

El caso Bustillo y la recepción de una imagen polémica

Florencia Suárez Guerrini
UNLP/UNA

En 1948, el arquitecto Alejandro Bustillo encargó a su hijo César (1917-1969) la decoración del hall del Gran Hotel Provincial de la ciudad balnearia de Mar del Plata. Se trataba de un pintor que hasta el momento no había recibido el reconocimiento del medio artístico y cuya reputación distaba en buena medida de la de su padre, una figura de autoridad en el campo de la arquitectura y de la cultural nacional que, entre las décadas del treinta y del cuarenta, por encargo oficial, había proyectado varios de los edificios públicos y parques más representativos de la Argentina¹. Bustillo-hijo accedió al pedido como una “colaboración desinteresada”, sin mediar ningún tipo de contrato formal ni remuneración económica.²

Los seis murales que forman *Los vientos del país* se exhibieron por primera vez el 18 de febrero de 1950, junto con la inauguración del Hotel. La imagen que forma el conjunto es una evocación de los vientos de la costa atlántica argentina a través de una mitología sui generis, poblada de imágenes alegóricas y de deidades hercúleas que combina rasgos americanistas y europeos, con un estilo manierista y grotesco. Los murales recibieron el rechazo del público y de la crítica, y fueron objeto de la censura tanto del gobierno peronista como de la autodenominada Revolución Libertadora. Probablemente, el hecho de que su resolución final contradijera el horizonte de expectativas: una imagen acorde al sentido nacionalista y solemne que se solía atribuir entonces a las construcciones clasicistas y monumentales de su padre³, haya incidido en

1 Entre otros proyectos se puede citar la remodelación de la ex Casa de Bombas donde se construyó el Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurador en 1933; varios parques públicos en Misiones, (1934); varias obras en torno al Parque Nacional Nahuel Huapi, que incluyen el Hotel Llao Llao, durante la Dirección de Parques nacional de su hermano Exequiel (1934-1944) y el Banco de la Nación Argentina (1940-44). Véase J. Ramos. “Alejandro Bustillo: de la Hélade a La Pampa”. *Seminario de Crítica*. Nro.34 Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Ravignani, abril 1993.

2 Bustillo explicita el carácter ad honorem que tuvo la realización de los murales cuando en una carta dirigida al Director de Turismo y Parques de la Provincia de Buenos Aires, Vicecomodoro d. Gustavo J. Torquinst, Buenos Aires, agosto 6 de 1957, se ve obligado a explicar la forma en que fue contratado, en L. Porfiri. *¿Quién es yo?* Berazategui: EdiBer. Editorial Municipal de Berazategui, 2009, p.151.

el primer momento de su recepción, pero esta hipótesis no da cuenta de una polémica que duró más de diez años.

Desde 1950 hasta 1962, la prohibición que recayó sobre los murales tuvo diferentes manifestaciones: desde la solicitud al pintor de que tapara algunas zonas de la imagen, consideradas ominosas y la cobertura general del conjunto con paños, hasta la extrema sugerencia de que fueran destruidos en su totalidad.⁴ Así, el mural fue pintado y repintado, cubierto, descubierto y vuelto a cubrir, hasta que en 1956 el gobierno de la provincia de Buenos Aires decidió designar un comité calificado para resolver la controversia. La comisión estuvo constituida por los críticos de mayor renombre de la época: Manuel Mujica Lainez, Julio Payró y Jorge Romero Brest, y por los artistas Juan Ballester Peña y Héctor Basaldúa. Los dictámenes de los evaluadores, que pudieron conocerse recién siete años después y a través de la prensa, apuntaron, en general, a la *mala calidad* de la obra Bustillo, con argumentaciones sostenidas por criterios morales, técnicos y hasta de gusto. Sin embargo, aun cuando el *comité de expertos* se valió de un amplio arco de justificaciones para avalar su rechazo, las explicaciones no parecen dar cuenta de las repercusiones que los murales tuvieron en su tiempo, en el marco de un proceso que implicó el pasaje de dos regímenes políticos. En este contexto cabe preguntarse ¿qué tipo de imagen componían los murales que pudiera inquietar a críticos, artistas y funcionarios del gobierno y, más aún, que pudiera ocasionar el repudio de dos regímenes políticos enfrentados?

