

UN ESTIBADOR BELGA EN LIMA. HISTORIA Y SIMBOLOGÍA DE UN MONUMENTO DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ

Igor Antonissen
Universidad de Piura
igor.antonissen@udep.edu.pe

Es particularmente significativa la historia y simbología de “Estibador”, bronce de excepcional calidad artística donado por el gobierno belga en el año 1921, en el marco de las celebraciones por el centenario de la independencia del Perú y finalmente inaugurado en junio de 1922 en la plazuela Bélgica, en Santa Beatriz (Lima). Esta escultura realista, originalmente creada por el respetado artista belga Constantin Meunier (1831-1905), supuso un aporte simbólico a la llamada patria nueva del presidente Leguía a inicios del siglo XX, similar a otros monumentos entregados o erigidos en el contexto de las festividades, aunque con algunos elementos disidentes que parece interesante recalcar.

En su relato de las festividades realizadas en el marco del primer centenario de la proclamación de la independencia del Perú y de

las batallas de Junín y Ayacucho –celebradas respectivamente en 1921 y 1924– el historiador Jorge Basadre (2005) da testimonio de la “suntuosidad y alegría” (p. 67) que caracterizaban aquel momento. Pero las conmemoraciones nos dejaron otro legado, mucho más “perdurable”, un memorial físico y hasta hoy día visible, aunque en muchos casos desatendido por la mayoría de los paseantes limeños. Fueron muchos los monumentos conmemorativos: la estatua de San Martín en la plaza del mismo nombre, la fuente China ubicada en el Parque de la Exposición, el Museo de Arte Italiano en el Paseo Colón, o el famoso monumento a Manco Cápac que señala a Huatica en la Victoria, entre otros.¹ Configuran una importante parte de las esculturas públicas de Lima, hechas para recordarnos las acciones extraordinarias de aquellos años y cristalizando las ideas de la época.

Antes de las festividades de 1921-1924 solamente había siete monumentos públicos en Lima. Era una ciudad carente de grandes monumentos históricos y que todavía lucía un aspecto predominantemente colonial. Eso cambiará significativamente bajo el gobierno de uno de los presidentes más polémicos del Perú: Augusto B. Leguía (1863-1932), quien ocuparía el mandato presidencial durante los años 1919-1930, un período más conocido como el oncenio de Leguía. Es precisamente durante su régimen cuando Leguía quiso mostrar al mundo la modernidad que su ideología política (la “patria nueva”) pretendía lograr, levantando impresionantes obras públicas como parte de un proyecto urbanístico racional, armónico y funcional, y que definiría las futuras coordenadas para la expansión de la metrópoli. Al mismo tiempo aprovechó el centenario de la independencia para adelantar –o por lo menos equiparar– al Perú y a su capital Lima con los demás países de la región latinoamericana. Tomando conciencia de la importancia de monumentos públicos como parte del diseño de una urbe moderna, el centenario se convirtió en la oportunidad para que Lima pudiera en sus planes de desarrollo contar también con una decente ornamentación urbana.

El presente comentario histórico y análisis simbólico del Estibador belga tiene como objetivo incrustarse en el análisis de la relación

¹ También vale mencionar el Arco Morisco donado por España en la antigua avenida Leguía.

entre la mencionada patria nueva y la producción artístico-escultórica materializada en los monumentos públicos erigidos en el marco de las celebraciones de 1921-1924. Cabe resaltar que, a pesar de que existen varios estudios sobre la estatuaria y los monumentos públicos de Lima –nos referimos en orden cronológico a los aportes de José Gamarra (1974), Alfonso Castrillón (1991), Margarita Cubillas (1993), Natalia Majluf (1994), Rodrigo Gutiérrez (2004) y Elio Martuccelli (2006), así como las más recientes investigaciones de María Flores (2011) y Johanna Hamann (2015)– hasta ahora no se ha realizado un análisis monográfico específico sobre el Estibador belga. Pretendo demostrar ahora su carácter original y planteo la idea de que es uno de los monumentos que quizás mejor refleja la ideología de la patria nueva. Estudiaré los aspectos artístico-estéticos de esta escultura, así como su aporte simbólico al nuevo espíritu civil peruano de inicios del siglo XX. Para ello, analizaré el obsequio belga y su entrega oficial dentro de un panorama político y cultural más amplio, comparándolo con los otros monumentos entregados o erigidos en el contexto de las festividades. Así, aportaré al debate sobre la identidad nacional en base de la memoria colectiva y en favor de la conservación de un elemento significativo del patrimonio monumental limeño.

