

“Simbolizar el símbolo. Monumento público y exaltación americana”. *Las huellas de un símbolo. Monumento Nacional a la Bandera*. Rosario, CEDODAL Rosario, 2007, pp. 63-69. ISBN: 978-987-241-57-0-9

SIMBOLIZAR EL SÍMBOLO. MONUMENTO PÚBLICO Y EXALTACIÓN AMERICANA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

Introducción

La escultura en Iberoamérica a partir del siglo XIX se caracterizó por el descenso paulatino en la producción de la tradicional escultura religiosa barroca heredada de la época colonial y la introducción y proliferación de la estatuaria conmemorativa, de carácter secular e índole público, vinculada a los proyectos de ornamentación de las ciudades. También hubo continuidad en los monumentos de carácter funerario, realizados con el fin de perpetuar la memoria de los fallecidos.

Característica fundamental de la escultura pública, al igual que ocurrió al tratarse de pinturas realizadas por encargo, fue la limitada libertad en la elección de los motivos por parte de los artistas al llevar a cabo sus obras. El alto costo de materiales de trabajo como el mármol o el bronce, y la necesidad de un proceso de fundición de calidad que en la más de las veces se debía gestionar en Europa, hicieron aun más pronunciada la sujeción de los artistas a las demandas y, lo que supo ser más conflictivo, a los deseos de los eventuales comitentes cuyos gustos muchas veces no coincidían con los de los escultores. Estas causas derivaron asimismo en que numerosas creaciones escultóricas proyectadas en el XIX quedasen sólo en estudios previos, realizados por lo general en yeso, conformando estos una importante fuente de análisis para la investigación de la escultura en Iberoamérica.

Por contrapartida, un porcentaje mayoritario de los monumentos emplazados en América durante esa centuria fueron obras de artistas europeos, para quienes en aquel continente se abrió un mercado de enormes potencialidades y desarrollo, cuyas concreciones no han sido suficientemente valoradas en las “historias del arte” europeas. En especial italianos, franceses y españoles suelen ubicar el asunto (cuando lo hacen) en el terreno de lo casi anecdótico, vinculándolo al “éxito” del artista, pero por lo general se olvidan de la importancia que dichos encargos tuvieron para el sostén económico y para el prestigio de éste, siendo la estatuaria pública la tipología que les possibilitaba acrecentar su jerarquía social.

La escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y nuevos países. Contribuyó a la “urbanización” simbolizando a la vez el “adelanto cultural” de los mismos, promovió a “los próceres” considerados dignos de ser imitados, y expresó emblemáticamente “la obra pública” de gobiernos de tinte liberal y europeizante a través de la transformación estética de las ciudades. A la ejecución de obras públicas se añadieron el trazado de avenidas, parques, alamedas, etc., siendo dotadas todas ellas de la correspondiente estatuaria monumental, a semejanza de las urbes europeas. La ciudad fue concebida como un “gran panteón”, a través del nomenclátor de calles, avenidas, plazas y barrios, convirtiéndose gradualmente, parafraseando a Víctor Hugo, en “una crónica escrita en piedra”, y los monumentos en verdaderos “poemas épicos”.

La ciudad en el XIX fue convirtiéndose pues en una suerte de lección pública de historia, donde las arquitecturas historicistas y los monumentos afirmaron sentidos de

identidad y pertenencia a pueblos, grandes urbes y naciones. Y, a efectos de lo conmemorativo, poco importó a veces que algunos, como aquel crítico mexicano afirmara en 1881 que “en materia de estatuas sólo somos competentes para hablar de la hermosura de ciertas bailarinas”¹. La significación supo ir por delante, calmando la “insaciable sed de recuerdo” como diría Carlos Reyer e incrementando los “gloriosos archivos del género humano” que eran las estatuas para David d’Angers.

Los temas del pasado fueron utilizados como metáforas para el presente, y la idea de la nación se construyó más con discursos literarios y visuales que a través de la vida cotidiana, y en especial recurriendo a las escenificaciones, fueran estas fiestas, inauguraciones de monumentos u otros actos solemnes. Gracias a este cúmulo de realizaciones se fue generando una identidad “visible” de la nación: “...Las naciones, los países o las patrias, como todo grupo social específico, se hicieron, se han hecho, se hacen y se deshacen; y las necesidades de su presente son las que les impelen a forjarse una ‘tradición’, a inventarse su pasado”². Lo mismo vale para la formación de las identidades locales. En los pueblos, en los que en la mayor de los casos fue imposible presupuestariamente hacer frente al gasto en un monumento “de prestigio”, se levantaron obras de tinte popular, las que intentaron desde fechas tempranas emular los cánones de la gran estatuaria del XIX, logrando unas obras “ingenuas” pero de notable expresividad en algunos casos, aunque muchas de ellas, como también ha ocurrido con varios de los “grandes monumentos” de las capitales, en evidentes gestos kitsch.

