial”, D'Urbano esgrimirá una razón estética:

Una obra de arte sólo puede ser juzgada en cuanto obra de arte. No existe otro criterio de apreciación. De lo contrario la “Divina Comedia” podría ser considerada como un libelo político o “Hamlet” como una incitación al matricidio. Y la Intendencia Municipal se equivocará, como se ha equivocado en esta ocasión, toda vez que trate un producto artístico como si fuera un producto de opinión o propaganda. [...] El quid de la cuestión reside en que los asuntos que trata una obra de arte no pueden ser separados del contexto artístico. Y que cuanto mayor es la calidad de una obra, menos significación genérica asumen los detalles.⁷⁰

Efectivamente, ése era el quid del problema: el cuestionamiento de la autonomía del arte con respecto a la moral será el núcleo de una intervención que dará el golpe de gracia a toda esperanza de una eventual revisión de la medida. El cardenal Caggiano, arzobispo de Buenos Aires, se expresa sobre *Bomarzo* el 11 de agosto, en forma de una entrevista publicada por el diario *Clarín*. Todo indica que su palabra, casi un mes después del comienzo del escándalo, era esperada por ambos lados como una suerte de arbitraje —dada, en particular, la buena relación de Ginastera con monseñor Octavio Derisi, rector de la Universidad Católica Argentina (UCA), y próximo a Caggiano—. Mujica Lainez comentará poco después de la publicación de la entrevista: “Cuando me enteré de que el arzobispo de Buenos Aires terciaría en la polémica tuve la esperanza de que su palabra, de meditada mesura, aplacarfa los ánimos y disiparía sombras. Ha sucedido lo opuesto”.⁷¹ La revista *Primera Plana* hará la siguiente lectura: “De inmediato, en círculos vinculados con el Gobierno, se interpretó el anatema de Caggiano como la consecuencia de una solicitud de las autoridades, sometidas a una lógica ola de indignación”.⁷² Y de hecho, apenas cuatro días después, las palabras del cardenal resonarán directamente en una declaración del general Onganía, que parece haber sido la única intervención pública del presidente en el debate:

Las medidas adoptadas en el orden municipal [para prohibir la representación de ciertas obras musicales, teatrales y cinematográficas de reconocido prestigio] guardan com-

⁷⁰ *El Mundo*, 21 de julio de 1967.

⁷¹ Carta abierta de Mujica Lainez al cardenal Caggiano, *Clarín*, 21 de agosto de 1967.

⁷² *Primera Plana*, 15 de agosto de 1967.

pleta 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 pongan al servicio de la corrupción de las costumbres. El argumento estético no puede prevalecer sobre la concepción moral que inspira esta política.⁷³

La entrevista del “ilustre prelado” Caggiano, presentada por *Clarín* como “la palabra de la Iglesia argentina”, comenzaba con un comentario que denotaba una auténtica perplejidad: “Se comprende que quienes desconocen y niegan los valores espirituales lógicamente nieguen también la doctrina de la Iglesia sobre las relaciones entre la moral y el arte. Pero lo grave es que hay quienes se dicen católicos y reclaman una libertad absoluta para el arte, como si fuera un valor absoluto”.⁷⁴ En otras palabras, el episodio perturba el discurso de la jerarquía eclesiástica próxima al gobierno: la denuncia de la colusión entre comunismo, ateísmo e inmoralidad. Frente a esta situación anómala, la estrategia utilizada resulta particularmente llamativa. Desde comienzos de los años sesenta, el cardenal Caggiano había encarnado, en el seno de la Iglesia argentina, el ala más hostil al proyecto reformador y ecuménico del Concilio Vaticano II, al cual habían adherido importantes sectores del catolicismo local. Sin embargo, Caggiano, en razón de su cargo, había encabezado la delegación de obispos argentinos, resumiendo su posición conservadora con el lema: “Reforma de la Iglesia, no: eventual reforma en la Iglesia, sí”.⁷⁵ Pero ello no le impedirá en 1967 justificar la censura de *Bomarzo* citando un decreto del Concilio, dedicado en realidad no al arte sino a “los medios de comunicación social”, una diferencia que ilustra por sí misma el desplazamiento histórico de los objetos que se suponen capaces de influenciar los comportamientos morales:

Dado que, no rara vez, las controversias que surgen sobre este tema tienen su origen en falsas doctrinas sobre ética y estética, el Concilio proclama que la primacía del orden moral objetivo ha de ser aceptada por todos, puesto que es el único que supera y congruentemente ordena todos los demás órdenes humanos, sin excluir el arte.

