



Capítulo 26

Homenaje a Anna Maccagno

I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX



Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2003

Primera edición: enero de 2003

*Homenaje a Anna Maccagno.
I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*

Copyright © 2003 por el Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Lima I
Teléfono: 330-7410 / 330-7411
Telefax: 330-7405
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Diseño gráfico: Fondo Editorial de la PUCP
Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Derechos reservados, prohibida la reproducción de
este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal: 150105-2003-0258
ISBN: 9972-42-524-X

Impreso en el Perú - Printed in Peru

Tierra baldía y *parques de la identidad*:

Notas sobre escultura, monumento y espacio público en el Perú del cambio de siglo

1. Desde los inicios de la república, el espacio público ha sido uno de los temas sensibles de la ciudadanía peruana. El tema refiere originalmente a la aparición del espacio público como espacio abierto a la representación ciudadana en las capitales europeas de principios del XIX y forma parte de la conformación del estado nación en su versión ilustrada e industrial. En esa versión, la ciudad se democratiza a través del fetiche de un esplendor urbano de acceso público, en donde parques, plazas, galerías comerciales, esculturas y jardines no sólo se originan, sino que se abren por primera vez a las multitudes, y en donde la multitud misma pasa igualmente a ser parte de ese esplendor, un esplendor que no es otro sino el esplendor de las ciudades modernas en plena actividad y en plena efervescencia. Bajo el mapa de ese movimiento subyace inicialmente la idea de un diseño urbano que constituye además la expresión de una utopía espacializada, de una jerarquización del espacio según necesidades sociales y también, cómo no, la expresión de un orden moral e ideológico deseado. Cuando en la segunda mitad del XIX la ciudad de Lima empieza a ser transformada según los novedosos cánones y convenciones de la transformación del París napoleónico, la idea de la escultura monumental y del monumento mismo son un gesto absolutamente inédito a nivel local. Pues igualmente inédita y reciente era la idea de establecer el adorno y el ritual de la conmemoración cívico patriótica. Las nuevas necesidades de estado en materia de simbolización y modernización, reformatearon el uso y distribución de los espacios de la ciudad, abriendo plazas, paseos y avenidas como una manera espacial de inventarse una identidad nacional urbana y moderna, en medio de la centralización excluyente del universo criollo de la nueva peruanidad. En efecto, el gesto cívico oficial abrió los espacios, pero simultáneamente le hizo un lugar a la escultura como género conmemorativo por excelencia, a tal punto en que este ejercicio sobrepasó las capacidades locales para satisfa-

cer las demandas de edificación que requerían el mármol, primero, y el bronce después, dos materiales que precisaron del concurso tanto de tecnología como de artistas especializados que pudieran hacerse cargo de una actividad casi sin precedentes y sin infraestructura local. Debido a eso, hasta casi entrado el siglo XX, la escultura pública formó parte de un aceitado sistema de importadores y de contratistas de imágenes, artistas y materiales para su desarrollo como actividad necesaria en la ciudad¹. Pero por su parte, los *boulevards* y las perspectivas rayonadas limeñas, tomadas de las transformaciones parisinas, sólo prolongaron escuetamente la imaginaria de una modernidad nacional limitada al discurso, y dentro del discurso, a las pequeñas fronteras del liberalismo criollo decimonónico y su centro de exclusión social, racial y étnico. Hoy en día no hace falta caminar muy lejos por los ejes de estas avenidas del XIX, para constatar la pequeña geografía de modernización urbana que trazan estas perspectivas abruptamente detenidas, y para notar cuánto de ese territorio sacó deliberadamente, como a través de un *editing* preciso, a una plebe ciudadana marginada de ese diseño urbano. A pesar de su estrechez material y conceptual, dispuesta como en el *set* de un viejo *western*, con sus falsas fachadas afrancesadas, sus falsas buhardillas y sus falsas *chambres de bonne*, uno puede tratar de imaginar lo que en plena modernización de la Lima tradicional y fundacionalmente cuadrículada, implicó la perspectiva dramática del boulevard: pues se trata de una perspectiva que literalmente escenifica los aires de una grandeza cívica y que dispone en directa comunicación simbólica, a los monumentos patrióticos situados a cada extremo de las avenidas. La mayoría de los monumentos de estas perspectivas reposan sobre las columnas neoclásicas del modo ilustrado que les diera origen, y rebosan de las imágenes alegóricas del triunfo liberal de su momento y sus apuestas a nombre del Progreso. De este modo, las coordenadas de las actuales avenidas Nicolás Piérola y Alfonso Ugarte, y las plazas Unión, Dos de Mayo y Bolognesi recrean a su manera esa puesta en escena de la memoria nacional, hoy casi por completo carente de dramatismo e incluso, casi provoca decir, de argumentación. Y sin embargo, este diálogo monumental suspendido ahora por encima del tiempo y del espacio, no parece ser el único diálogo cívico cancelado en dichas calles y en esos espacios hoy menos memoriosos que abiertamente anémicos².

