

Zanca, José A.

*Las narrativas de la secularización. Apuntes
sobre la crítica católica argentina de los años
cincuenta*

IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, 2010
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Zanca, José A. "Las narrativas de la secularización : apuntes sobre la crítica católica argentina de los años cincuenta" [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología : Miradas desde el bicentenario : Imaginarios, figuras y poéticas, IV, 12-14 octubre 2010. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/narrativas-secularizacion-apuntes.pdf> [Fecha de consulta:]

LAS NARRATIVAS DE LA SECULARIZACIÓN. APUNTES SOBRE LA CRÍTICA CATÓLICA ARGENTINA DE LOS AÑOS CINCUENTA*

JOSÉ A. ZANCA
(UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS - CONICET)

Él no podía creer en un Dios que no fuera lo suficientemente humano para amar lo que había creado.

(GRAHAM GREENE, *El revés de la trama*, Buenos Aires, Sur, 1951)

El cristianismo posee una larga tradición en la que formas religiosas se enuncian a través de elaboradas expresiones artísticas. Ciertas manifestaciones estéticas de la década de 1950 funcionan como un prisma a través del cual es posible seguir, en el catolicismo, un proceso de “secularización interna”. En este caso, las opiniones que los intelectuales católicos argentinos brindaron sobre la estética en el período de la segunda posguerra constituyen un valioso insumo para conocer sus propias ideas acerca del lugar que la religión debía ocupar en la sociedad moderna. Hablan también de una nueva concepción en torno a motivos que, hasta ese momento, parecían de uso exclusivo de los teólogos. Sin duda, la idea de “construir el gusto” era un tópico recurrente en distintas publicaciones de la época, enmarcado en una aspiración pedagógica y modernizadora del público argentino.¹ Lo relevante aquí es el carácter disruptivo que adquiere esa estética que habla sobre lo religioso y la buena acogida que, en general, recibió en las publicaciones de la cultura católica local.

A través de la crítica se aprecia una disputa en torno al sentido de lo religioso.² No hablamos del ritual, ni del poder institucional de la jerarquía católica dentro (y fuera) del campo religioso. Nos referimos a una disputa más amplia, aquella que define lo que se entiende por un “buen” o “mal” cristiano, y cuáles son los instrumentos para su salvación. Este careo se

* El presente ensayo se encuadra en el proyecto “Estética y religión. Identidad y tensiones en el campo cultural católico argentino” apoyado por el Fondo Nacional de las Artes.

¹ SERGIO PUJOL, *La década rebelde. Los años sesenta en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002; LEANDRO DE SAGASTIZÁBAL, *La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995; MAITE ALVARADO Y RENATA ROCCO-CUZZI, “‘Primera Plana’ el nuevo discurso periodístico de la década del 60”, *Punto de Vista* 22 (1984) 27-30; DANIEL H. MAZZEI, *Medios de comunicación y golpismo. El derrocamiento de Illia (1966)*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 1997.

² Como señalan Altamirano y Sarlo, “la percepción propiamente estética no se confunde con la lectura ingenua, justamente en el rasgo diferencial que introduce la posesión de los códigos culturales. Aprendidos en el hogar, en la escuela, en las instituciones sociales que son mediadoras por excelencia (la crítica, entre ellas, la fundamental), los códigos de percepción y apropiación posibilitan que la lectura de la obra no se convierta en mera actividad asimiladora...”. Véase CARLOS ALTAMIRANO Y BEATRIZ SARLO, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980, pp. 17-18. Eagleton sobre el mismo punto señala “la propia función de la crítica, con sus amenazadoras insinuaciones de conflicto y disensión, propone desestabilizar el consenso de la esfera pública; y el propio crítico, ubicado en el meollo de los grandes circuitos de comunicación de esa esfera, difundiendo, recopilando y divulgando su discurso, es dentro de ella un elemento díscolo en potencia”, TERRY EAGLETON, *La función de la crítica*, Buenos Aires, Paidós, 1999, 24.

expresó en la interpretación que los críticos católicos hicieron de manifestaciones trasgresoras en el uso de sus personajes, en su propuesta teológica y en los modelos eclesiológicos que insinuaban. Este desafío, que lanzaban obras que ahora consumía un público masivo, así como la notable influencia que el cine ganaba en la construcción de sentidos en la sociedad de posguerra, no pasó desapercibido para la jerarquía católica.

Este proceso –al que identificamos con la secularización del discurso– puede entenderse en dos dimensiones, íntimamente vinculadas, y analíticamente distinguibles. Por un lado existe un criterio de *diferenciación* de áreas de pertinencia: lo estético, lo moral y lo religioso comienzan a distanciarse con claridad en las críticas.³ Se pone en discusión qué esfera debería privilegiarse, cuál debería ser la valoración del “crítico católico” y, poco a poco, lo “integral” va cediendo su lugar a lo “plural”. La segunda dimensión implica una *disminución* del peso de la autoridad religiosa, tanto en las obras analizadas, como en los criterios que utilizan los intelectuales católicos para analizarlas. Esa “autonomización”, como señala Mark Chaves, nos permite observar cómo *ad intra*, los laicos ganan relevancia en la labor de fijación del sentido de lo religiosamente correcto.⁴ Las dos entradas son convergentes: la secularización entendida, no como la desaparición de lo religioso, sino como el tortuoso trabajo de adaptación de lo religioso a contextos nuevos –y especialmente a la modernización de las prácticas y los discursos sociales– como “distinción” de áreas de pertinencia implica que la autoridad religiosa no tiene normas “totalizadoras”, que esas áreas respetan otras autoridades –en este caso técnicas, estéticas, específicamente artísticas– y que por ende disminuyen sus posibilidades de normatización “integral” de la sociedad.

Lamentablemente la historiografía argentina sobre la iglesia y el catolicismo se ha detenido poco en el mundo de las ideas de posguerra, y menos en sus apreciaciones estéticas.⁵ Los

³ JOSÉ CASANOVA, *Oltre la Secolarizzazione. Le religioni alla riconquista della sfera pubblica*, Bologna, Mulino, 2000.

⁴ MARK CHAVES, “Intraorganizational power and internal secularization in Protestant denomination”, *The American Journal of Sociology*, Vol. 99, N° 1, Julio 1993; *Id.*, “Secularization as declining religious authority”, *Social Forces*, Vol. 73, N° 3, marzo de 1994.

⁵ Los vínculos entre narrativa –y particularmente literatura– y religión tienen una mayor densidad desde el abordaje teológico. Si bien es un tema solo lateral al interés del presente trabajo, puede verse una interesante y profunda síntesis de las principales líneas de esta relación en los últimos cincuenta años en JOSÉ CARLOS BARCELLOS, “Literatura y Teología. Perspectivas teórico – metodológicas en el pensamiento católico contemporáneo”, *Teología* 93 (2007) 253-270; *Id.*, “Literatura y teología”, *Teología* 96 (2008) 289-306. Un pilar en esa historia de teólogos reflexionando sobre literatura lo constituye el número especial de la revista *Concilium*, representativa de los sectores de la intelectualidad católica internacional que más apostaron a mantener y profundizar las líneas de cambio del Concilio Vaticano II. La revista contaba con la colaboración de los argentinos Jorge Mejía y Juan Carlos Scanonne. Véase en especial HERVÉ ROUSSEAU, “Posibilidades teológicas de la literatura”, *Concilium* 115 (1976) 163-173. En una línea de reflexión similar, puede verse el trabajo de CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO, “Figura y Método. Paradojas del diálogo entre literatura y teología”, *Teología* 93 (2007) 271-283. Una memoria sobre el trabajo interdisciplinario que se realiza en la Universidad Católica Argentina (UCA) sobre este tema, puede verse en CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO, “Elementos para un método de diálogo interdisciplinario entre literatura y teología”, *Jornadas: Literatura, Crítica, Medios. Perspectivas*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 31 de septiembre al 3 de octubre de 2003. También analizado desde la dialéctica entre teología y estética, véase PABLO J. D’ORS, “Las nupcias entre arte y religión. Hacia un estética teológica”, *Sal Terrae* 1020 (1999) 99-108; AA.VV. *Teología e literatura*, Universidad Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1997. En otros contextos historiográficos, el vínculo entre religión y narrativa ha sido abordado en forma más asidua. Véase, por ejemplo, el trabajo sobre los lazos entre el catolicismo y la construcción de la identidad en el sur de los Estados Unidos a través literatura en THOMAS F. HADDOX, *Fears and Fascinations: Representing Catholicism in the American South*, Fordham University Press, Nueva York, 2005. Para el caso francés, véase CLARA LÉVY, “Le double lien entre écriture et identité: le cas des écrivains juifs contemporains de langue française”, *Sociétés Contemporaines* 44 (2002) 75-90; HERVÉ SERRY, “Déclin social et revendication identitaire: la ‘renaissance littéraire catholique’ de la première moitié du XXe siècle”, *Sociétés Contemporaines* 44 (2002) 91-109. Un estudio integral que utiliza fuentes literarias, cinematográficas, e institucionales, véase ANDREW GREELEY, *The Catholic Imagination*, University of California Press, Berkeley / Los

intereses literarios o el impacto de la industria cinematográfica europea y norteamericana entre los católicos se ha presupuesto como un conjunto de opiniones inalterables, de un perfil conservador, censor y restrictivo, que llevaría necesariamente al cierre de un ciclo en la cultura argentina con la interrupción del orden constitucional en 1966. En realidad, las fuentes exponen un marco mucho más policromático, una variación profunda en las formas en que el criterio católico percibía los cambios en la cultura, junto a iniciativas laicas que vinculaban lo religioso y lo estético sin la tutela directa de sacerdotes o autoridades religiosas. Es decir, hay una resistente identidad católica, que no se ha disuelto aún, pero que se expresa cada vez más desde fuera de los estrechos cercos institucionales de la Iglesia. Tal vez el problema para apreciar los cambios y las continuidades dentro del catolicismo derive de los marcos analíticos utilizados. Esperar las mismas pautas de ruptura dentro del campo católico que fuera de él, implica obviar la particularidad de sus prácticas discursivas, donde lo novedoso se inserta casi siempre como parte de una vieja tradición, las críticas se formulan por interposiciones personajes, y los pequeños énfasis en éste o aquel tópico son, en la mayor parte de los casos, tan significativos como un manifiesto.