Luego de esta cita, Caggiano comenta: “No hay, pues, lugar a dudas. El arte es un gran valor, pero no es un valor absoluto”. Refutado el argumento de la autonomía del arte, queda el del rol moral de la mostración del mal. El decreto del Concilio había tenido en cuenta el argumento del abogado de Baudelaire; pero sólo para marcar sus límites:

⁷³ *La Prensa*, 16 de agosto de 1967, cit. en Avellaneda, *Censura...*, vol. 1, 91.

⁷⁴ “Posición de la Iglesia respecto de ‘Bomarzo’”, *Clarín*, 11 de agosto de 1967.

⁷⁵ Loris Zanatta, *La Chiesa argentina verso il Vaticano II. Dibattito teologico e dinamiche interne. La fase preparatoria (1959-1962)*, manuscrito dactilografiado, p. 30. Véase también, del mismo, *Il “mal di Concilio” della Chiesa argentina. Radiografia di un Episcopato al Vaticano II. Prima sessione et intersessione. Ottobre 1962-Settembre 1963*, manuscrito dactilografiado.

La narración, descripción y representación del mal moral puede, sin duda, con el auxilio de los medios de comunicación social, servir para conocer y describir mejor al hombre y para hacer que mejor resplandezca y se exalte la verdad y el bien mediante oportunos y logrados efectos dramáticos: sin embargo, para que no produzcan mayor daño que utilidad a las almas han de atemperarse plenamente a las leyes morales, sobre todo si se trata de cosas que merecen el máximo respeto o que incitan más fácilmente al hombre, marcado por el pecado original, a deseos depravados.

Puede parecer desconcertante el intento de justificar un gesto de censura mediante el Concilio Vaticano, uno de cuyos efectos había sido, precisamente, la abolición del famoso *Index Librorum Prohibitorum*.⁷⁶ Es un hecho, sin embargo, que el decreto sobre los medios de comunicación social menciona la responsabilidad de las autoridades en la regulación de las conductas morales, aun si su tema principal es el rol de la “prensa católica” y la “prensa honesta”, y no los mecanismos de represión.⁷⁷ Al periodista que le señala que “el Concilio no habla de censura”, el arzobispo contesta: “El Concilio no descende a pormenores en cuanto al modo de restricción”, eligiendo citar, en este último sentido, textos de Pío XI y Pío XII, indudablemente más explícitos. Cabe preguntarse entonces para qué evocar el decreto de 1963 si, como Caggiano lo afirma en la misma entrevista, “la Iglesia no ha tenido antes del Concilio una posición y después de él otra, en este problema tan importante”. Pero acaso la intención haya sido precisamente ésa, la de difundir una lectura conservadora del Concilio, bien alejada de la que por aquel entonces hacen, por ejemplo, los curas tercermundistas, e incluso los católicos liberales que, desde *Criterio*, critican la medida “paternalista” del gobierno.

Falta determinar cómo la norma se aplica al caso particular, es decir, por qué la ópera *Bombarzo* es capaz de incitar a “deseos depravados”. Sobre este punto, el cardinal Caggiano es categórico:

El libreto está escrito como si no existiera la ley moral. Y la información gráfica publicada confirma, con la crudeza de las escenas, que se las ha realizado con la misma prescindencia, como si la obra no estuviera dirigida a seres racionales y morales como somos los hombres, a pesar de todas las miserias humanas. [...] Desde el punto de vista moral, “Bombarzo” es 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. Así se aplaudían en Roma pagana todas las abyecciones del Coliseo del Palatino.

⁷⁶ Anne Machet, “En l’absence de l’Index”, *Censures. De la Bible aux Larmes d’Eros*, M.Poulain/F.Serre eds., París, BPI/Centre Pompidou, 1987, pp. 96-101.

⁷⁷ “Decreto sobre los medios de comunicación social”, *Concilio Vaticano II...*, pp. 662ss.

Al periodista que evoca el éxito de la ópera en los Estados Unidos, el arzobispo contesta con dos frases de claras implicaciones políticas: "Esto significa que el paganismo no ha muerto. Esto también significa que, en ciertos sectores, hay una decadencia moral que, en las actuales circunstancias del mundo, es el peligro más grave de nuestra civilización ante el ataque organizado por el materialismo ateo". En síntesis, según el pensamiento del cardenal Caggiano, *Bomarzo*, al ignorar el "orden moral objetivo", favorece la difusión del comunismo, con la complicidad de los Estados Unidos.