¹ MAILLUF, Natalia. *Escultura y espacio público, Lima 1850-1879*. Lima: IEP, 1994, 63 pp.

² Así y todo, el boulevard, probablemente la innovación urbana más espectacular de la Europa del XIX, conserva aun el eco del clímax simbólico de su momento, sólo que apropiadamente transvestido en la figura de una calzada pública cualquiera, capaz de soportar grandes cantidades de gente en busca de diversión masificada, como lo atestiguan bien los dos bulevares más conocidos de Lima en la actualidad: el ya plenamente discreto en su decadencia, Bulevar Pazos de Barranco, de tan sólo una cuadra de extensión, y sobre todo el más nutrido e inquieto Bulevar de Comas, que conglomeraba el consumo del entretenimiento de las nuevas capas medias emergentes del llamado Cono Norte de la ciudad, listas a penetrar la noche en su emblemática disco, Kapital, y las demás decenas de bares en su entorno.

2. A más de un siglo de estas transformaciones monumentales en beneficio ideal de una ciudadanía aun más ideal, o aun más irreal si se prefiere, los símbolos de estos rituales de civismo y conmemoración reposan contra el horizonte como los fósiles sin sentido de una era vaciada ya casi por completo de su contenido. A lo largo de los años, la gran mayoría de parques y monumentos se fueron cubriendo de la misma indiferencia con que el estado mismo que los erigió se mantuvo de espaldas a una población mayoritaria; la misma que en la búsqueda masiva de ciudadanía por sus propios medios, hizo de las calles, plazas y terrenos baldíos, el lugar protagónico de la historia urbana del Perú de las últimas décadas. La ocupación informal de las calles de la ciudad, de los espacios públicos como centro de trabajo, de vivienda y de vida, es sin duda el correlato de las masivas ausencias del estado respecto de una ciudadanía y una democratización plenas. Así como también lo es de una crisis de representación simbólica de su memoria colectiva y no sólo una crisis de representatividad política de esa ciudadanía. La fosilización del ritual conmemorativo apunta a esa separación, pero también al fracaso de una idea modernista, normativa y trascendental del espacio, hoy atomizado.

Sin embargo, a pesar de que el levantamiento de monumentos conmemorativos ha seguido produciéndose durante los casi dos siglos de una vida republicana llena de interrupciones autoritarias, no es difícil resolver el porqué de la apretada identidad entre lo cívico y lo militar en el uso de estos espacios dedicados a la memoria colectiva y social. En este sentido, la escultura como género público decorativo o estetizante de la vida ciudadana ha seguido también de cerca y ha sufrido de los desvaríos del poder en el Perú, de sus discursos y de las imágenes que con las que estos espacios públicos han asumido sus respectivos diálogos con los habitantes. Pues además del breve reino del mármol neoclásico del temprano Paseo de la Alameda de los Descalzos y del posterior Paseo Colón, las oportunidades de la escultura pública al margen de la conmemoración bélica o militar han sido escasas, o han sido relegadas a los espacios de perfecta invisibilidad simbólica.

3. La virtual lotización simbólica de la ciudad y la jerarquización de sus espacios, ha procedido históricamente como la forma oficial de producir un estímulo en un imaginario patriótico con el cual los habitantes han debido asumir una identidad, o si se prefiere un orden de lo nacional, y tal vez no el mejor. Pero en medio de la desarticulación de unas cada vez menos delineadas identidad y memoria a manos de la ciudadanía, en ciertas ocasiones el espacio público sugirió algunos usos al margen de lo meramente conmemorativo, o incluso dentro de ese registro, procedió a dejarse permear por los moldes de una formalización estetizante, a veces directamente modernista. Incluso dentro de esas contadas y atrevidas licencias, rara vez esa formalización ha podido escapar del modelo de la alegoría, como si efectivamente toda intervención en el espacio público requiriera de cierta negociación con los significados colectivos como primer gesto de