Dioses heredados

La historia de la literatura describe a los años cincuenta como un período de ruptura y “parricidios” culturales.⁶ En forma paralela, es posible escudriñar cómo los jóvenes del cincuenta percibían el sentido de las obras de sus mayores, es decir, de aquella tradición literaria y cultural que se desplegó en los años veinte y treinta en torno a una vanguardia artística católica que podía encontrarse en los *Cursos de Cultura Católica* y en *Convivio*, en la revista *Número*, que frecuentó las publicaciones nacionalistas como *Sol y Luna*, que giró en torno a los éxitos editoriales –aun con el recelo de la crítica no católica– de figuras como Manuel Gálvez o Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), y que estuvo marcada por el hispanismo y la referencia constante al modelo literario de Gilbert Keith Chesterton.⁷ Si la lógica que

Ángeles / Londres, 2000; véase también JOHN NEARY, *Like and unlike God: religious imaginations in modern and contemporary fiction*, Atlanta, Scholars Press, 1999.

⁶ Sobre el período, véase FLAVIA FIORUCCI, *La revista Sur y el peronismo. 1945-1955* (Tesis), Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 1996; FEDERICO NEIBURG, *Los intelectuales y la invención del peronismo: estudios de antropología social y cultural*, Buenos Aires, Alianza, 1998; NOÉ JITRIK (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo X, Susana Cella (directora del volumen), “La irrupción de la crítica”, Buenos Aires, Emecé, 1999; MARÍA TERESA GRAMUGLIO, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en ALEJANDRO CATARUZZA (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo VII “Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)”, Buenos Aires, Sudamericana, 2001; BEATRIZ SARLO, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001; SILVIA SIGAL, “Intelectuales y peronismo”, en JUAN C. TORRE (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo VIII “Los años peronistas (1943- 1955)”, Buenos Aires, Sudamericana, 2002; MARTÍN PRIETO, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

⁷ Véase RAÚL RIVERO DE OLAZÁBAL, *Por una cultura católica*, Buenos Aires, Claretiana, 1986; NÉSTOR TOMÁS AUZA, “La generación literaria de *Número*: literatura y fe religiosa” (separata), *Fundación Política y Letras* 7 (1996). Algunos estudios sobre el nacionalismo dan cuenta de los vínculos entre vanguardias, grupos políticos y catolicismo; véase MARÍA INÉS BARBERO Y FERNANDO J. DEVOTO, *Los nacionalistas*, Buenos Aires, CEAL, 1983; FERNANDO J. DEVOTO, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, 2002, Siglo XXI; MARCELA CROCE, *Sol y Luna: falangismo y Syllabus entre Justo y Ramírez*, Buenos Aires, FFyL, 2002. Un completo trabajo en torno a algunas de las figuras de esta generación, véase OLGA ECHEVERRÍA, “Una inteligencia disciplinada y disciplinante”. Los intelectuales autoritarios de derechas: su concepción estética ideológica, la política y la representación de la sociedad, primeras décadas del siglo XX” (tesis doctoral), Universidad Nacional del Centro, 2002. Sobre autores adscriptos a esta generación la bibliografía es más extensa: véase EDUARDO JOUBIN COLUMBRES, *María Raquel Adler y su poesía*, Buenos Aires, Ediciones del Ultravitalismo, 1958; MÓNICA QUIJADA, *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*, Buenos Aires, CEAL, 1985; JUAN-JACOBO BAJARLÍA, *Fijman, poeta entre dos vidas*, Buenos Aires, de la Flor,

primaba en los cuarenta “obligaba” al redactor católico a defender a los suyos, en los cincuenta esa identidad, basada solo en la común pertenencia religiosa va desgajándose con valoraciones artísticas y, por qué no, ideológicas. Francisco Luis Bernárdez afirmaba a fines de 1954 que, a pesar de sus esfuerzos, “Castro, Onetti, Barletta, Bioy Casares, Verbitsky y Marechal” no lograron impedir la decadencia de la novela latinoamericana. Solo podía esperarse el renacimiento del género de la mano de una nueva generación que, como representante, podía ofrecer la pluma de Manuel Mujica Láinez. Desde *Estudios*, Horacio Carballal salió al cruce para incluir en ese escenario a viejas glorias del mundo católico. Bernárdez había olvidado que la obra de autores como Gálvez “llega hasta el presente, y llega vigorosa como siempre”. Lo mismo podía afirmar de Hugo Wast, un autor que llenaba “medio siglo de nuestra literatura. Medio siglo de ejercicio amoroso de la novela, produciendo obras que dieron brillo y jerarquía internacional a nuestras letras”. Sobre Mujica Láinez, Carballal era más terminante: se trataba de un continuador de la generación del ochenta (por ende laicista y cosmopolita). “El francesismo que cultivan Mujica Láinez, y tantos otros autores presumiblemente argentinos, tiene su origen en la obra de Cané. De *Juvenilia* a *La casa* [...] hay una continuidad significativa. Y es esta: las luces del liberalismo siguen aún deslumbrando a nuestros literatos”.⁸

No puede afirmarse que se haya producido un “parricidio” entre los católicos, sino un cuestionamiento genérico a un modelo de hacer literatura y arte, en su vínculo con lo religioso. El ataque se dirigía claramente a la *ñoñería*, mala calidad y superficialidad de las obras “piadosas”, los modelos de vida y hagiografías que plagaban los catálogos de las editoriales católicas. Los ataques individuales eran escasos, como cuando Héctor Ferreiros se animó, en 1958, a criticar la imagen de Hugo Wast —muy vinculado a los hombres de la *Compañía*— a propósito de la repercusión de *Un dios cotidiano* de Viñas. Ferreiros compartía con Viñas “la acerba crítica a Hugo Wast, por haber estratificado una religiosidad almibarada”, aunque señalaba que no era verosímil pensar que Wast, en los años treinta —marco cronológico en el que se desarrolla la novela de Viñas— “fuese ya en esa época criticado de tal modo. Por esos años en que se ubica la acción, Wast sería algo tan indiscutible en los medios eclesiásticos como lo es aún Manuel Gálvez”.⁹

En la misma revista, algunos números después, el jesuita Carlos Alberto Poleman Solá se refería a esta crítica e intentaba una evaluación “objetiva” de Wast, tratando de encuadrar su obra. Se ubicaba “en una tercera posición” respecto a las críticas: no estaba del lado de los “fustigadores”, pero tampoco de aquellos que lo defendían oponiéndolo a los católicos “morbosos”, seguidores de Greene. Los temas de Wast eran “lo cristiano, lo argentino y lo histórico”, y era, para Poleman Solá, “tradicionalista, conservador y pesimista”. Este era el producto del tiempo en que le tocó vivir y el reflejo que la sociedad contemporánea producía en su obra. Reconocía que se trataba de un autor “sencillo”, pero su narración costumbrista captaba “la esencia” de lo argentino. Si bien no se encontraban en él los dramas de *Moirá* (de Julien Green), sí podía verse el drama del pecado de “un sector grande” de la sociedad cristiana argentina, “de la costurerita que dio el mal paso: el producto de un ambiente y una época”.¹⁰ La defensa, basada en una historización de Wast, mostraba un cambio de ciclo.

1992; AA.VV., *Actas de las Jornadas Marechalianas*, 4,5,6 de octubre 1995, UCA/ Centro de Investigación de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1995; NORMAN CHEADLE, *The ironic apocalypse in the novels of Leopoldo Marechal*, Londres, Tamesis, 2000; MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, *Jacobo Fijman: una poética de las huellas*, Buenos Aires, Corregidor, 2001; MANUEL GÁLVEZ, *Recuerdos de la vida literaria*, Buenos Aires, Taurus, 2002-2003 (véase el estudio preliminar de Beatriz Sarlo); LILA MARÍA CAIMARI, “Sobre el criollismo católico. Notas para leer a Leonardo Castellani”, *Prismas. Revista de historia intelectual* 9 (2005) 165-185.

⁸ HORACIO IGNACIO CARBALLAL, “El problema literario en Argentina”, *Estudios* 466 (1955) 58.

⁹ HÉCTOR FERREIROS, “Denevi-Viñas y nuestro contorno literario de hoy”, *Estudios* 493 (1958) 252.

¹⁰ CARLOS ALBERTO POLEMAN SOLÁ, “Ubicación de un discutido escritor: Hugo Wast”, *Estudios* 497 (1958) 577-582.

Las necesidades de los católicos se expresaban mal en el esquema maniqueo de la “buena” literatura de los años treinta y cuarenta.