Bajo el presupuesto de que la intervención de las imágenes artísticas en el espacio público activa un sistema de valoraciones que excede la dimensión exclusivamente estética, en este artículo se intenta reconstruir la trama del polémico “caso Bustillo”, como refirió la prensa, con el propósito de indagar las circunstancias que condicionaron la recepción de los murales.

Según la descripción que hace el mismo César Bustillo, las figuras que aparecen en el mural “son los dioses criollos del VIENTO. Eolidas, hijos de Eolo, el dios clásico, engendrados en fenomenales diosas de América. Expresión de nuestra cultura

3 Esta es la tesis que sostiene Gustavo Buntinx en “Rasgos de identidad en la plástica argentina”. *Premio a la crítica de arte Jorge Feinsilber*, Buenos Aires: Centro Editor latinoamericano, 1994

4 G. Buntinx, op.cit.

euroamericana”.⁵ Según la lectura iconográfica que hace Gustavo Buntinx, Bustillo integra en la imagen fuentes literarias de la tradición griega, a través de autores que aluden a los cuatro vientos europeos en sus obras (Pausanias, Filóstrato y Bocaccio), con referencias locales como “la Antártida y los Andes, el cóndor y el guacamayo”. Así, el código clásico, presente en esos dioses desnudos, viriles y corpulentos, es trastocado por un registro que se aleja y en parte contradice esa tradición, compuesto por rostros acriollados, por atributos que identifican la flora y fauna americana y por motivos del paisaje marplatense como la playa, los pescadores y las gaviotas.

Una de las escenas más controvertidas en el interior de la polémica fue la que muestra a una figura, una especie de atleta, que en un gesto de acoso deposita una langosta sobre los genitales de una mujer. El otro de los motivos que causó más rechazo fue la representación del propio Bustillo desnudo, representado como el resto de las deidades, en el centro de una escena de pesca, llevando un crucifijo en su pecho. Buntinx retoma las declaraciones del propio Bustillo sobre esas escenas y aclara que “tienen por intención representar las dos alternativas entre las que oscila el andar de los humanos: tragedia y comedia”⁶, y a partir de allí propone una interpretación del mural en los términos de una alegoría que sintetizaría el enfrentamiento del instinto y la cultura, del bien y del mal, a través de una imagen estilizada del ideal de belleza griego, donde el artista deviene además en héroe cultural. Aun cuando en la perspectiva cultural del primer peronismo, la conjunción de la tradición clásica con la hispano-criolla sentaba las bases de la identidad argentina, parte del repudio que recibió el mural -conjetura el autor-, se debió a una falta de concreción de las formas. Más allá del programa iconográfico, la expresión deformada de los rostros, el sobredimensionamiento de las figuras, la exageración de los gestos y la sexualidad ambigua de los dioses, dan como resultado una imagen ambivalente que se apartaba del ideal griego clásico asumido como modelo de la imaginería nacional.⁷

5 L. Porfiri transcribe los dos textos mecanografiados donde el propio Bustillo describe el repertorio iconográfico de los murales. Estos textos fueron donados por la familia Bustillo al actual Museo Taller César Bustillo como parte de su acervo documental. Allí se encuentran también fotografías que documentan el proceso de realización de los murales, con epígrafes y notas personales. L. Porfiri, op.cit. pp.137-146. Los mismos textos son citados y reproducidos en G. Buntinx, Op.cit., p.19, a partir del archivo personal de César Bustillo.

6 Op.cit, p.20.

No obstante, a la hora de analizar la recepción de una imagen en un espacio público, o semi público como puede ser el hall de un hotel provincial, más allá de las cuestiones iconográficas, un factor central a considerar es su emplazamiento. En términos físicos y simbólicos, el lugar donde se dispone la imagen condiciona el contacto con el espectador y, de esta manera, lo inviste de sentido y regula las posibilidades de su interpretación. Pero es, además, el ámbito de una experiencia compartida donde se elaboran representaciones del mundo y prácticas de sociabilidad.⁸ De esta manera, se define como espacio público en la medida en que se configura a partir de la experiencia social y, por esta razón, no es considerado como un lugar permanente y estable, sino como la intersección de las dimensiones políticas, culturales, urbanas.⁹

Podemos preguntarnos ahora cuál era el acceso del público al mural, ¿de qué modo la circulación del público por el recinto que albergaba el mural podía afectar el sistema de valores sostenido por el programa político de turno?