legitimación. Este es el caso, por ejemplo, de cierto tipo de escultura cuya poca obviedad temática ha servido también para que su ubicación sea y haya sido intercambiable, reemplazable, del mismo modo en que una palabra que ha perdido su significado se intercambia de lugares dentro de un discurso de valores fijos. Un ejemplo ilustrativo de esto último, es el caso de una escultura del artista de origen húngaro afincado en Lima, Lajos D´Ebneth, originalmente emplazada en el Parque Central del distrito de Miraflores, y que a partir de ahí inició una migración por varias otras locaciones, según disposición, antojo municipal o disponibilidad del espacio en la agenda de sus transformaciones, entre las que estuvieron el palacio municipal primero y el parque Salazar después, hasta quedar ubicado en los márgenes del cambio de giro de ese espacio público en *shopping center* privado³.

El caso de D´Ebneth es sólo un ejemplo de las consecuencias del paso de lo conmemorativo a lo decorativo, pero también es el testimonio de los tímidos acercamientos públicos a cierta formalización modernista o de leve vinculación vanguardista, como la producida a mediados del siglo XX en Lima —algo que por otro lado sólo ha sucedido con los sectores de la ciudad mejor vinculadas con lo moderno cosmopolita⁴—. En uno u otro caso, tanto los artistas como aquello que es conmemorado, han disuelto sus siluetas compartiendo el más perfecto anonimato dentro de los espacios públicos, espacios hoy más bien dedicados a la perspectiva amnésica en la que se erigen hoy sus esculturas, sus deshistorizados monumentos y los oscuros personajes de lo irreconocible cívico.

El lugar de la memoria en estos espacios, en sus aspectos monumental y recordatorio, reposa sobre un entramado ritual, mítico, histórico, político y subjetivo. Claro, pero ¿qué pasa cuando los esquemas de ese entramado empiezan a transformarse en figuras del olvido? Antes que el orden de estos espacios y su noción de la memoria perdieran definitivamente su forma para dar paso al cuidadoso olvido, durante los años 70s, el Estado peruano prefirió, fiel a su diseño corporativista de aquel momento, la erección de la arquitectura monumental en la edificación pública, conocida hoy coloquial y generalizadamente como *arquitectura velasquista* o también *brutalista*. Efectiva-

³ Aparentemente se trató de un donativo del propio artista. D´Ebneth perteneció a una generación de artistas del expresionismo abstracto de mediados del siglo XX. Salazar Bondy, un contemporáneo suyo, lo catalogó como un artista «más bien abstracto, es decir decorativo». Véase de SALAZAR BONDY, Sebastián. «Lajos D´Ebneth» [1955], en *Una voz libre en el caos, ensayos y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1990, pp. 95-96. César Moro vió a su vez en ese donativo a la comuna de Miraflores «un regalo ligeramente pesado», además de feo, y le puso apodo. «Nuestra alegría se trueca en una hilaridad de canibal cuando nos acercamos al gran Orangután (¡My Gordillo!) que con generosidad el sr. Lajos ha regalado a la ciudad de Miraflores». Véase COYNE, Andre (ed.). *Los anteojos de azufre*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1958. pp.102-103.

⁴ LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976, pp. 150-161.

mente, el volumen fuera de toda proporción ciudadana de las sedes de algunas ramas ministeriales de las dictaduras militares de Velasco (1968-1975) y Morales Bermúdez (1975-1979), como el Ministerio de Pesquería (hoy transformado en el Museo de la Nación), el Ministerio del Interior, la sede de Petroperú y del Ministerio de Guerra (hoy Cuartel General del Ejército, o *Pentagonito*) supo hacer del diseño arquitectónico un deliberado énfasis en la monumentalización y un obvio muestrario de las nuevas tecnologías del concreto armado, pero sobre todo, un despliegue de recursos del Estado que el día de hoy serían imposibles.

Dos o tres décadas después, luego de que vastos sectores de la población nacional iniciaran la ocupación informal de los espacios públicos y sus tierras baldías, a la búsqueda de una ciudadanización esquivada y de una ciudadanía plena, resulta difícil ubicar las coordenadas de una identidad vinculada a algún pasado oficial del espacio público tal y como fuera concebido y diseñado por el Estado original.