En la crítica católica de los cincuenta mutó el criterio de evaluación. Hasta ese momento, nacionalismo y religión parecen sus ejes centrales, la búsqueda de la “esencia nacional”, o la presencia de una dimensión trascendente (siempre que ella estuviera en línea con la teología católica). Para Alberto Blasi Brambilla, el problema de la novela en Argentina estaba dado por elementos extraliterarios, especialmente centrados en la definición del “ser nacional”. Este tópico recurrente le permitía afirmar que luego del *martinferrismo* no había existido otra generación literaria. No podía haber generación cuando la literatura vivía en una “insularidad” dado que “la generación y el ser se integran recíprocamente, constantemente”.¹¹

La renovación de las ciencias sociales a fines de los cincuenta brindaría la oportunidad para “desnaturalizar” nociones tan arraigadas sobre la “argentinidad” de los relatos, ubicándolas dentro de una más amplia categorización de las corrientes estéticas.¹² José Francisco Marsal, habitual redactor de *Estudios*, ensayaba en 1960 un esbozo de sociología estética, con la que intentaba superar el impresionismo en el análisis de los lazos entre cultura y sociedad. A diferencia de Blasi Brambilla, Marsal podía adoptar una mirada más distante de sus objetos, reconociendo que, por ejemplo, el vínculo entre el teatro y la sociedad había pasado por distintas perspectivas, entre las que incluía la positivista y la “romántica”. Esta última, asimilable al nacionalismo esencialista de Blasi Brambilla, “concebía al pueblo como una misteriosa fuerza condicionante del arte”.¹³

Por el contrario, las voces de quienes pertenecieron a la vanguardia católica de las generaciones anteriores expresaban su descontento con el catolicismo “edulcorado” de sus sucesores. Frente a las seguridades de su generación, Ilka Krupkin acusaba a sus herederos de “falta de sangre y fuego”, atributos que, desde su óptica, debían caracterizar a la “poesía católica”. Por eso afirmaba que *María* de Germán Bidart Campos era una obra heterodoxa por “disminuir la potencia de Dios”, y *Los cantos de Caín* de Manuel González tocaban el misterio, pero “sin conocerlo”.¹⁴ El mismo Martínez Zuviría daría cuenta de su aislamiento y olvido en los cincuenta, pero especialmente el abandono de sus correligionarios. Su biógrafo –y amigo– Juan Carlos Moreno recordaba que Atilio Dell’Oro Maini se negó a restituirlo como director de la Biblioteca Nacional.¹⁵ En 1958, Hugo Wast atacaba a “los jóvenes que aceptan con demasiada generosidad, las famas y las obras del bando contrario [...]. Esos jóvenes, a la corta o a la larga, pueden nacerle tentaciones de cambiar, de pasarse a la otra trinchera”.¹⁶

Tanto por quienes en forma indirecta cuestionaban el modelo estético que se había difundido como ideal en los años treinta, y en especial las implicancias ideológicas que éste conllevaba, como por el asombro que causaba en los hombres y mujeres de la vieja guardia la nueva novela y poesía con pretensiones religiosas, es posible verificar un corte, expresión del agotamiento de un lenguaje incapaz de contener un conjunto de experiencias nuevas.

Dioses creados

Podemos señalar una serie de elementos en torno a los cuales giraba una nueva apreciación estética, y sus consecuencias. En primer lugar se ubica el vínculo entre la moral, el pe-

¹¹ ALBERTO BLASI BRAMBILLA, “Enfocar nuestra actual literatura”, *Estudios* 497 (1958) 575-577.

¹² JOSÉ ZANCA, *Los intelectuales católicos y el fin de la cristiandad (1955-1966)*, Buenos Aires, FCE, 2006.

¹³ JUAN FRANCISCO MARSAL, “Problemas sociológicos del teatro”, *Estudios* 515 (1960) 383-395.

¹⁴ ILKA KRUPKIN, “Los cantos de Caín” y “María”, *Criterio* 1291 (1957) 645.

¹⁵ Moreno afirma que “el doctor Atilio Dell’Oro Maini, a la sazón ministro de Instrucción Pública, no cumplió ‘con su amigo’ como cumplió con otros que no eran tan amigos como Martínez Zuviría”. Véase JUAN CARLOS MORENO, *Genio y figura de Hugo Wast*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, 105.

¹⁶ HUGO WAST, “El triste destino del intelectual católico”, *Estudios* 500 (1958) 763.

cado y su exhibición en la literatura, y en forma mucho más compleja y explícita, en el cine. La crítica a la exposición “chabacana” y “pornográfica” no desapareció en las publicaciones católicas. En todo caso, la opción en una sociedad que ya no aceptaba la censura era la “educación” del público, con lo cual la función de la crítica católica era central. La difusión de los *cine clubs* católicos eran una muestra de la voluntad por encontrar soluciones “positivas” al problema de la “inmoralidad” en los filmes. Solo que el criterio para evaluarlos se autonomizaba rápidamente de la autoridad de la jerarquía. Esta secularización del gusto no podría ser más clara que en el caso del cine club *Enfoques*. Originalmente era parte de la *Dirección Central de Cine y Teatro* de la Acción Católica, que en 1958 dirigía el relevante Ramiro de la Fuente. En una escueta nota en *Criterio* de noviembre de ese año se anunciaban que, si bien el cine club tenía autonomía respecto de la *Dirección*, “dicha relación, por no estar claramente determinada, dio origen a ciertas dificultades en la vida del Cine club” y que “a fin de obviar dichos inconvenientes [...] se estimó necesario –de acuerdo con ambas partes– independizar totalmente la entidad de la Dirección Central de Cine y Teatro”. A pesar de la separación, *Enfoques* se comprometía a continuar “por una visión cristiana del cine, en sus aspectos humanos, estético y técnico, contando con la colaboración de sus socios”.¹⁷

Con un espíritu similar al de *Enfoques*, Mario Betanzos inauguró la sección “Referencias” de *Criterio* en 1952. En su declaración de principios establecía claramente una discontinuidad de esferas. Esa sección, aseguraba Betanzos, “no se ocupará tan solo de arte religioso, como tampoco de lo que malamente llamamos hoy novela católica. Se partirá de no juzgar inicialmente la catolicidad de aquellos que se comente sino su calidad en su ámbito inmediato: el libro como literatura, las artes como arte [...]; estos comentarios serán llevados a cabo por alguien que anhela ser siempre un católico pero que desea juzgar las novelas como novelas y los cuadros como cuadros, para recién encontrarlos mejores o peores de acuerdo con sus intenciones”; si no, incurriría en la confusión de juzgar la obra primeramente a la luz de su catolicismo, “Pues lo católico debe ser más amplio que el mundo, y no una secta en él”.¹⁸ La constante en las publicaciones católicas de los años cincuenta era la sintomática inadecuación del discurso estrictamente católico a las necesidades contemporáneas. La búsqueda de una lengua común llevó a la autonomización de la palabra de los católicos respecto a la autoridad, y esto se expresaba en una inestabilidad hermenéutica o, visto desde otra perspectiva, en la incapacidad de la autoridad para fijar los significados”.¹⁹

Era posible encontrar en *Criterio* habituales referencias a la cuestión moral, en general vinculadas a la exhibición del cuerpo y al sexo en la pantalla, y menos a la “inmoralidad” de las costumbres.²⁰ En todo caso, existía una ruptura generacional respecto del tema. Así lo entendía Ludovico Ivanissevich Machado, al referirse al autor-guía de la generación de católicos que lo precedió:

¹⁷ “Cine club Enfoques”, *Criterio* 1319 (1958) 958. Jaime Potenze reivindicaba la autonomía de lo estético frente a lo moral, al afirmar que la “legítima preocupación moral” había sido mal interpretada por algunos fieles para quienes “en materia cinematográfica lo estético es balad”. Por eso defendía a los “cine clubes” como instrumento de educación del gusto. Véase JAIME POTENZE, “Necesidad de un cine-club católico”, *Criterio* 1313 (1958) 588.

¹⁸ MARIO BETANZOS, “Antes de empezar”, *Criterio* 1175 (1952) 806.

¹⁹ Este dato era recogido en las Conversaciones de San Sebastián, uno de los más destacados encuentros de la intelectualidad católica internacional. “Crisis del lenguaje y lenguaje de la Iglesia. Conversaciones Católicas Internacionales de San Sebastián”, *Criterio* 1289 (1957) 553-554. Las *Conversaciones* permitieron el encuentro entre los intelectuales españoles –que, en los años cincuenta estaban comenzando una tibia crítica a su *nacionalcatolicismo*– junto a figuras que estaban en la vanguardia del pensamiento católico europeo como Congar, Urs von Balthasar, Jacques Leclercq, Moeller. Véase JOSÉ MIGUEL DE AZAOLA, “Las conversaciones católicas internacionales de San Sebastián (1947-1959)”, *Cuadernos de Alzate: revista vasca de la cultura y las ideas*, 17 (1997) 161-172.

²⁰ Para una documentada descripción del lugar de la sexualidad en la tradición católica, véase TODD A. SALZMAN Y MICHAEL G. LAWLER, *The sexual person*, Washington, Georgetown University Press, 2008.

Al leer las novelas policiales de Greene, llama la atención que, por lo general, los protagonistas criminales sean católicos. En los cuentos de Chesterton, en cambio, los creyentes son los detectives. Pero los personajes chestertonianos son disfraces de ideas, de paradojas, de sentimientos, mientras los seres creados por la imaginación greeniana son de carne y hueso, auténticos, de una humanidad como muy pocos autores contemporáneos han sido capaces de lograr.²¹

Personajes como Pinkie, de *Brighton Rock*, mostraban a hombres bautizados que debían vivir en un mundo de pecado, donde ellos mismos eran pecadores, y donde la remisión no necesariamente pasaba por la obediencia a la Iglesia, sino por una forma más individual de amor a Dios. Esto expresaba una nueva forma de individualismo religioso. “Había días en que tenía la impresión de ser el único católico en el mundo”, afirmaba Wilfred en *Chaque homme dans sa nuit* de Green. No deja de ser curioso que la estética católica se permitiera, aún en los cincuenta, más audacias que el puritano Hollywood. Así evaluaba Jaime Potenze el desarrollo del guión de *Mogambo*, de John Ford:

¿Qué pasa en Hollywood cuando un hombre soltero se enamora de una mujer casada? Evidentemente mientras Graham Greene no escriba argumentos originales para consumo norteamericano, la solución será sencilla. Digan lo que digan los que despotrican contra la inmoralidad de las películas del otro lado del hemisferio [...], siempre triunfará el lazo conyugal...