La elaboración y exhibición de los murales coincidía con uno de los procesos de transformación más radicales que atravesó Mar del Plata, un cambio que afectó su fisonomía urbana e impactó en la circulación social de la ciudad, que de balneario predilecto de las clases dirigentes comenzaba a constituirse, a partir de los años treinta pero sobre todo desde mediados del siglo XX, en un balneario de masas abierto a sectores más amplios de la población. La declinación de los hoteles de lujo y su reemplazo por los más accesibles hoteles de sindicatos; las vacaciones pagas, la disposición de mayor tiempo libre y una serie de políticas que el Estado Nacional instauró para la promoción del “turismo social”, modificaron los hábitos en el consumo del tiempo y el espacio dedicado al ocio y la recreación de las clases medias y trabajadora. Extendido también a otras prácticas sociales como la asistencia al cine y a

7 Abordé el tema de las tradiciones culturales que componen el ideario nacional peronista en “Arte nacional y masivo. Los primeros años de la revista *Continente*”. *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XIV Jornadas CAIA, 2011, pp.391-403.

8 Chartier, R. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa editorial, 1992.

9 A. Gorelik. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p.21.

los eventos deportivos, el proceso es denominado por Elisa Pastoriza como “democratización del bienestar”¹⁰:

“la conquista de Mar del Plata para los trabajadores será un rasgo central del proyecto político. El balneario era presentado como el lugar donde se conocían los argentinos, lo que acentuaba su *carácter nacional*. Y, para comprobarlo nada mejor que observar el vestíbulo de un hotel o una de las improvisadas tertulias en la playa, cuando “*nuestra nacionalidad adquiere una cohesión que no siempre puede lograrse*”. Mar del Plata *corrige* todas las fallas que atentan contra esta cohesión (grandes distancias, regiones diferenciadas, etc.), ya que todos acuden a sus costas. Y se agregaba: “*conocerse los argentinos con los argentinos es conjugar un verbo de unidad de la patria. A Mar del Plata acuden argentinos de todas las partes del país*”.¹¹

En este marco en el que se asume al balneario como puntal del proyecto político peronista, debe pensarse el impacto que pudo tener la obra de Bustillo emplazada, justamente como se señala, en el vestíbulo de un hotel, uno de los ámbitos privilegiados como espacio de cohesión nacional.

Por otra parte, no se trataba de cualquier hotel. En el marco del Primer Festival Internacional de Cine, llevado a cabo entre el 8 y el 14 de marzo en 1954, y del lanzamiento de su campaña electoral, Perón eligió los balcones del Casino Hotel Provincial para dirigirse a los veraneantes y declarar que en su última visita, diez años atrás, la ciudad era un lugar de privilegio, reservado sólo para el descanso de los pudientes. Pero ahora, “esta maravillosa síntesis de toda nuestra patria, aglutina en sus maravillosas playas y lugares de descanso al pueblo argentino y en especial, a sus hombres de trabajo que necesitan descansar de sus sacrificios.[...]. Nosotros no

10 JC Torre y E. Pastoriza. “La democratización del bienestar”, en JC Torre (dir.). Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955). Buenos Aires. Editorial Sudamericana, pp.257-311.

11 E. Pastoriza. “El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2008. Puesto en línea el 16 junio de 2008. URL <http://nuevomundo.revues.org/index36472.html> Las declaraciones tomadas en esta cita por Pastoriza proceden de la revista *Continente* (1947-1955), una revista de interés general que, aunque no se trató de una publicación orgánica, manifestó una explícita adhesión al régimen.

quisimos una Argentina disfrutada por un grupo de privilegiados, sino una Argentina para el pueblo argentino”.¹²

El cine también era valorado positivamente como un espacio que congregaba a las masas y en este sentido, como una práctica social que propendía la identidad nacional. Como en el caso del turismo, se impulsaron leyes que apuntaron al fomento de la industria nacional. La organización del Festival estuvo a cargo de Raúl Alejandro Apold, Subsecretario de Informaciones y Prensa, un funcionario controvertido por el manejo que hacía de la propaganda oficialista, a quien se atribuye la profusión de imágenes y creación de slogans publicitarios que formarían la imagen mediática del peronismo.¹³ La celebración del Festival presuponía el arribo a la ciudad de un gran caudal de público que llegaría de todo el país para encontrarse con las figuras del espectáculo, nacionales e internacionales, como Gina Lollobrigida y Errol Flynn.