El 19 de agosto, la embajada norteamericana informará al Departamento de Estado: "El cardenal primado Antonio Caggiano respaldó recientemente la decisión de la municipalidad de excluir *Bomarzo* del teatro Colón".⁷⁸ El despacho no menciona las alusiones al "paganismo" o a la "decadencia moral" en los Estados Unidos. Puede especularse sobre lo que los funcionarios norteamericanos habrán pensado de esas declaraciones; el hecho es que eligieron no reaccionar a ellas. Acaso no los hayan sorprendido demasiado, ya que la hostilidad más o menos abierta hacia el gran vecino "protestante" y liberal era un ingrediente tradicional del discurso nacional-católico argentino.⁷⁹ En todo caso, la Embajada había observado con cuidado el estado de las "libertades cívicas" (*civil liberties*) en la Argentina a partir del golpe del 28 de junio, elaborando una visión que, en pleno escándalo por *Bomarzo*, resultaba de todos modos menos severa que la de los críticos locales de Onganía, e incluso de algunos liberales cercanos al gobierno, como el ya citado Grondona. "La influencia puritana en ciertos sectores del gobierno ha conducido a la exclusión de algunas publicaciones y obras dramáticas de alto contenido sexual, y la comunidad intelectual sigue sensible al tema de la libertad de la expresión", se informa en el mismo documento, no sin agregar que, pese a todo, en el campo de las libertades cívicas en general "el comportamiento del gobierno de Onganía ha sido hasta ahora bastante bueno".

Esta prudencia se observa en los aerogramas firmados por el embajador Edwin Martin, el cual venía siguiendo de cerca todo el "*Bomarzo affair*", yendo hasta entrevistarse personalmente con Ginastera, quien le agradecerá "las atenciones que me dispensa": una vez pasada la crisis, y como consecuencia de ese encuentro, el embajador intervendrá directamente en la organización de conferencias de Mujica Lainez en los

⁷⁸ Aerograma A-132 del 19 de agosto de 1967. POL 2 ARG, *National Archives*, Maryland. "Antonio Cardinal Caggiano, the Argentine Primate, recently endorsed the municipality's decision to ban *Bomarzo* in the Colon Theater." "A puritanical strain in certain Government sectors had led to the banning of a number of publications and dramatic presentations with high sex content, and the intellectual community continues to be edgy about freedom of expression" ... "the record of the Onganía Government on this score is pretty well so far".

⁷⁹ Zanatta, *Perón y el mito...*, pp. 238ss.

Estados Unidos.⁸⁰ Todo ello sugiere una simpatía con los autores de la ópera. Pero una sana actitud de neutralidad diplomática, acaso conjugada con su sensibilidad a los objetivos geopolíticos del régimen, explica que el embajador haya preferido permanecer silencioso, e incluso evitar toda dramatización de los acontecimientos. “De hecho, a pesar de estas anomalías, Buenos Aires no es aún una ciudadela puritana”, dice, por ejemplo, Martín el 22 de julio, aludiendo a diversos episodios de censura, no sin advertir: “‘Bomarzo’ reavivará las dudas sobre hasta qué punto el régimen de Onganía es realmente liberal. Los sectores liberales de EE.UU. y otros países, que siguen de cerca la ‘política reaccionaria’ del gobierno argentino, podrían también verse estimulados por este incidente”.⁸¹ Y en efecto, los “sectores liberales” de Estados Unidos no dejarán pasar la ocasión, comenzando por *The New York Times*, el cual dedicará dos grandes artículos a ridiculizar las pretensiones moralistas de un régimen controlado por unos católicos “ultraconservadores y ultranacionalistas”, que “ven sexo sobre cada cama, y comunistas escondidos debajo”.⁸²