En ese caso, Ava Gardner “no solo salvará una serie de honras” sino que logrará el corazón de Clark Gable “que pocos minutos antes de terminar la película le propone matrimonio por la Iglesia”.²²

Este clima expresaba la necesidad de un lenguaje nuevo para llegar al “hombre moderno”. Pero suponer que estamos frente a un simple maquillaje, para mantener un corpus de ideas inalterables implicaría reducir la lógica de la narrativa a un mero epifenómeno. La aparición de una ficción que lograría contener las expectativas religiosas de los católicos en la segunda posguerra explica el éxito de muchas de estas iniciativas.

Por cierto, la novela realista católica estaba plagada de pecadores, actos sexuales, suicidios, crímenes, bajos fondos. Protagonistas que, lejos de encarnar el angelismo de sus predecesores, mostraban la crisis existencial de posguerra. No se trataba de la “costurerita que dio el mal paso”, sino de una estética que buscaba a Dios en los arrabales del pecado. Para Héctor Pazzienza, estos elementos en la obra de Graham Greene expresaban el “estado de vigilancia” del hombre contemporáneo, y daban cauce a una situación de inestabilidad en la cual las certidumbres se derrumban en un instante, “mientras comen, beben o inspeccionan el río por la noche es cuando, irremediadamente, de algún modo entra en sus vidas la tragedia [...] nunca tan vivientes, tan desesperadamente humanos”.²³

Esta concepción sobre el pecado, Dios y la gracia, el objeto de las novelas y su espiritualización, tuvieron también una corriente de seguidores locales. Una tradición “greeniana” se lee en la obra de Federico Peltzer y Dalmiro Sáenz, ambos figuras de una estética donde lo religioso aparece definido en términos no institucionales, a través de las experiencias de sus personajes.²⁴ Eugenio Guasta defendía el estilo de Sáenz en su premiada *Setenta veces*

²¹ LUDOVICO IVANISSEVICH MACHADO, “Fealdad, arte moderno, teología”, *Criterio* 1142 (1951) 494.

²² JAIME POTENZE, “Mogambo”, *Criterio* 1227 (1955) 30. Sobre la autocensura en Hollywood, véase PETER LEV, *History of the American cinema*, vol. 7, 1950-59, “Transforming the screen”, Nueva York, Charles Scribner’s Sons, 2003, en especial el capítulo IV, “Censorship and Self-Regulation”, 87-106.

²³ HÉCTOR PAZZIENZA, “Sobre literatura europea”, *Ciudad* 1 (1955) 77-79.

²⁴ Anderson Imbert se refiere a esta generación: “uno de los fenómenos interesantes es la aparición, al final de la década del ‘50, de un grupo de narradores católicos que, sin desviarse de las creencias tradicionales, iluminan con cruda luz la condición pecadora del hombre y escriben con procedimientos experimentales (en Argentina, por ejemplo Dalmiro Sáenz, Hellen Ferro, Federico Peltzer, Bonifacio Lastra y otros). No hay en

siete. Para el sacerdote las críticas de aquellos que lo acusaban de morboso y de hablar de sexo no entendían que el autor respiraba “el aire de la literatura de su tiempo” y de los problemas sociales de su tiempo. Para Guasta, Dalmiro Sáenz “amaba al pecador sin compartir el pecado”.²⁵ Según Darío Ubilla, detrás de la descripción de las “tristes vidas” del libro, se hallaba “la misericordia de Dios”.²⁶

Si Guasta y Ubilla admiraba la obra de Sáenz, María Esther de Miguel prefería mostrar lo anticuado de las últimas novelas de Manuel Gálvez. Su crítica de *Perdido en su noche* era reveladora: si bien era un libro con “moraleja”, no tenía la aptitud estética de otras obras.²⁷ Una insatisfacción por la pobre calidad en la que se encuadraban las manifestaciones artísticas religiosas se hacía patente en una generación que, como sostenía Jorge Vocos Lescano, creía que “los temas religiosos demandan una seriedad y una altura que, con lo simplemente beato, no puede ni podrá nunca ser satisfecha”.²⁸

Ese estilo greeniano, en el que es posible detectar el misticismo de sus personajes que dialogan sin intermediarios con Dios, también es rastreable en la primera poesía de Héctor Bianciotti. *Salmo en las calles*, final de un período de su obra dedicado al tema religioso, expresaba un estado de soledad y desesperación en el marco de la ciudad donde “los oficinistas doblan su alma de papel y la olvidan en algún viejo saco entre sucias boletas”. Era también en esa ciudad donde —con una clara alusión a la práctica religiosa esclerosada— “los comedores dominicales de Dios hacen su digestión charlando por los atrios”. Si la ciudad “de los tristes de tanta sed y tanta hambre de arriba!” era el escenario, el vínculo no mediado con Dios aparecía como tópico central del poema:

Ah no, Señor, no más de tus ojos desnudándome
en la penumbra y en las oficinas
para cargar la culpa
de los secretos pensamientos que no pienso

No más, Señor, que vengo desde lejos
de tu insaciable deseo de ser hombre...
[...]
(Oh Dios mío
por qué me has abandonado!)²⁹

Al poema de Bianciotti le seguía el análisis de Hugo Ezequiel Lezama, para quien había en Buenos Aires “un ejército de fugitivos que arrastran su nostalgia de Dios por las calles de la ciudad, como una semilla de desesperación dispersada sobre húmedas baldosas conme-

ellos beatería. Al contrario: suelen atreverse con los temas del sexo, el crimen, la violencia, la infamia, y lo hacen con libre ingenio y buen humor. Replegados en el viejo catolicismo, pero desplegando técnicas de vanguardia...”, ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, FCE, 1954, vol. II, 359. Sobre Peltzer, véase ANA BENDA, *Un destino de Dios. La narrativa de Federico Peltzer*, Buenos Aires, Tiago Biavez, 2000.

²⁵ EUGENIO GUASTA, “*Setenta veces siete*, la sustancia de un libro”, *Criterio* 1318 (1958) 771-772. La crítica católica sería altamente positiva respecto a la obra de Torre Nilsson, quien llevaría al cine el libro de Sáenz, colocando como protagonista a Isabel Sarli. Véase JOSÉ LUIS GARCÍA CAFFARO, “Visión de Torre Nilson”, *Estudios* 534 (1962) 289-295.

²⁶ DARÍO UBILLA, “Setenta veces siete”, *Estudios* 501 (1959) 77-78. La crítica no será tan amable con *No*, del mismo Sáenz. Allí Pedro Miguel Fuentes señalaba que la opción de “acercarse a Dios a través del pecado” era válida, pero que el autor exageraba el relato pornográfico y “solo de a ratos” se “acordaba que era católico” e incluía a Dios. Véase Pedro Miguel Fuentes, “‘No’, o un Dios de contrabando”, *Estudios* 518 (1960) 667-671.

²⁷ MARÍA ESTHER DE MIGUEL, “Perdido en su noche”, *Criterio* 1318 (1958) 798.

²⁸ JORGE VOCOS LESCANO, “Sonetos del retorno”, *Criterio* 1230 (1955) 158.

²⁹ HÉCTOR BIANCIOTTI, “Salmo en las calles”, *Ciudad* 1 (1955) 39-44.

morativas...”. Bianciotti le causaba a Lezama un necesario desasosiego, y le recordaba que entre Dios y el hombre “había un agujero en el tiempo”. Bianciotti expresaba toda la fragmentación del yo moderno, vitalizada por un ansia de seguridad irrecobable. Reconocía que *Salmo...* era el lecho del río por donde podía correr el flujo de una generación que, a veces “solicitados por climas de limitación y epidermis, jugamos a la élite católica”. Sin embargo, conocía las restricciones de la cultura confesional local cuando afirmaba que “En nuestro país [...] *Salmo en las calles* se derramará por las altas paredes ciudadanas, alzadas para contener las balas de infinitos fusilamientos, hasta dar con las alcantarillas municipales”.³⁰

La misma noción de “élite” revelaba un tipo particular de autopercepción. Para la jerarquía católica —y así lo expresaba en distintos documentos— su rol de guía en la orientación de los fieles no se había agotado. Los intelectuales católicos, por el contrario, creían contar con recursos suficientes para autonomizarse de esa tutela. Su alma no se doblegaría frente a las imágenes del pecado. Sin embargo, esto no habilitaba la difusión masiva e instrumental del pecado. La presencia del cuerpo, tanto en los textos como en las películas —e incluso el erotismo— podían ser aceptados por Jaime Potenze, en tanto estuvieran integrados “a la calidad” del film, como en *Hiroshima mon amour*.³¹ Ser parte de esa élite católica tenía grandes desventajas que, creía Potenze, se compensaban con una mayor sensibilidad frente al meollo religioso de las obras. Es por eso que *Viaje a Italia* de Rosellini, “incluso en una cultura cinematográfica tan rudimentaria como la argentina”, así como las novelas de Greene o el cine de Bresson, si bien eran aplaudidos, no eran del todo comprendidos por los críticos “no cristianos”, por esa incapacidad de entender la “intervención del misterio” en el proceso creativo.³² Esta mirada tenía también otra consecuencia: la definición de lo religioso se encontraba, sin duda, en el magisterio, pero también era posible hallarla en otras esferas o, mejor, su percepción empezaba a depender de un criterio subjetivo —tan moderno— como la mirada del lector. Esa actitud se desprendía de la evaluación que Eugenio Guasta hacía de *El evangelio de Jesucristo* de Leonardo Castellani. Se trataba de un libro religioso por “los efectos que su lectura produce”, y resaltaba en un país donde la tradición de literatura católica solo podía exhibir “ñoñerías ilegibles o beaterías”.