4. Aquello que vemos a través de un flaneo por la ciudad de Lima en términos de usos del espacio público, se parece más a la disgregación de una serie de elementos que flotan en el horizonte, vistos desde una determinada distancia. Este relajamiento del modelo centralizado y trascendental del uso del espacio refiere a la pérdida de una totalidad, o para ser justos, de una pretendida totalidad a manos del carácter oficial de lo ciudadano. La a-centricidad de una ciudad como Lima, hoy definida por la suburbanización popular de masivos *conos* que rodean escasos núcleos de consumo alto y mediano, refiere a su vez a un cierto uso abstracto del espacio, acaso el correlato de la desaparición o ausencia de la participación del Estado en el planeamiento público, o en otras palabras, la ausencia de un diseño central sobre la ciudad. La representación de este proceso local puede encontrarse quizás en el perfil ecléctico y pragmático de la autoconstrucción, así como en otros entornos de desarrollo industrial se puede encontrar quizás en el historicismo de cierto tipo de arquitectura postmoderna⁵. Pero también se encuentra en los usos de cierta espontaneidad con que las comunas distritales rehacen y hacen propio lo que el Estado abandona como suyo. Véase sino, el uso de estandarte alegórico con que ciertos distritos han convertido a las columnas del abandonado proyecto del tren eléctrico en la Av. Aviación. A algunos lados de la avenida las columnas son el soporte de la representación de la variedad de las aves nacionales bajo un auspicio privado, llamado, previsiblemente, Paseo de las Aves, y en otros se han convertido en una galería de la imagen turística y anhelada del paisaje autóctono y de importación, que reproduce deliberadamente, como una contribución del distrito a la ciudad, la estética del almanaque.

⁵ JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke/Verso, 1991, pp. 97-129.

La pérdida del espacio secular abierto por los aspectos fundacionales del Estado, de su pretendida neutralidad al servicio de los valores ciudadanos, no implica necesariamente una pérdida de aquello que David Harvey llama «una urbanización de la consciencia», es decir del efecto de un orden simbólico en los espacios de la ciudad, y que tiene como función imponer una manera de actuar y de pensar⁶. Antes que eso, entre nosotros la pérdida del espacio secular ha sido fácilmente recuperado por el discurso de la Iglesia, particularmente por el culto mariano. La masiva aparición de las blancas efigies de la Virgen María en los espacios públicos y parques de la ciudad durante la última década, es la anunciación obvia del retorno de una agresiva participación de la Iglesia en la vida ciudadana, pero sobre todo, de la abierta disputa de la subjetividad de la ciudadanía con un Estado que nunca se ha caracterizado por encarnar una efectiva separación moderna entre estos dos poderes. En una época en que se asume con facilidad y consenso que los roles del Estado respecto de su ciudadanía se han acercado demasiado a su final, ¿será esta la imagen pública del Estado después del fin del Estado? Tal vez y tal vez no. Respecto de las más recientes manifestaciones de escultura y monumento público, la vista en perspectiva del llamado Paseo de los Héroes del Ejército, a pocos metros del Pentagonito, resulta en todo caso más que aleccionadora. Se trata de más de doscientos metros de numerosos pequeños bustos de altos oficiales, tan anónimos como significativos, que rematan contra el falso frontis neoclásico de otro monumento emparentado: el recordatorio de los fallecidos en el conflicto fronterizo entre el Perú y Ecuador en 1991. Al fondo del chasis de ese frontis empequeñecido en su escala frente a las masivas proporciones del Pentagonito, se percibe la columna que sostiene un modesto triunfo, casi a la sombra del paso a desnivel de una autopista. Pero la cita neoclásica del frontis y la columna, que quisieran remitir a una inobjetable majestuosidad histórica, son sólo inversamente proporcionales a su masivo entorno suburbano, y al oscuro mega perfil *orwelliano* del Cuartel General del Ejército. Para despejar toda duda acerca de los valores que auspician el sacrificio patrio así simbolizado, la parte superior del frontis sostiene, a modo de hornacina, una pequeña imagen de la Virgen María.

5. Serenamente diluidos, los valores cívico-patrióticos que alguna vez encarnó la Emancipación, parecen igualmente haber canjeado todo centro de identidad tradicional en beneficio del criterio del culto religioso por un lado, y de la aparentemente alternativa única de lo secular contemporáneo que quisiera encarnar lo publicitario, por el otro. Así

⁶ La idea de una «urbanización de la consciencia» parte de la noción de que la urbanización se ha convertido en una «segunda naturaleza» de la humanidad en la era del capital. HARVEY, David. *The Urban Experience*. The John Hopkins University Press, 1985, pp. 229-256.

la Procesión del Sr. de los Milagros ha abierto su recorrido tradicional por la Lima antigua hacia los suburbios populares más alejados, para lo cual su imagen aurática circula ahora en un vehículo especial, masificando su culto. Y por su lado, el Corso de Fiestas Patrias de la cadena de súper mercados Wong, mediante un previsible mimetismo blanquirrojo, ha suplantado virtualmente —y más festivamente— la masiva atracción popular del viejo y supersolemne desfile militar del 28 de julio.