En ese marco, y en vistas a la popularidad de la celebración, resulta probable atribuir a Apold la orden cubrir con paños los murales de Bustillo. A pesar de que en ese tiempo se había declarado la fractura entre del Estado nacional y la Iglesia católica, la doctrina peronista continuaba sosteniendo algunas representaciones estereotipadas de tópicos como la familia, el trabajo, la patria, el espacio doméstico y en la figuración de los roles masculino y femenino, si bien, como afirma Marcela Gené, esos motivos revierten su sentido al incorporar a los sectores populares al ocio y a las prácticas de consumo. En especial, el desnudo masculino solía atribuirse a la figura del trabajador y en particular a la del descamisado, en una versión idealizada de grandes dimensiones y simetría exacta que remite a la iconografía neoclásica del líder.¹⁴

El fácil acceso que el público masivo podía tener a los desnudos *ambivalentes* compuestos por Bustillo, alejados del cuerpo idealizado del trabajador peronista podía

12 E. Pastoriza, art. cit.

13 M. Varela. “Peronismo y medios: control político, industria nacional y gusto popular”. *Red de Historia de los Medios*, 2012. Disponible en URL: <http://www.rehime.com.ar/>. Publicado originalmente en “*Le péronisme et les médias: contrôle politique, industrie nationale et goût populaire*” en: *Le Temps des Médias. Revue d’histoire* N° 7, Paris, Editons Nouveau Monde, Hiver 2006-2007, pp. 48-63.

14 Si bien, como muestra Marcela Gené, las imágenes de la mujer madre, por ejemplo, condensaron otras representaciones identificadas con las conquistas sociales del peronismo, como la mujer enfermera o la mujer votante. M. Gené. “Madres, enfermeras y votante”. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, Buenos Aires: FCE, 2005.

atentar, quizás, contra la simbolización del *hombre nuevo* para la construcción de una nación justa, a la que aspiraba el peronismo y, más aún, en un espacio altamente transitado como el hall del Hotel Provincial durante el Festival de Cine.

Con el gobierno de facto que depuso a Perón en 1955, los murales fueron descubiertos, para volver a ser cubiertos cuatro meses después, y tanto ese primer gesto *libertario* como el acto de censura que le siguió pueden leerse en el contexto de desperonización que emprendió el antiperonismo triunfante. El proceso adquirió la forma de una disputa por la interpretación del pasado reciente, donde la intervención del Estado se manifestó en acciones concretas como la prohibición por decreto del uso de símbolos, nombres e imágenes de los jefes del movimiento peronista. Así, las imágenes asociadas al gobierno derrocado se convirtieron en objeto de debate y lucha política, Perón terminó encarnando al tirano enemigo del sistema democrático y pronto fue asociado por la opinión pública con el fascismo.¹⁵

Si bien, finalmente las autoridades de la Revolución Libertadora parecieron tener los mismos reparos éticos y estéticos que el régimen depuesto respecto de los murales de Bustillo, el hecho de que en 1956 convocaran a un comité de entendidos para que resolvieran su destino también puede interpretarse como un gesto de reparación. Es sabido que la mayor parte de los intelectuales y artistas de renombre de la época se manifestaron contrarios al régimen peronista y que incluso varios de ellos fueron cesanteados de sus funciones públicas, como fue el caso de Romero Brest y su cargo de profesor en la Universidad de La Plata, en 1947.¹⁶ De modo que el reconocimiento otorgado a la autoridad de los críticos y de los artistas para dirimir el “caso Bustillo” adquiere sentido dentro de esas coordenadas del proceso de desperonización.