Por el contrario, el destape que produjo el clima “manumisor” del gobierno de la Revolución Libertadora era condenado sin ambages por *Criterio*.³³ El cine de Armando Bo era el más castigado por Potenze. *Sabaleros*, de 1959, era un film de “mala calidad”; afirmación probada por un público que “celebraba a carcajadas los pasajes presumiblemente más dramáticos”. El film había obtenido un subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía, con lo cual el crítico encontraba “inmoral que el Estado se haga cómplice activo de este atentado a la decencia”. La receta repetía el éxito de *El trueno entre las hojas*: “aguas fétidas, mujeres enloquecidas, suciedad física, caballos que pisotean a seres humanos, asesinatos y hasta fraudes electorales, todo ello rodeado de una secuencia totalmente innecesaria en la que un personaje femenino se baña”. Si hasta aquí resulta casi lógico que el crítico de una de las principales revistas católicas —en un país donde no existía un diario católico de gran tirada, aun exceptuando al ya agónico *El Pueblo*— atacara un film que trascendía las fronteras de la “decencia”, resulta sintomático que Potenze agregara a su comentario el de Chas de Cruz del *Heraldo del Cinematografista*, donde se hacían juicios similares sobre la película de Bo, pero desde una publicación no confesional. Potenze reconocía que no faltaría quien sosten-

³⁰ HUGO EZEQUIEL LEZAMA, “Acerca de Salmo en las calles”, *Ciudad* 1 (1955) 45-51.

³¹ JAIME POTENZE, “Hiroshima mon amour”, *Criterio* 1354 (1960) 350. Un lector rechazó la crítica positiva de Potenze sosteniendo que la misma estaba basada en una filosofía “sensualista-existencialista”. Véase “Sobre Hiroshima mon amour”, *Criterio* 1359 (1960) 516.

³² Esto, lejos de negar la secularización del discurso, la reafirmaba, dado que no necesariamente ésta implica la privatización de la dimensión religiosa, sino su distinción de otros criterios puestos en consideración en la crítica. Véase José Casanova, *Op. Cit.*

³³ “La pornografía en Buenos Aires”, *Criterio* 1261 (1956) 418.

ga que “el hecho de ser *Criterio* una revista católica, hace presumir una actitud de fuerte resistencia al naturalismo cinematográfico”. El incluir otra crítica en la revista respondía a la necesidad de convertir las apreciaciones morales de Potenze en un juicio que fuera más allá de su condición de católico. Al mismo tiempo, implicaba el reconocimiento del lugar de moralistas que el resto de la crítica le podía asignar a la revista, y la intención de zafarse de ese sambenito.³⁴

Con un reconocible aristocratismo cultural, Potenze despreciaba la conversión del cine en una “industria”, con lo cual la creación para una sociedad de masas generaba una catarata de mala calidad, que identificaba con ciertos productores.³⁵ No toleraba la sensiblería para consumo masivo de Sandrini, y su crítica de *Fantoche* era demoledora: “El argumento –de un tal Hugo Moser– se remonta a la prehistoria de Sandrini [...], muchacho bonachón y retardado, honrado y presumiblemente trabajador, que se mete en aventuras inverosímiles y sale bien”.³⁶ Se trataba de un eje que recortaba un espacio por su capital cultural, más que social. Sylvia Matharan se burlaba del esnobismo del público en la proyección en Buenos Aires de *Rififi*, por “la salva de aplausos con que sus alhajadas manos festejaron el éxito del robo en la joyería”.³⁷

Una tradición conservadora le asignaba al crítico católico la obligación de preservar al público de la exposición a ciertas imágenes. Sin embargo, la disección de su discurso en lógicas paralelas le permitía halagar obras moral o teológicamente “erradas”, pero cuya calidad era innegable. Le sucedió a Potenze con *Un tal Judas*, que ofrecía una lectura del texto bíblico que estaba lejos de coincidir con el magisterio.³⁸ Esta situación se reiteraba frente a *Una mujerzuela respetuosa* de Sartre, donde los halagos a la obra no podían hacerle olvidar el repudio que le producía la filosofía sartreana.³⁹

Si algunos, como Potenze, se mantenían dentro de los marcos de la moral establecida –aun cuando quisieran “secularizar” discursivamente esa moral– otros, dentro del catolicismo, empezaban a cuestionar, aun tibiamente, los mandatos sociales naturalizados. Alicia Jurado debatía en *Ciudad* el rol que las llamadas “revistas femeninas” le asignaban a la mujer. “El mundo femenino, a juzgar por estas publicaciones, parecería excluido de la información seria... [...]. El tema principal es el de la Cenicienta, que está representada por la obrerita o la pequeña empleada que se casa con el patrón o alguno de sus parientes. Le sigue la Bella Durmiente del bosque, historia de largas y pacientes esperas que culminan con la llegada del príncipe...”. Estos imaginarios sociales, plasmados en la literatura femenina, “repiten a la mujer en infinitos tonos que su única felicidad consiste en ser un objeto sexual al que se le asignan apenas una cuantas funciones complementarias”. Respecto de lo religioso, afirmaba la distinción entre el contenido y sus intermediarios. Si la mujer occidental

parece haber monopolizado las religiones [...], ¿no sería la revista femenina el lugar indicado para difundir este espíritu? En vez de conformarse con insinuar un panorama moral deficiente, cuyas únicas cláusulas parecen referirse a la reglamentación de la vida sexual, podría hacer llegar a estas madres la palabra de Cristo (no la de sus comentaristas).⁴⁰

³⁴ JAIME POTENZE, “Sabaleros”, *Criterio* 1327 (1959) 190.

³⁵ La percepción de la crítica frente a fenómenos como el cine, el radioteatro, el aumento de popularidad de las revistas atravesó fronteras ideológicas y políticas, convirtiéndose en una marca de los sectores medios y altos frente a la masificación de la cultura. Véase ANDRÉS AVELLANEDA, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina Contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

³⁶ JAIME POTENZE, “Fantoche”, *Criterio* 1294 (1957) 756.

³⁷ SYLVIA MATHARAN DE POTENZE, “La Semana del Cine Francés”, *Criterio* 1267 (1956) 656.

³⁸ JAIME POTENZE, “Un tal Judas”, *Criterio* 1240 (1955) 545-546.

³⁹ JAIME POTENZE, “La mujerzuela respetuosa”, *Criterio* 1253 (1956) 104-105.

⁴⁰ ALICIA JURADO, “Consideraciones sobre las revistas femeninas”, *Ciudad* 4-5 (1956) 104-109.

Otro aspecto valorado por la crítica lo constituye el rol que los sacerdotes cumplen en la nueva ficción. Si *Don Camilo* de Guareschi pudo ser un modelo que unía simpatía e intransigencia, por otro lado se dibuja un sacerdote más oscuro, con menos respuestas, más compungido y que la crítica avala como en el caso de *El poder y la gloria* de Graham Greene. En su figura se sintetizan los problemas pastorales frente al mundo moderno, y la necesidad de mostrar un perfil más dubitativo y contrariado que el que se podría esperar de un “pastor de almas”.⁴¹

Este sacerdote disminuido, pecador, desorientado, que adoctrina “acompañando” a la sociedad –más que siendo un escándalo dentro de ella– ha establecido un diálogo con el mundo moderno. La relativización de todas las formas de autoridad –expresada como *secularización* en el terreno religioso– traía como consecuencia una lectura distinta del rol del sacerdote. Si no estaba de todo claro qué sacerdote debía reemplazar al actual, sí quedaba claro qué se rechazaba de él: su incapacidad de vincularse con los problemas más humanos, sin ejercer exclusivamente una condena o, peor, su incapacidad para dar respuesta a modelos de comportamiento que se escapaban de su horizonte cultural. En su mirada sobre *Enero*, de Sara Gallardo, el joven Pablo Tissera rescataba aquella escena en la que el sacerdote pregunta a la protagonista “cosas que ella no entiende” y que “ya está confesando a otro cuando ella está a punto de confesar su angustia”. Para Tissera,

En la denuncia de la autora han quedado comprometidos actitudes nuestras [...]; el cristianismo burgués de los patrones que traen sacerdotes a las estancias, como podrían llevar un veterinario. Los sacerdotes no tienen tiempo para oír bien las confesiones, ni para aprender el lenguaje del pueblo [...] y muy contento sigue usando formulas técnicas.⁴²

La crítica a la religión “burocratizada” implicaba un cuestionamiento a la autoridad religiosa en nombre de otra autoridad: la de una nueva estética como trasmisora de un lenguaje capaz de servir a la autocomprensión de la “generación del cincuenta”. Al mismo tiempo, la reivindicación de una estética autónoma –que definía en forma autónoma también el sentido de lo religioso– servía para quienes la ejercían como una forma de salvar el mensaje religioso, su “pureza” amenazada por quienes la “deformaban”. Esa distinción era la que justamente afirmaba Ludovico Ivanishevich Machado en su crítica a Martínez Estrada, a quien acusaba de no ser capaz de percibir los grises, confundiendo a la institución religiosa con su misión, es decir, al “Cuerpo Místico” con “...la decadente iglesia visible latinoamericana”.⁴³