La reacción más directa a las declaraciones de Caggiano sobre los Estados Unidos vendrá del propio Alberto Ginastera, quien responde al cardenal en una carta abierta publicada pocos días después en el mismo diario *Clarín*. La referencia a Estados Unidos y el paganismo se debe, según el compositor, a “un error de información” de la parte del arzobispo, ya que se trata del “país católico más grande el mundo”, antaño presidido por el “católico” John F. Kennedy, cuyo efecto benéfico es particularmente relevante pues, agrega el fundador de la Facultad de Música de la UCA y director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), “palpamos diariamente la generosidad del pueblo y de las fundaciones norteamericanas que llega a todo el mundo y de la que participan todas las instituciones de educación superior de la Argentina, entre ellas nuestras universidades católicas”. En lo personal, agrega Ginastera, pudo él percibir esa “generosidad” cuando “ese gran país me abrió sus puertas” luego de ser exonerado del Liceo Militar en 1945 “por defender la causa de la libertad” —una alusión a la beca Guggenheim atribuida en 1942, pero postergada, a causa de la guerra, hasta las vísperas del peronismo, el cual se ve asociado así por el compositor a la política represora de Onganía—. ⁸³ En cuanto a la obra misma, el autor señala que “en el caso de *Bomarzo* vio en su protagonista a un pecador que al

⁸⁰ Carta de Alberto Ginastera al embajador Edwin Martín del 26 de septiembre 1967, archivos del CLAEM, caja núm. 18, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

⁸¹ Acrograma A-45, citado, “‘Bomarzo’ will rekindle doubts of how liberal the Onganía regime really is. Liberal sectors in the U.S. and other countries who are on the lookout for the Argentine Government’s ‘reactionary policies’ may also find some fuel in this incident.”

⁸² Barnard L. Collier, “Pinter Banned? Antonioni Banned? But why?”, *New York Times*, 10 de septiembre de 1967. “[They] see sex on top of every bed and Communists hiding underneath”

⁸³ Sobre el episodio del Liceo Militar, véase *La Prensa* del 23 de noviembre de 1945, donde se anuncia la reincorporación de un grupo de profesores despedidos en agosto precedente. Probablemente a causa de su viaje a los Estados Unidos, Ginastera no parece haber vuelto a ejercer ese cargo. Véase Robert A. Potash, *The Army and Politics in Argentina 1945-1962 - Peron to Frondizi*, Londres, The Athlone Press, 1980, p. 29.

final de su vida clama, arrepentido, por el perdón divino. Y como en Don Rodrigo, ese perdón llega, no a través de las campanas de todas las iglesias de España, sino mediante el beso puro de un niño pastor". Así, en lugar de asumir la tesis de la autonomía del arte, Ginastera intenta, como el abogado de Baudelaire, rescatar la dimensión moral de su obra, antes de despedirse de Su Eminencia con un "beso su anillo pastoral".⁸⁴

La actitud de Mujica Lainez será mucho más agresiva, puesto que, además de criticar la alusión al supuesto paganismo de los Estados Unidos y reivindicar el derecho de una obra de arte a ser juzgada "como un inseparable conjunto", lo cual implica ver en su personaje un "anti-héroe trágico" de valor ejemplar –retomando hasta aquí los argumentos de Ginastera–, no vacilará en poner en tela de juicio la legitimidad misma del cardenal como vocero de la Iglesia: "No puedo conceputar a su pensamiento como el definitivo juicio de la Iglesia [...] sino como el parecer personal del cardenal doctor Antonio Caggiano". Tomando a contrapelo la argumentación de Caggiano, el escritor insistirá sobre la contradicción entre su actitud y la del Concilio:

Esto acontece, paradójicamente, en 1967, un año después de que, como fruto de las deliberaciones del Segundo Concilio Vaticano, se ha abolido el *Index Librorum Prohibitorum*.

Un hálito de renovación, que adeudamos a la sagacidad visionaria de Juan XXIII y Paulo VI, sopla felizmente sobre nuestra Iglesia [...]. Empero, por lo que derivo de las opiniones del cardenal arzobispo de Buenos Aires, los beneficios del aura saludable aparecen haber detenido su pura acción ante las fronteras de la Argentina.

Acaso para matizar esta última imagen, Mujica finaliza su artículo citando el comentario del "quincenario católico" *Criterio*, e ironizando sobre su deseo de no abusar de la paciencia del cardenal, "seguramente embargado por la proliferación de los testimonios de la inmoralidad artística argentina que lo acosan doquier, en instantes en que nuestra Patria acumula las rotundas pruebas de una madurez intelectual que le vale, más y más, el reconocimiento respetuoso de los países cultos".⁸⁵ En su deseo de mostrar las diferencias de criterio en el campo católico, el escritor, sin embargo, no irá hasta evocar otro órgano representativo, la revista *Juan*, próxima al movimiento de curas tercermundistas, la cual había terminado su crítica de la prohibición aplaudiendo la actitud de solidaridad del compositor comunista Luigi Nono: "Hermoso gesto, habla de la carnadura humana de un individuo".⁸⁶

⁸⁴ Carta de Alberto Ginastera a monseñor Caggiano, *Clarín*, 20 de agosto de 1967.