Si el siglo XIX estuvo marcado por la industrialización del monumento conmemorativo, el XX tendrá como una de sus características principales (siempre debatible o matizable) la pérdida de venerabilidad de los mismos. En América, la importancia de lo conmemorativo ha mantenido una sólida vigencia en el sentir de los gobiernos y de muchas instituciones y otros colectivos ciudadanos; “estatuomanía”³, “arcomanía” y “plaquetomanía” son términos aun válidos para expresar esta manera de sentir el espacio público. También lo son realidades de rigurosa actualidad como la realización y exposición en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, en febrero de 2004, de una gigantesca bandera argentina de 9.000 metros de longitud, confeccionada con retazos aportados por habitantes de todo el país, lo que en este sentido se vincula a la idea de la participación ciudadana en los homenajes que, en el caso de los monumentos, solía concentrarse en las suscripciones populares. La enseñanza de la historia patria a través de la sucesión de hechos históricos, héroes y símbolos, sigue estando omnipresente en nuestra educación cívica y los americanos nos hemos formado teniendo en frente las iconografías más salientes de aquella. Los manuales y libros de lectura escolar, plagados de láminas con los ineludibles retratos de próceres y los cuadros de historia, que tampoco han declinado en su carácter de simbólica decoración de las aulas, nos han permitido una convivencia natural. Podríamos decir que el afán conmemorativo es casi inmanente al americano y que aun hoy los aniversarios y conmemoraciones son movilizadoras de acciones de la comunidad e implican inversiones de recursos públicos.

¹. “Memorias de un vago. El arte en México”. *El Cronista de México*, México, 2 de julio de 1881. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México: UNAM; 1997 (2ª ed.), t. III, pp. 125-127.

². SERRANO, Carlos. *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*. Madrid: Taurus; 1999, p. 8.

³. Término que ya aparece a finales del XIX en América. Ver: “El Arte y la Historia. Manía de estatuas”. *El Universal*, México, 6 de agosto de 1892. Cit.: PÉREZ WALTERS, Patricia. “Manía de estatuas. La escultura en el siglo XIX”, en *Nuestra Historia*. México: CEHIPO; agosto de 2003, N° 55-56, p. 12.

La monumentalización de los símbolos

En el párrafo precedente señalábamos la concreción del proyecto ciudadano de la gran bandera exhibida en el Centro Recoleta de Buenos Aires. En este marco de exaltación es en el que debemos entender en parte la realización del monumento a la Bandera en Rosario, homenaje por los “servicios prestados a la Patria” por la enseña nacional, como en repetidas veces se ha afirmado.

Puede decirse que uno de los “colmos” de erigir un monumento, en tanto símbolo, es homenajear no ya a un personaje o a un hecho sino directamente a otro símbolo. Dentro de este marco pueden comprenderse las frecuentes conmemoraciones de los pabellones americanos como asimismo de otros emblemas como los himnos nacionales. Sin duda alguna, el monumento más prominente de cuantos se erigieron en honor a las banderas del continente es el que se emplazó en Rosario. El mismo tiene una larga historia, de ochenta y siete años entre la primera iniciativa y la inauguración en 1957, reseñada de manera muy completa por Ramón Gutiérrez en un capítulo de este mismo libro. Dicho ensayo es ejemplificador respecto de las dilaciones, gastos, idas y venidas, incumplimientos, debates crítico-artísticos e ideológicos con o sin fundamento, y que son moneda corriente en muchos de los procesos monumentales.

Para la época de este proceso, en el caso de Buenos Aires, destacaríamos la erección del mástil conmemorativo (1926) dedicado a la Argentina por los residentes italianos con motivo de la visita del príncipe Umberto di Savoia dos años antes, que Gaetano Moretti realizó junto al escultor Giannino Castiglioni y a A. Mazzucotelli, inspirándose en la antena de la Piazza San Marco de Venecia⁴.