Si los nuevos abordajes del fenómeno religioso podían conmocionar al *milieu* católico, el acceso a ese mundo por parte de un autor “profano” generó una intensa polémica. Como hemos visto, *Un dios cotidiano* de Viñas encontró a un catolicismo dividido respecto a la mirada de los intelectuales con referencia a su pasado. El recorrido que la novela hacía por el mundo católico de los años treinta lo convirtió en un motivo de controversias, dentro de la misma cultura católica, por las apreciaciones que Viñas hacía de muchos personajes reales que intervenían en la trama. Gustavo Ferrari señalaba en *Criterio* que debía valorarse una novela que se aproximara a la vida religiosa, dado que su antecedente más cercano se hallaba en *Miércoles santo* de Gálvez, publicada en 1930. Sin embargo, la obra le había resultado en exceso caricaturesca y poco verosímil.⁴⁴ Tal vez Ferrari suponía que, como la antropología del siglo XIX respecto a los “nativos”, el resto de la intelectualidad argentina conjeturaba que el mundo de ideas católicas había quedado cristalizado en los años de la Guerra Civil

⁴¹ Compárese este modelo de sacerdote con el autosuficiente y lleno de respuestas que expone Gustavo Franceschi en una de sus pocas incursiones literarias. Véase GUSTAVO FRANCESCHI, *Yo maté...*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943.

⁴² PEDRO PABLO TISSERA, “Enero”, *Estudios* 504 (1959) 313.

⁴³ LUDOVICO IVANISHEVICH MACHADO, “El puritanismo en Martínez Estrada”, *Ciudad* 1 (1955) 20-23.

⁴⁴ GUSTAVO FERRARI, “Un Dios cotidiano, un Dios ausente”, *Criterio* 1305 (1958) 250-251.

española, y ya no podía cambiar. Se dibujaban así dos frentes contra los que combatían los jóvenes intelectuales católicos en los cincuenta: contra los mandatos de sus mayores, y contra las estigmatizaciones del resto de la cultura no confesional.

Puntos de retorno

Este despliegue audaz de la crítica católica, valorando positivamente obras que ofrecían una interpretación singular de aquello que se suponía era atributo de la Iglesia como institución, estuvo limitado por fronteras que los mismos participantes se impusieron. Una particular economía del discurso católico permitía la circulación de la crítica haciendo solo alusiones laterales. Lo interesante de los años cincuenta será observar que esos límites no han desaparecido, pero sí se han corrido hacia zonas más alejadas, permitiendo que el discurso recorra la crítica a un modelo de religiosidad que considera agotado.

Podríamos pensar que estas sutiles inflexiones del discurso, que contienen una crítica religiosa, que proponen una antropología alternativa, un nuevo vínculo con Dios, y que tienen derivaciones políticas y eclesiológicas, no pasan de ser el problema de un segmento pequeño, no ya dentro del conjunto de los intelectuales argentinos, sino, un tópico que afectaba a pocos actores dentro del mismo medio religioso. Sin embargo, una serie de documentos emitidos por distintos niveles de autoridad dentro de la estructura jerárquica de la Iglesia nos revela que la preocupación por las implicancias de esta “nueva estética” de posguerra no era menor. El Vaticano controlaba organizaciones que tenían como misión “premiar”, “asesorar” y “emplazar” a aquellas obras o películas que se orientaran en sentido “cristiano”. La OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine) solía dar premios paralelos en festivales internacionales. En 1955 Pío XII creó la Comisión Pontificia para la Cinematografía, la Radio y la Televisión, con el objetivo de “orientar la actividad de los católicos y de promover la actuación de las normas directivas emanadas de la Suprema Autoridad Eclesiástica”.⁴⁵ Esa aspiración normatizadora era consustancial al reinado de Pío XII. En una extensa alocución frente a los representantes de la industria cinematográfica, Pacelli advertía sobre el poder que la imagen ejercía sobre la psiquis de los hombres, y por ende la necesidad de fundar lo que, para él, era el “film ideal”. Este debería ser “un influjo en beneficio del hombre y serle de ayuda para mantener y actuar la afirmación de sí mismo en el sendero de lo recto y de lo bueno”. Pero la estética que adoptaba la posguerra generaba no pocos recelos en la autoridad religiosa, en especial la forma en que eran presentados los tópicos aquí analizados. En una carta colectiva del episcopado alemán (reproducida por *Criterio*) se admitía la posibilidad de una “literatura realista” católica, pero se solicitaba “que no se oscurezca la ley moral dada por Dios”. Llamaban la atención sobre “la vida sexual”, su glorificación y “exhibición”, el suicidio (como salida), el cuidado que debería tenerse al tratar a la Iglesia como tema. Sobre el sacerdote en este tipo de novelas se pedía que, si se lo humanizaba, no se olvidara de “su rol sacramental”. En términos de moral familiar, se oponían a la predilección “por lo anormal e ilegítimo”, y si se debían mostrar “aspectos sombríos” del hombre, se debía también indicar “cuál era el camino”.⁴⁶ Pero tal vez la más clara alocución papal que muestra la distancia que se abría entre la mirada eclesiástica y la de algunos fieles quede reflejada en el discurso de febrero 1956 de Pío XII a los críticos literarios, donde nuevamente construyó una guía de comportamiento que, irónicamente, pocos estaban dispuestos a cumplir. El papa sostenía allí una constante que hundía sus raíces en el siglo XIX: el verdadero ideal sería el de una sociedad obediente a los mandatos de la Iglesia en todas las áreas; sin embargo “...

⁴⁵ “Constitución de la Comisión Pontificia para la Cinematografía, la radio y la Televisión”, *Criterio* 1231 (1955) 181.

⁴⁶ “Sobre la literatura católica. Carta colectiva del episcopado alemán”, *Criterio* 1253 (1956) 100.

la crítica ejercida conforme a las normas de la verdad y la ética corresponde tal vez mejor a la mentalidad del hombre moderno, que prefiere formarse por sí mismo un juicio de valoración...”. Esta condición moderna de autonomía, no obstante, que desacreditaba el uso de la censura, podía todavía respetar las directivas emanadas de Roma si los críticos literarios respetaban una serie de máximas que, como en el caso del “film ideal”, Pío XII suministraba. La más importante de ellas era “no renunciar a expresar sus propios rectos sentimientos, y mucho menos renunciar a sostener, siempre que sea verdadero, su mundo ideológico [...]. [No] puede acusarse de parcialidad al crítico literario, como a cualquier simple cristiano, que adopta como criterio de juicio la verdad cristiana, su integridad y pureza”.⁴⁷ Este llamado a no secularizar el discurso se complementaba con la necesidad de juzgar a la obra, y no al autor, y poner a la caridad, siguiendo la máxima agustiniana, por encima de todo.

El corrimiento de las fronteras de la crítica, la ampliación de lo decible y el diálogo con corrientes modernas constituyó un proceso sinuoso, de sutiles modulaciones, de apropiaciones y reinterpretaciones. Algunos tópicos modernos fueron nuevos anatemas para los católicos. El existencialismo fue uno de ellos. Las obras de Sartre y Camus fueron duramente reseñadas por la crítica confesional. Sobre el primero cayeron todo tipo de cuestionamientos, pero en especial se aludía a su mensaje, al que se juzgaba decadente, ateo, profeta de una ideología que despreciaba todo tipo de imposición moral. Un representante del tomismo más ortodoxo, como Octavio Derisi, caracterizaba al existencialismo como el último escalón al que había descendido la filosofía moderna. Sobre Camus, en especial, la crítica católica era más cauta, no solo por la reivindicación estética de su obra, sino porque encontraba un común andarivel en el cual dialogar, volcando la angustia católica frente al mundo de posguerra. Para Eugenio Guasta, *La caída* era la obra de un “testigo”, poniendo en segundo plano la filosofía que se desprendía del texto. Camus le ofrecía al lector católico el “testimonio de lo que es la sensibilidad de nuestro tiempo”.⁴⁸ En la apreciación de la obra de Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Rogelio Barufaldi coincidía en lo errada que era la búsqueda de una salida a la angustia contemporánea en un espiritualismo “no católico”. Pero, si bien los caminos de Sartre, Camus, Malraux eran equivocados, también eran parte de una legítima esperanza humana y “la esperanza humana es algo distinto, pero no separado de la esperanza cristiana”.⁴⁹ La misma mirada selectiva frente a la obra de Camus se expresaba en la crítica de María Esther de Miguel. Su trabajo enunciaba “los problemas del hombre moderno”, pero no sus soluciones, con lo cual el destino del hombre era un tanto trágico. El hombre marchaba hacia “el reino” sin rumbo, aunque “esperanzado”.⁵⁰ La evaluación del existencialismo como una forma de síntoma se repetía en la mirada de Víctor Massuh, quien, analizando el fenómeno a través del prisma de Fatone, intentaba recuperar su carácter “teológico”, lo que entendía como su “aspiración al absoluto”. Para Massuh, el existencialismo anhelaba, por una vía anónima, a la “reespiritualización” de Occidente.⁵¹ Esta idea, que se hará carne en la teología de los años sesenta, permitía a los católicos lidiar con un mundo al que percibían cada vez más alejado, sin tener que optar por el rechazo, que desbarrancaba en el aislamiento.