⁸⁵ Carta de Manuel Mujica Lainez a monseñor Caggiano, *Clarín*, 21 de agosto de 1967.

⁸⁶ "Las cosas y el delirio", por Alfredo Andrés, *Juan*, 2 de agosto 1967. Sobre la revista *Juan*, véase Alejandro Mayol, Norberto Habegger, Arturo Armada, *Los católicos posconciliares en la Argentina*, Buenos Aires, Galema 1970, p. 161.

De todos los argumentos utilizados durante el *affaire Bomarzo*, el más singular es sin lugar a dudas el de Jorge Luis Borges, entrevistado en inglés por un periodista del *New York Times*:

Me alegro de que prohíban cosas. ¿Le resulta chocante? Bueno, espero que no haya venido a verme a mí, un hombre de 68 años, esperando hallar a un joven iracundo. Le diré por qué me alegro.

Pienso que *Bomarzo* no es más que una exaltación de la homosexualidad, y de las más explícitas. Sin *finesse*. Y mi amigo Mujica Lainez está encantado con la prohibición. Para él toda esta publicidad es un regalo del cielo. Ahora su libro, que no ha sido prohibido, fíjese usted, es un *best-seller*.

Los escritores argentinos deben aprender a usar el ataque oblicuo. Sin la censura del siglo dieciocho, por ejemplo, hubiéramos perdido la ironía de Voltaire. Y ciertas abruptas palabras anglosajonas le hubieran sido a Walt Whitman menos útiles que '*Loveflesh swelling and deliciously aching...*' Pero se contuvo. Yo sé que parece extraño, pero es cierto. La censura puede ser disciplina.⁸⁷

Injusto y escandaloso, Borges, por supuesto. Injusto, pues la ópera *Bomarzo* incluye, como ya se ha dicho, una alusión al esclavo Abdul, que constituye la única relación feliz del desdichado duque Orsini, a lo cual se agregan, en la novela, algunos otros episodios. Pero de ninguna manera se trata de una "exaltación explícita", como lo confirman las pocas alusiones al tema durante el escándalo, y como corresponde a la personalidad de Mujica, un hombre casado que, muchos años antes de la época del *coming out*, había sabido adaptar su práctica y su escritura de la homosexualidad a las normas de la pacata sociedad porteña. Escandaloso, pues las palabras de Borges constituyen de hecho un inesperado sostén para un régimen que, gracias a la *gaffe* de *Bomarzo*, había logrado enajenarse a la casi totalidad de la *intelligentsia* liberal. Y el sentido político de ese comentario sobre la censura de *Bomarzo* por cierto no será corregido por otra entrevista, realizada en Nueva York el 9 de noviembre siguiente, en la que Borges elogiará a la vez a Mujica Lainez, quien "durante años ha escrito libros

⁸⁷ *New York Times*, 10 de septiembre de 1967. "Pinter Banned...". "I'm glad they ban things. Does that shock you? Well, I hope you didn't come here to talk to me, a 68-year-old, and expect to find an angry young man. I'll tell you why I'm glad. I think '*Bomarzo*' is just an exaltation of homosexuality, and a most explicit one at that. No *finesse*. And my friend Mujica Lainez is really overjoyed they banned it here. It's a godsend for him, with all the publicity. Now his book, which they didn't ban, mind you, is a best seller. Argentine writers must learn to use the oblique attack. If we had not had censorship in the 18th century, we might, for example, have lost the irony of Voltaire. And there are abrupt Anglo-Saxon words Walt Whitman could have used, to less effect, when he said '*Loveflesh swelling and deliciously aching...*'. But he limited himself. Now I know this is far out, but it's true. Censorship can be discipline."

y ensayos dignos de Henry James”, y a los gobernantes argentinos, “hombres bien intencionados, dedicados a restablecer el orden y la honestidad en nuestro país”.⁸⁸

Y sin embargo, en su forma irónica y tortuosa, el comentario de Borges apunta, por así decir, al corazón de la censura. Dicho sea de paso, no se trata aquí de un argumento improvisado ante un periodista, sino de la variante de una reflexión desarrollada a lo largo de años, al menos desde aquella encuesta de *Sur* en torno de *Lolita* —donde Borges había denunciado la “ineficacia” de las “literaturas eróticas”, prescribiendo a los escritores el uso de la “sugestión”—, y el artículo “Pornografía y censura”, de 1960, en donde introducía la idea de una “justificación estética” de la censura.⁸⁹ Si la censura es buena porque enseña al artista una disciplina estética, ello no implica en absoluto un elogio del poder que la ejerce —trátese de un poder vulnerable a las creencias políticas, como en el caso de Voltaire, o a la sexualidad heterodoxa, como en el caso de Walt Whitman—. Al contrario, ello quiere decir que el poder será siempre más estúpido que un artista que sepa expresar sus deseos y convicciones con la necesaria *finesse*.