Pasando a otros países americanos, podemos señalar la inauguración en Cárdenas (Cuba), en mayo de 1945, del monumento nacional a la bandera cubana, cuyo encargo recayó en Eugenio Hernández Álvarez, empleado de la casa José Arechabala S.A. de dicha ciudad. La elección de Cárdenas como sitio para emplazar el homenaje al pabellón, encerraba simbólicamente el hecho de que allí, por primera vez, y bajo la tutela de las fuerzas expedicionarias comandadas por el General Narciso López, se había izado el pabellón cubano, el 19 de mayo de 1850.

En algunos países, como es el caso de México, la Bandera se convirtió en uno de los símbolos patrios más monumentalizados, siendo abundantes los ejemplos que recurren a obeliscos o columnas rematados con el correspondiente mástil de metal. Si tuviéramos que señalar una obra, esta sería el monumento a la Bandera inaugurado en 1944 en Durango, en las faldas del cerro de los Remedios (**FOTO 1**). El mismo se compone de una explanada de 60 metros de diámetro, siendo su elemento principal un torreón “castellano” realizado en cantera que, a modo de faro, alcanza los 32 metros de altura. Fue realizado por Santiago López y se complementa con un mural en el que se ven representados el estado de Durango, sobre el mismo la bandera y en primer plano el águila en pleno vuelo.

Aun no habiendo sido bautizado como “monumento a la bandera”, el monumento a la Patria (1945-1956) realizado por el escultor Rómulo Rozo en Mérida (Yucatán), se erige en parte en una ofrenda al pabellón mexicano (**FOTO 2**). Concebido como un hemiciclo historiado en ambas caras, el mismo está ubicado en una glorieta del simbólico Paseo de Montejo en dicha ciudad. Rozo ejecutó una galería de 400 personajes, hechos y símbolos desde el período prehispánico hasta la época contemporánea, como se aprecia con la presencia, entre otros, de Alexander von Humboldt, el escultor Manuel Tolsá o el arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras. Preside el monumento la figura de la Patria, representada por una mestiza yucateca tocada con gorro maya a manera de gorro frigio. La

⁴. Ver: RINALDI, Luca. *Gaetano Moretti*. Milán: Guerini Studio; 1993.

misma sostiene un portaestandarte que apoya sobre el escudo de Mérida, situándose más abajo la “casita de paja”, emblema del origen del pueblo maya, que protege la llama votiva, lo mismo que dos caballeros-tigres que aparecen postrados a ambos lados de la misma. Remata todo el conjunto el mástil en el que flamea la bandera mexicana.

El uso (y a veces abuso) del mástil alcanza importantes cotas, pudiéndose destacar el que sostiene la mega bandera en la Plaza Mayor o Zócalo de la ciudad de México (**FOTO 3**). Las banderas emplazadas tanto en este espacio como en el Campo Marte en Chapultepec fungieron como antecedente de otras similares instaladas en el resto del país. Casos similares pueden apuntarse en España, en especial la gran bandera española con su respectivo mástil, que desde el último periodo de gobierno de José María Aznar, flamea en la Plaza Colón de Madrid. La misma fue erigida tras un viaje de Aznar a México donde aparentemente quedó impactado por la del Zócalo; decidió entonces hacer lo propio en Madrid, haciendo instalar una gran bandera de 294 metros cuadrados, de 14 x 21 metros e izada en mástil de 50 metros de altura. Más recientemente en Granada (2007), y en versión más modesta, también bajo gobierno del Partido Popular, se instaló frente a los céntricos Jardines del Triunfo una enorme bandera de 35 metros cuadrados, que ondea sobre mástil de 20 metros de altura. También en España, y anterior a los ejemplos señalados, puede mencionarse el monumento al V Centenario de la presencia española en América, levantado en Valladolid en 1998, al que se integraron 24 mástiles para las banderas de las naciones americanas⁵.

Yendo hacia atrás en el tiempo, en Colombia, uno de sus artistas más reputados, el escultor Marco Tobón Mejía, había sido autor en 1931 del monumento a la Bandera inaugurado en Barranquilla (**FOTO 4**). “El orden de sus elementos y el contenido se evidencian desde los grupos de la base que representan la Familia y las Artes cubiertas desde la cima por el pabellón flameante enarbolado por la Alegoría de la Patria. El conjunto es equilibrado y en la figura superior, especialmente, prevalecen reminiscencias dinámicas helenísticas; mientras los grupos inferiores se subordinan y acartonan contra los tableros. El esquema arquitectónico de su composición de conjunto es lo más relevante del monumento, así como la concatenación armónica de los volúmenes. Y como es natural, lo más connotado son los relieves superiores por el acento de modernidad que impregnan”⁶. En Venezuela destacaría una versión iconográficamente diferente como es la que concibió Alejandro Colina para la ciudad de San Juan de los Morros, en Guárico (1964-1965) en la cual asocia la conmemoración a la raza indígena, mostrando a un indio en el acto de enseñar la bandera a su hijo.