La polémica del arte sacro

La llamada “querrela del arte sacro” –cuyas vicisitudes reprodujo una parte de las publicaciones culturales católicas– demostraba una vez más el fluido conducto que comunicaba a

⁴⁷ Pío XII, “Los principios fundamentales de la crítica literaria”, *Criterio* 1259 (1956) 336-338.

⁴⁸ EUGENIO GUASTA, “La caída”, *Criterio* 1301 (1958) 116.

⁴⁹ ROGELIO BARUFALDI, “Literatura del siglo XX y Cristianismo”, *Criterio* 1300 (1958) 50-54.

⁵⁰ MARÍA ESTHER DE MIGUEL, “El exilio y el reino”, *Criterio* 1303 (1958) 198.

⁵¹ VÍCTOR MASSUH, “Estudio sobre el existencialismo”, *Ciudad* 1 (1955) 57-60.

los intelectuales católicos argentinos con la cultura europea. El debate colocaba de un lado a los dominicos de la revista *L'Art Sacré*, quienes defendían las innovaciones implementadas en Iglesias francesas, el “arte no figurativo” en la representación de Cristo, el uso de materiales modernos, etc. Los sectores conservadores sostenían que el espacio de la Iglesia no podía ser utilizado para la exposición de las vanguardias. Los “objetos” de la polémica fueron las iglesias de Assy y Vence, ornamentadas con obras de Rouault, Bonnard, Richier, Chagall, Bony, Braque. Las imágenes de Cristo de estos artistas escandalizaron a los más conservadores. Formas sin rostro ni expresiones podían verse en las versiones de Richier o de Matisse, calificadas de “blasfemias visuales” y “deformaciones sacrílegas”.⁵² Aquí el terreno en el que se disputaba no era ya la literatura, sino los símbolos que, formando parte de la decoración de las iglesias, debía mediar entre la comunidad cristiana y la divinidad. Quedaba claro que el control de esos símbolos era una pieza central en la construcción del poder eclesiástico.

En la Argentina, uno de los animadores de la polémica fue el sacerdote Ernesto Segura. Sus intervenciones en las revistas culturales católicas exhibían un marcado interés por las formas estéticas utilizadas para vehiculizar el mensaje religioso. Admirador de Chesterton, se interesó por el *movimiento de Oxford*, volcando en una serie de notas la evolución del campo católico británico y el brillo que a sus ojos exhibía esa conversión general de la intelectualidad de la isla al catolicismo.⁵³ Desde la *Revista de Teología* de La Plata hizo conocer y fijó posición frente al debate del arte sacro, asumiendo una postura que se pretendía “intermedia” y “prudente” entre unos y otros. Para Segura, la querrela giraba en torno a la noción de arte viviente, ya que en la modernidad “No hay arte auténtico si no es arte vivo. Si no nace del alma del artista y no expresa su visión del mundo y de las cosas, sus inquietudes, su angustia, su poder y su impotencia”. Segura optaba por un “tercer partido”, representado en Europa por la posición de monseñor Constantini, quien habría querido mediar en la contienda. Para Segura, eran tan reprobables las obras vanguardistas de Richier como la estética defendida por los conservadores, “los santos de yeso pintado”, en los que veía la marca “del liberalismo frío de los últimos dos siglos, que disoció la religión de la vida” y reemplazó “las creaciones vivientes de los artistas contemporáneos con las producciones en serie, mecanizadas e industrializadas, de las *fábricas* de objetos para el culto”. A pesar de las intenciones de la jerarquía, los dominicos se habían negado a aceptar la salida que les ofrecía el tercer partido, y el padre Régamey había rechazado una transacción: “Su defensa es cada vez más agria y su último reducto, la falta de capacidad –en los adversarios, naturalmente– para percibir la belleza de las obras disputadas o su adaptación al culto”.

La postura de Segura no era solo un eclecticismo prudente frente a un proceso de cambio que no estaba claro dónde terminaría. Para el teólogo, en el catolicismo el problema se hallaba en la concepción del hecho artístico en sí, que no podía dejar librada su obra solo a la inspiración del artista. El “pecado original” que envenenaba el arte moderno era, como en el caso de Adán, el pecado de soberbia. “No ha querido ser medio sino fin. Al convertirse en fin de sí mismo, ha pretendido hacerse dios. [...] su misión fue servir a una liturgia laica y reflejar un mundo falso, irreal, hecho a imagen y semejanza del hombre”. Por el contrario, la obra

⁵² Véase ÉTIENNE FOUILLOUX, “Autour de Vatican II: la crise de l’image religieuse ou crises de l’art sacré?” en OLIVIER CHRISTIN, DARIO GAMBONI, *Crises de l’image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, París, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1999; MARIE-ALAIN COUTURIER, *Art et catholicisme*, L’Arbre, Montreal, 1941; PIE-RAYMOND REGAMEY, *Art Sacré au XXe Siècle?*, París, CERF, 1952; JUAN PLAZAOLA, *El futuro del arte sacro*, Bilbao, Mensajero, 1973; POMPEYO AUDIVERT, *Arte sacro argentino*, Buenos Aires, UCA, 2003; GILBERT FREDERICK (comp.) *Cope, Christianity and the visual arts*, Londres, The Faith Press, 1964.

⁵³ ERNESTO SEGURA, *Juan Enrique Newman y el “Movimiento de Oxford”*, Buenos Aires, Difusión, 1946. Sobre el perfil del autor, véase ERNESTO SEGURA, “El humanismo de Chesterton”, *Criterio* 649 (1940) 160-161; *Id.*, “De Newman a Graham Greene. Cien años de catolicismo en Inglaterra”, *Criterio* 1201-02 (1953) 1002-1005; *Id.* “Gilbert K. Chesterton, defensor de la fe”, *Teología* 22 (1956) 15-35.

de arte, por lo menos en la Iglesia, no debía “despertar en mí el recuerdo del autor de esa obra de arte, sino aumentar en mí el deseo de conocer y amar a Dios”. Este discurso contradictorio entre arte como vida y sometimiento se expresaba en el pedido de Segura a los artistas que estuvieran dispuestos a colaborar en la ornamentación de las iglesias, tan exigente como irrealizable. El artista debía coronar su inspiración y espontaneidad con el don de la obediencia, someterse a Dios o su equivalente, la autoridad religiosa. El artista debía renunciar a su autonomía “libremente, sin que la obediencia quite a su obra un ápice de espontaneidad y de frescura, sin que la personalidad se apague ni la originalidad disminuya”. La posición de Segura revelaba el complejo laberinto de deseos de cambio y taras tradicionalistas en las que se movía el discurso católico en los años cincuenta: si bien reconocía la necesidad de *aggiornar* el vínculo entre arte y religión, ese cambio debía proceder de una conversión previa de los artistas. Un doble juego en el cual se aceptaba la belleza de la creación moderna, rechazando, en buena medida, las condiciones que la hacían posible.

El desafío de la querrela del arte sagrado resumía muchos de los problemas que enfrentaba el catolicismo en su vínculo con la modernidad –y los criterios que la sostenían– en la segunda posguerra. Por un lado, la adaptación de la arquitectura a los cánones contemporáneos disminuía la excepcionalidad del templo. La permanencia de una Iglesia de estilo medieval en el medio de una ciudad que había crecido en edificios y rascacielos desde fines del siglo XIX era al mismo tiempo una forma de cimentar el “escándalo” que la Iglesia representaba en la sociedad secularizada, y la inmutabilidad de lo religioso frente a la mutabilidad social.⁵⁴ Por otro lado, la incorporación de artistas modernos solo era una subespecie del problema de los intelectuales católicos respecto del campo religioso: exigían una valoración que si bien la jerarquía podía conceder, estaba basada en presupuestos ajenos a su control. Finalmente, la incorporación del arte no figurativo depositaba en el observador una cuota mayoritaria en el proceso de interpretación. Esa hermenéutica no controlada y basada en criterios ajenos a la exclusiva lógica clerical, provocaba el rechazo de quienes preferían una religión estéticamente menos elaborada, pero donde el mensaje fuera más precisamente normativizado.

Tal vez lo más curioso de la repercusión de la querrela en la Argentina fuera su salida del ámbito estrictamente católico. No deja de ser interesante, acostumbrados hasta aquí al clima claustrofóbico que rodeaba a buena parte de las polémicas de la posguerra, observar cómo en este caso tuvo una ventana de salida al exterior. Segura promovió la creación de un movimiento en pro de la modernización del arte sagrado, bautizado *Mediador Dei*, en homenaje a la encíclica de Pío XII. En una carta a Juan XXIII, afirmaba que este movimiento reunía a un conjunto de artistas católicos preocupados por “una participación más activa, fructuosa e inteligente en los sagrados misterios” y deseosos “de colaborar en esa renovación del arte

⁵⁴ No quiere decir esto que quienes estuvieran a favor de la incorporación de criterios modernos para el diseño de los templos necesariamente creyeran que el catolicismo debía convertirse en una religión “discreta”. En todo caso, los reformadores asumían que las formas de “escandalizar” que se ataban a una ortodoxia estética, más que crispación causaban sonrisas, o indiferencia. La revista de arquitectura afirmaba que “si continuamos encarando el templo como una obra más de arquitectura, nunca va a poder competir con los programas arquitectónicos contemporáneos, en fuerza y en volumen. Nunca va a volver a ser el eje de la ciudad. Para poder equipararse ha de tener que contraponerse”. El templo debía lograr “un nuevo valor” para poder actuar así por reacción, reestableciendo los otros valores del individuo”. A esos efectos proponía que la modificación fuera interior: “el templo ha de surgir de adentro para afuera, desarrollándose primordialmente en un interior colmado de expresión [...] Mantendrá así dignamente su cometido esencial, vitalizará la fe colectiva, será un refugio de paz y concentración y el eje de creación de un mundo nuevo”, *Revista de Arquitectura* III–IV (1954) 73. Una postura diferente en cuanto a la relación diferenciación/integración al paisaje expresaba Eduardo Pironio, quien sostenía que la construcción debía darse de tal manera “...que los fieles que van a la Iglesia puedan distinguirla de las casas profanas; pero esta diferenciación no exige una construcción de formas muy llamativas. El arquitecto deberá hallar la manera de hacer resplandecer en el exterior la dignidad de la Casa de Dios teniendo en cuenta los edificios que la rodean para crear un conjunto armonioso”, véase EDUARDO PIRONIO, “El arte sagrado en la mente del episcopado alemán”, *Teología* 15 (1954) 67-70.