Invirtiendo el argumento de Borges, podría decirse que, si toda obra censurada puede ser acusada de falta de *finesse*, toda obra que un poder opresor aplaude puede, en la exacta medida en que no constituye un “ataque oblicuo”, ser sospechosa de inoquidad política o de intrascendencia estética. En 1967, luego del estreno en Washington, todo parecía indicar que *Bomarzo* iba a ser el golpe maestro del régimen en el terreno cultural, tanto a nivel internacional como local. En lugar de ello, se transformó en un potente revelador de su incompetencia e ilegitimidad, como un prelude musical a la disolución sin gloria del Onganiato dos años más tarde. En cuanto a Alberto Ginastera y Manuel Mujica Lainez, la censura de *Bomarzo* los salvó, retrospectivamente, del ingrato papel de artistas oficiales de la dictadura, dotándolos en cambio de un aura de resistentes que, en realidad, poco habían hecho para merecer.

Por lo demás, acaso pueda aplicarse al caso *Bomarzo* la deconstrucción de la “hipótesis represiva”, propuesta por Michel Foucault. “En torno del sexo, toda una trama de discursos varios, específicos y coercitivos: ¿una censura masiva, desde las decencias verbales impuestas por la edad clásica? Se trata más bien de una incitación a los discursos, regulada y polimorfa”.⁹⁰ En efecto, durante todos los años sesenta, rara vez se habrá discutido en la Argentina, de modo tan público y a tan alto nivel, sobre las relaciones entre la sexualidad, el arte, la moral, y la política. A nadie se le ocurriría incluir la censura entre las bellas artes, pero tal vez pueda considerársela como una forma negativa de arte total, en la tradición wagneriana: un gesto en el campo cul-

⁸⁸ Entrevista a Jorge Luis Borges, cable AP, *La Nación*, 11 de noviembre de 1967.

⁸⁹ Respectivamente, *Sur*, núm. 260, pp. 49-50, y “Pornografía y censura”, *La Razón*, 8 de octubre de 1960.

⁹⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. I : La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976, p. 47. “Autour du sexe, toute une trame de mises en discours variées, spécifiques et coercitives : une censure massive, depuis les décences verbales imposées par l’âge classique ? Il s’agit plutôt d’une incitation réglée et polymorphe aux discours.”

tural que expresa un proyecto a la vez artístico y político, el de presentar a una sociedad, mediante una obra ejemplar, un modelo de la belleza legítima –y de la fealdad ilegítima–. En 1967, la ópera censurada por un general de caballería en el país de las vacas, la invisible “ópera verde” prohibida por los gorilas por “relaciones con una osa”, disparará una fantasía generalizada sobre una imaginaria galería de monstruos libidinosos, abocados a las prácticas más sugestivas y transgresoras: lo que Jorge D’Urbano llama “el hecho sexual en sus más variadas posibilidades”, lo que el cardinal Caggiano nombra “una visión horrenda de abyecciones morales que no quiero nombrar”.

No sorprende entonces que, cuando en 1972 la obra se estrene finalmente en el teatro Colón, su simultánea transmisión televisiva haya tenido al comienzo una enorme audiencia –cerca de medio millón de personas– que, sin embargo, se esfumará al cabo de la primera media hora.⁹¹ *Bomarzo* resultaba mucho menos excitante que su ausencia. La ópera de Mujica Lainez y Ginastera puede por cierto ser analizada y evaluada como una obra de arte “autónoma” –sólo que no es ése el tema del presente texto–. La antiópera *Bomarzo censurada*, de Mujica Lainez, Ginastera, Caggiano y Onganía, en otras palabras, *The Bomarzo Affair*, acaso deba ser considerada como un verdadero “ataque oblicuo”. Tan oblicuo como la espalda del duque de Bomarzo y, por ello mismo, la más poderosa representación estética de la Revolución Argentina.

⁹¹ *La Opinión*, 12 de mayo de 1972.