La difusión masiva de los criterios del entretenimiento, del *show bussiness* y la publicidad, han pervadido y horadado los cimientos de la vida política, cultural y personal y sus espacios tradicionales de funcionamiento. Y quizás por eso, los verdaderos o aparentes héroes la conciencia nacional en su formulación actual, las *vedettes*, los actores de telenovelas, los futbolistas o las santas populares, no poseen más espacios de conmemoración que la aparición y desaparición cotidiana que impone la ley estricta del tabloide y de la televisión de señal abierta, que son sin duda alguna el gran espacio público de la contemporaneidad peruana. Para ilustrarlo parafraseando a Godard (la frase original es «el cine produce memoria, la televisión amnesia»), los espacios de la memoria han cedido su lugar a los espacios de la amnesia, y aquello que está en cuestión ya no es la conciencia política de la movilización cuyo hábitat tradicional fueran la calle y la plazuela, sino el control moral y autoritario del chisme de los famosos y de la vida ajena y propia en las pantallas de la televisión.

La dispersión de espacios centrales de identificación y el establecimiento de la realidad como pantalla y como forma de olvido, parece haber establecido una nueva manera del uso de los espacio colectivos. Así también parecen testimoniarlo la aparición de espacios mistificados con el culto oficial del Pachacútec monumental en el Cusco, como también el «waltdisneyano» *Paseo de las Musas* en Chiclayo y el no menos célebre *Parque de la Identidad* en Huancayo, que ostenta un gigantesco mate burilado, en medio de otras alegorías regionales. Pero sucede que ante la imposibilidad de manejar los centros tradicionales de representación pública, en el otro extremo del mapa social la alegoría tampoco descansa y llega incluso a desplazar físicamente los espacios de la memoria cívica tradicional. El más reciente ejemplo de este gesto es el *Intihuatana* de concreto armado de Fernando de Szyszlo, situado encima del espacio dedicado a Mariano Necochea, héroe de la Independencia.

Originalmente concebida como objeto conmemorativo de la Sociedad de Minería, el monumento se encuentra en un entorno en el que conviven varios ejemplos de escultura pública, desde el busto tradicional, al volumen abstracto y al figurativo contemporáneo, incluyendo, cómo no, al culto religioso. En ese espacio reducido se resumen, casi arqueológicamente, las muchas maneras del uso del espacio público local y sus varias formalizaciones monumentales. Por su ubicación, el monumento de Szyszlo hace de contrapeso simbólico y dialógico a otra alegoría situada al otro extremo de ese

escenario. Los contornos seudo-gaudianos del Parque del Amor y la escultura de Víctor Delfín de la monumental pareja besándose, son un ejemplo curioso de la necesidad colectiva y social de encontrar espacios de simbolización y de ritualización de sus anhelos⁷. Con algo más de una década de existencia, el éxito de este parque al que llegan masivamente las parejas de recién casados —en su mayoría provenientes de los sectores emergentes de otros extremos de la ciudad— a fotografiarse o a filmarse, es la imagen de cómo los espacios públicos han sido y son territorio de identidades y de definiciones. Aun más profundas en tanto más públicas, ahora que los espacios colectivos, con sus nuevas plazas y parques, funcionan cada vez más de manera privada, recreando en los interiores de los *malls* y de los *shopping centers*, espacios urbanos aseptizados, no conflictuales y alegorizados, virtuales utopías degeneradas⁸, o si se prefiere, espacios urbanos cuyo principio de convivencia ha sido distorsionado en beneficio exclusivo del consumo. Mientras tanto, entre la memoria, la amnesia y la confusión, quienes ocupan masivamente los espacios baldíos de la ciudad actual, recrean como pueden su propio hábitat y su propia identidad, su propia historia y su propio territorio.

RODRIGO QUIJANO

⁷ En otro terreno de la discusión, los trabajos públicos de Delfín y Szyszlo restablecen además un viejo y esquemático debate cultural encarnado en las resoluciones acerca de lo nacional desde el arte. Szyszlo a través de la alegoría de un símbolo andino, un incaísmo debidamente abstraído, y Delfín a través de un enfático figurativismo de rasgos populares en la atmósfera de un realismo socialista a la medida local.

⁸ MARIN, citado por HARVEY, David *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press, 2000. pp. 164-166.