sagrado”. El Consejo Técnico de *Mediator Dei* estaba integrado, entre otros, por Norah Borges, Héctor Basaldúa, Carlos de la Cárcova y Raúl Soldi. Se destacaba la amplitud y heterogeneidad de los artistas convocados por Segura, poco usuales en la jerarquía católica de los años cincuenta. Próximos a este grupo se encontraban artistas de vanguardia como Carlos del Prete y su esposa Eugenia Crenovich (Yente), a la sazón nacida en una familia inmigrante judía. *Mediator Dei* organizó una serie de salones desde mediados de los años cincuenta, un homenaje a Rouault en 1958, y colaboró en la ornamentación de las iglesias de Glew, Pinamar, de la parroquia de la sociedad San Francisco de Sales, del Colegio de la Misericordia en Flores, la basílica de Santo Domingo y la iglesia de Santa Elena. La iglesia de la Sagrada Eucaristía de Buenos Aires fue la primera experiencia en la que *Mediator Dei*, análogamente a lo que habían hecho los franceses pocos años antes, convocó a artistas para que colaboraran en su ornamentación. Participaron con obras Norah Borges, Silvina Ocampo, Enrique Lanús, el arquitecto Federico Ruiz Guiñazú, y Carlos de la Cárcova, entre otros. La Iglesia había incorporado “conceptos contemporáneos de simplificación y pureza de los elementos litúrgicos”.⁵⁵

Otro ejemplo de la proyección de la temática del arte sacro al exterior fue el número especial que la *Revista de Arquitectura* de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires le dedicó íntegramente al tema en 1954. Allí podía apreciarse la convocatoria a ajustar la arquitectura de los templos a las funciones del culto, teniendo en cuenta los cambios en las formas de religiosidad contemporáneas.⁵⁶

Mucho menos moderado que en otros casos, Gustavo Franceschi se alineó claramente con los sectores renovadores. En 1952 afirmaba: “Se está harto de no poder construir una iglesia si su arquitectura no está inspirada por el estilo románico, gótico, o el barroco”. Si en tantos otros casos el director de *Criterio* era conservador, en este plano hacía una fuerte apuesta a la modernización del arte sagrado:

quiérase o no, y a pesar de cuantas resistencias puedan oponérsele, esta corriente triunfará porque es exigida por las tendencias generales del arte, y por el hartazgo que engendra la constante y cada vez más pobre transcripción del pasado.⁵⁷

La particularidad del debate estaba dada por la verdadera “apertura” de la Iglesia a las corrientes modernas. La desnaturalización de la decoración gótica implicaba abrirse a la posibilidad que los vehículos de la fe —¿y por qué no de la autoridad que los controlaba?— fueran puestos en duda: la desnaturalización del estilo clásico, al que no necesariamente debía llamárselo “estilo cristiano” traía su historización y, por ende, su relativización.

La polémica traslucía las diversas eclesiologías: quienes negaban la entrada a las innovaciones en los templos se sentían defensores —en una representación no otorgada— del buen gusto de una mayoría católica que no tenía por qué convivir con esos “horrores” artísticos.⁵⁸ Por el contrario, Ludovico Ivanissevich Machado había reivindicado, tiempo atrás, la acritud en la obra, por ejemplo, del Cristo de Rouault:

⁵⁵ E. J. S., “Iglesia de la Sagrada Eucaristía”, *Revista de Arquitectura*, *Op. Cit.*, 91.

⁵⁶ Nos referimos al número especial de 1954. Allí Ernesto Segura escribió un resumen de la “querrela del arte sagrado”, donde reproducía los conceptos desarrollados más extensamente en la *Revista de Teología*.

⁵⁷ GUSTAVO FRANCESCHI, “El pasado y el futuro”, *Criterio* 1152 (1952) 3-9.

⁵⁸ STANISLAS FUMET, “El artista moderno apasionado por lo sagrado”, *Criterio* 1201-02 (1953) 977-980. Véase también COMISIÓN EPISCOPAL FRANCESA DE PASTORAL Y LITURGIA, “De algunos principios directivos en materia de arte sagrado”, *Criterio* 1172 (1952) 688-689. MARIO BETANZOS, “A propósito del debate sobre el arte sagrado contemporáneo”, *Criterio* 1180 (1953) 68; BRUGHETTI, ROMUALDO, “¿Es posible un arte sagrado?”, *Criterio* 1190 (1953) 476-477. Sobre la relación entre arte moderno y religión, véase LLUIS OVIEDO TORRÓ, *La fe cristiana ante los nuevos desafíos sociales: tensiones y respuestas*, Madrid, Cristiandad, 2002.

Solo con esa limpieza esquemática, con esa crudeza, vigor y sinceridad, que no son sino caridad, puede el artista conmover al hombre de nuestros días, a quién le resulta muy difícil ser cristiano y pide por ello ser comprendido y ayudado.⁵⁹

Reflexiones finales

Un católico nacionalista como Roque Raúl Aragón asumía, en 1967, que la literatura argentina estaba impregnada de espiritualismo. Esto, que hubiera alegrado a sus correligionarios de los años treinta y cuarenta, lo mortificaba profundamente. “El subjetivismo” –sostenía– “se vale del vocabulario religioso para llenar los vacíos con una sugestión de misterio [...]. Símbolos y objetos de culto, comuniones y epifanías, trasfiguraciones y éxtasis se adaptan a un uso profano”. Pero a diferencia de otras “profanaciones”, “...ahora lo sustantivo es el hombre –el hombre colectivo abstracto del humanismo materialista– y las nociones reveladas sirven para ponderar sus deliquios sensuales”. La espiritualidad de la literatura –incluso la presencia de una “literatura católica”– no instalaba el reino de Cristo en la tierra, sino que aportaba, irónicamente, a una mayor secularización social.⁶⁰ Algo similar sostenía Alberto Caturelli, para quien la Argentina debía ser “evangelizada nuevamente”, poniendo en duda la correlación entre identidad nacional y catolicismo. La crisis contemporánea era, para el filósofo cordobés, producto de la secularización y en ella el peor de los males era la aparición de lo que llamaba un “catolicismo no cristiano”. La solución era volver a un modelo integral, rechazando “el mundanismo moderno y actual”.⁶¹

Señalábamos al principio que a través de la crítica –como un espejo del imaginario católico– aspirábamos a observar los nuevos vínculos que se establecían entre la estética, la moral y la religión. Para una concepción “integralista”, esta tríada –como el resto de las acciones humanas– debía volver a su estado premoderno, es decir, volver a vivir en una perfecta comunión en torno a la “verdad”. Por el contrario, lo que hemos podido apreciar es que la crítica católica –con los límites que también hemos señalado– tiende a la distinción en sus apreciaciones, sobre el valor estético y el valor religioso, y, en menor medida, el mensaje moral de una obra. A esto se suma la cuestión de la autoridad: el mensaje religioso, la idea de Dios, de su acción, los problemas de la salvación son apreciados por un público ávido de consumir en forma masiva cine y novelas, pero que está lejos de la normativa eclesiástica. La autoridad sigue emitiendo documentos en los que pretende regimentar la actividad de los “buenos” críticos católicos, o proponer un modelo ideal de film. Sin embargo, la secularización se verifica en sus dos dimensiones: como separación de las esferas de incumbencia y como disminución de la autoridad religiosa, a nivel social e intracatólico.

La literatura y el cine de implicancias religiosas de los años cincuenta fueron recibidos con beneplácito por la mayor parte de la crítica y de la “opinión pública católica” que, en gestación, haría irrupción en la década posterior, alentada por el Concilio Vaticano II. Es evidente que lograban colmar discursivamente las necesidades de una sociedad profundamente transformada. Los temas y las formas que abordaba tal narrativa sostenían una estética vinculada a Dios a través del pecado (individual o colectivo), la justicia, el amor entre los hombres, la mística. Era una estética centrada en el hombre, que a través de lo religioso dibujaba una nueva antropología. Se trata de temas propios de la esfera teológica, sobre los que el catolicismo tenía –y tiene– una larga tradición de debates, pero fundamentalmente, tiene una

⁵⁹ LUDOVICO IVANISSEVICH MACHADO, “Fealdad, arte moderno, teología”, *Op. Cit.*

⁶⁰ ROQUE RAÚL ARAGÓN, Buenos Aires, *La poesía religiosa argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, pp. 67-68.

⁶¹ ALBERTO CATURELLI, “Responsabilidad de los intelectuales católicos argentinos en la actualidad”, *Estudios* 519 (1960) 710-715.

clara estructura jerárquica sobre sus definiciones. El abordaje “profano” de estas temáticas implicaba otra dimensión de la mutación que intentamos describir –propia del trabajo que, según Weber, ejercía la modernidad– como una operación *desacralizadora*, una verdadera “profanación” por la vía de la reinterpretación de los símbolos religiosos, de su aplicación y de la discusión sobre su efectividad.