En 1957, fueron entregados los informes del comité y el Vicecomodoro Gustavo J. Torquinst, director de Turismo y Parques de la Provincia de Buenos Aires, le solicitó a César Bustillo que justificara las condiciones de su contratación. No obstante, las evaluaciones y el descargo que hicieron César Bustillo y su padre¹⁷, se conocieron recién en 1963 a partir de fragmentos del expediente, hoy perdido en la administración

15 A. Cataruzza.”El peronismo en el gobierno”. *Historia de la Argentina. Buenos Aires, 1919-1955*: Siglo XXI editores, 2009., p. 247

16 S. Sigal.”Intelectuales y peronismo”, en JC Torre (dir.) op.cit, pp.481-521.

provincial, que fueron publicados en la revista *Primera Plana*, con el título “Los Bustillo. Informe secreto de los murales del Provincial: acusación y defensa”.¹⁸

En general, los informes señalaron las deficiencias técnicas de los murales, evidenciadas para Romero Brest y Mujica Lainez en el tono exagerado de la composición y en la deformación de las figuras, en los usos del color y el excesivo recurso al desnudo, entre otros rasgos que atribuyeron a la juventud del pintor en el momento de realizarlos y a su falta de experiencia. La crítica de Payró fue la más virulenta:

...no era un artista prominente, ni siquiera un pintor conocido [...] Ignoro porqué fue preferido a maestros consagrados como Emilio Pettoruti, Lino Eneas Spilimbergo, Horacio Butler, Emilio Ceturión, Jorge Socot Acebal y otros [...] realizó su tarea como era de preverse, dada su juventud, librado a sus recursos técnicos limitados [...] Los temas elegidos no eran apropiados para decorar ese hall [...] cuando se inauguró la obra, herían los sentimientos de decencia del público ciertas turgencias, harto elocuentes. Afortunadamente aquello fue ocultado posteriormente. Siguen en cambio resultando ofensivas escenas como aquellas de los juegos de playa en que un mancebo asusta a una joven acercándole a la cara un cangrejo y al pubis una enorme langosta. Por todo ello, las pinturas murales de César Bustillo se sitúan, creo, en lo más bajo de la creación artística.

El pintor Ballester Peña le atribuyó al pintor un gusto por lo chabacano y también se refirió a la escena sexual de los desnudos y la langosta. El único reporte positivo que salió en defensa de los murales fue el emitido por el pintor Héctor Basaldúa.

17 El informe que los Bustillo dirigieron al Ministro de Hacienda, Capitán de Fragata Don Eusebio Cortés, firmado como “A.B y C.B”, con fecha del 30 de septiembre de 1957, se conserva en el Museo Taller Bustillo como documento y fue publicado en L. Porfiri, op.cit. pp.153-154.

18 “Los Bustillo. Informe secreto de los murales del Provincial: acusación y defensa”. *Primera Plana*. Buenos Aires, 22 de enero de 1963, pp.28-29.

Más allá de los términos con los que los expertos dirimieron la controversia, y de que un sector de la crítica y de la opinión pública fue favorable a Bustillo¹⁹, la polémica generada en torno a los murales muestra cómo ciertas imágenes emplazadas en el espacio público están atravesadas por la dimensión política, desde una perspectiva que supera la tematización o los contenidos a los esas imágenes refieren y se visualiza en la ocupación misma del espacio público. El sentido que se construye en torno a las imágenes deviene así, no de la atribución de valoraciones morales y estéticas que, como vimos en este caso, pueden compartir incluso programas políticos enfrentados, sino del funcionamiento de las imágenes en el espacio donde se emplazan y de las prácticas sociales y representaciones que las atraviesan.

19 El apoyo que Bustillo tuvo en la prensa da cuenta de que no había la opinión no era unánime, como puede verse en “Una visita al taller de César Bustillo”, una nota elogiosa sobre el pintor, publicada en *París en América*, Buenos Aires, editorial Guillermo Kraft, septiembre de 1954, p.36, a pocos meses del Festival de Cine y de que los murales fueran cubiertos, y en la crítica de Rafael Squirru, “¿Hasta cuándo? Luces y sombras para los frescos de César Bustillo en el Provincial”. *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 1956 y s/d, recorte periodístico conservado en el archivo del Museo Taller, transcrito por L. Porfiri, op.cit, p.157.