En Montevideo, en la actual Plaza de la Democracia, el homenaje escultórico a la Bandera fue concebido a modo de altar de la patria coronado por un enorme mástil. Construido durante la dictadura militar en los años setenta, se erige en un homenaje a la misma “por los servicios prestados”. “El monumento, de grandes bloques planos de hormigón, aggiorna en sus líneas la estética fascista, estilizada y despojada de elementos decorativos, con una intención más ‘funcionalista’ y ‘moderna’. La relación entre la amplitud horizontal y el gran icono vertical del fondo es una de las fórmulas de distribución verticalista del espacio ritual, que los Estados totalitarios del siglo XX aplicaron a la situación de las sociedades de masas, al punto que se transformó en uno de los tópicos visuales de las ceremonias del verticalismo de Estado”⁷. Aunque este es el

⁵ . CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis. *Escultura pública en la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Universidad; 2000, pp. 203-205.

⁶ . CÁRDENAS, Jorge. *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*. Medellín: Museo de Antioquia; 1987, pp. 54-55.

⁷ . IRIGOYEN, Emilio. *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Ediciones Trilce; 2000, p. 147.

monumento más sobresaliente, con anterioridad se inauguraron otros en el país como es el caso del localizado en la Plaza 18 de Julio de Canelones, que muestra una simbólica figura de mujer, cubierta con una túnica, que con la mano izquierda sostiene la bandera y con la derecha, y hacia abajo, un gladio. La obra fue realizada por Juan D'Aniello⁸.

Si bien como afirmamos, la conmemoración de la bandera es la más destacada en el marco de los símbolos patrios, podemos señalar la existencia de otros homenajes como el monumento al Himno Nacional, en Paysandú, obra del conocido escultor español Pablo Serrano; fue inaugurado en 1951 en la Plaza Francisco Acuña de Figueroa (**FOTO 5**). “Si bien Serrano rinde homenaje y se inspira en la letra del Himno Patrio, plasmando en el granito la estrofa ‘Y que heroicos sabremos cumplir’, se trata de un grupo humano que encabeza un hombre de vigorosa complexión, portador de una bandera y con la mirada puesta en un horizonte que se desea lograr con ansias de superación. Le sigue una mujer que lleva un niño fruto del amor y confianza en el porvenir, y una figura de adolescente como símbolo de la juventud y la esperanza. Por último la figura de un hombre, que con sus manos porta un arado que se hunde en la tierra, abriendo surcos donde se han sembrado las semillas de nuevos sueños que se quieren alcanzar”⁹. Serrano, radicado primero en la Argentina, entre 1929 y 1935, y a partir de este año y hasta 1955 en el Uruguay, sería autor también de un monumento a Artigas, que lo representa de pie, inaugurado en Rivera (1953) y el dedicado a José Pedro Varela (1950) en la propia Paysandú. A ellos se sumarían otros monumentos americanistas como el de los Intelectuales españoles exiliados en Puerto Rico (1963) en San Juan, el de Fray Junípero Sierra en Nueva York (1964) y el de Isabel la Católica (1967) también en la citada isla caribeña.

⁸ . LAROCHE, W. E.. *Estatuaria en el Uruguay*. Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo; 1981, t. II, p. 12.

⁹ . STAGNO OBERTI, Rubens. “El arte de la escultura en Paysandú”, en *Quinto Día. El Telégrafo*: Paysandú; 8 de junio de 2001, p. 6.

ILUSTRACIONES

1. Santiago López. Monumento a la Bandera (1944). Durango (México). (Foto. García L. Archivo CEDODAL).
2. Rómulo Rozo. Monumento a la Patria (1945-1956). Mérida (México). (Foto: ROZO KRAUSS, Rómulo. *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*. México: Ediciones Universidades de Latinoamérica; 1974).
3. Mega bandera mexicana en el Zócalo. México D.F.
4. Marco Tobón Mejía. Monumento a la Bandera (1931). Barranquilla (Colombia). (Foto: CÁRDENAS, Jorge. *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*. Medellín: Museo de Antioquia; 1987).
5. Pablo Serrano. Monumento al Himno Nacional (1951). Paysandú (Uruguay). (Foto: Rubens Stagno).