La “Patria Nueva” y los monumentos del centenario

Para entender mejor la historia y la simbología del Estibador belga, debemos comprender la época en que se realizan las celebraciones del centenario y conocer los otros monumentos que fueron erigidos en torno a la patria nueva. Esta “reconstrucción nacional”, impuesta por el presidente Leguía y principalmente basada en la nueva Constitución de 1920, tenía como propósito modernizar y revitalizar un Perú que aún sentía el sinsabor dejado por la guerra del Pacífico y las dislocaciones económicas tras la primera guerra mundial. La idea central era dar al Perú una nueva identidad nacional e integrar a todos los sectores de la sociedad (Ames, 2009; Orrego, 2014), especialmente las clases medias e indígenas que habían sido arrinconadas durante la llamada “república aristocrática” anterior.² Otros elementos clave eran la transformación del

² Cabe resaltar que el proletariado (y los sindicatos) ya surgieron durante la “república aristocrática” a finales del siglo XIX como consecuencia de la modernización capitalista iniciada bajo el gobierno de Piérola y la coyuntura

sistema y cuerpo político (desarticulando a la antigua clase oligárquica conservadora del civilismo y abriendo paso a una nueva generación de élite mesocrática y progresista en favor del gobierno), la introducción de cambios en la justicia (especialmente en función de una conclusión de la demarcación de las fronteras peruanas con Colombia y Chile), la centralización del poder estatal y su burocratización, el reforzamiento de la economía exportadora de materias primas (cobre, petróleo, azúcar, algodón y caucho) en combinación con una fuerte inversión de capitales extranjeros (especialmente norteamericanos) en la industrialización del país, y la implementación de un equilibrio económico interno mediante el impulso de grandes proyectos de desarrollo (como la irrigación en la costa, la colonización de la selva, mejoras en la infraestructura del transporte, el impulso de innovaciones tecnológicas y cambios en el sistema educativo).³ Cabe sin embargo resaltar que todo este “progreso” vino con un gran costo: se logró mediante un presidente sumamente oportunista, quien propuso un régimen imperante en el cual se priorizaba el “orden público” sobre el “estado de derecho” (Bethell, 2000, p. 272), y donde –según Miró Quesada– “el periodismo se acostumbra a no escribir y a no opinar” (como se cita en Hamann, 2015, p. 98). Asimismo, las grandes transformaciones en favor del desarrollo y la identidad nacional solamente se pudieron realizar, contradictoriamente, mediante la dependencia de los préstamos e inversiones internacionales, endeudando al país cada vez más económicamente. Era justamente la precariedad y vulnerabilidad del Perú causadas por este tipo de “desarrollo impulsado por la deuda”, combinado con una cultura de fraude y “corrupción de la nueva élite plutocrática” (Klarén, 2012, pp. 301 y 328), las que causaron el final abrupto de la presidencia de Leguía, acelerado por el colapso de la bolsa de valores estadounidense. Realizando una evaluación objetiva de la “patria nueva”, podemos concluir que Leguía realizó

política del Partido Civil. Sin embargo, es con Leguía cuando este grupo social se convierte en un mayor protagonista. Véase también Casalino (2017, pp. 18 y 79).

³ El mismo Leguía sintetizó perfectamente su programa político en un discurso ofrecido durante un banquete organizado en diciembre de 1924: “He procurado definir las fronteras del Perú, desarrollar su riqueza y aumentar el optimismo de su raza” (citado por Martuccelli, 2006, p. 272). Para una descripción más completa de las bases de la “Patria Nueva”, véase Klarén (2012, pp. 300-303). Con respecto a la ideología durante el centenario, véase también Martuccelli (2009, pp. 8-9).

cambios meramente superficiales y hasta contradictorios, manteniendo una aparente prosperidad artificial solamente exitosa a corto plazo.⁴ También su discurso en pro de la cohesión e inclusión de las diversas clases sociales y la población indígena, fuera en muchos casos “más retórico que práctico” (Flores, 2011, p. 135). De esa manera, la idea de una “patria nueva” fue solamente un mecanismo para justificar y consolidar su poder. En suma, y utilizando las palabras de Hamann (2011), “en el fondo, al cambiar todo para que nada cambie, Leguía salvó a la vieja oligarquía” (p. 160).

No obstante, bajo el lema de “hechos, no palabras”, el gobierno de Leguía dio lugar a una época de grandes transformaciones urbanísticas en favor del embellecimiento y ordenamiento de una Lima que desde comienzos del siglo XX se había presentado como una creciente ciudad comercial, burocrática e industrial.⁵ En línea con lo que José Burucúa y Fabián Campagne han denominado la “etapa monumental” de las ciudades sudamericanas (citado en Casalino, 2017, p. 18), quiso poner la capital a la misma altura de las grandes ciudades de influencia europea o norteamericana. Impulsado por el espíritu positivista, racionalista y materialista de una nueva burguesía industrial, a su vez estimulado por la próspera economía local y el reciente fenómeno de la inmigración desde el interior del país, “Lima se transformó durante el oncenio en una ciudad hermosa y moderna, una de las más importantes en toda América” (Klarén, 2012, p. 310). Es también en esa época cuando Lima definitivamente trasciende el límite de sus antiguas murallas coloniales, utilizando el mármol y el bronce como materiales duraderos y simbólicos para una ciudad culta “que se estaba recuperando de los saqueos con Chile” (Flores, 2011, p. 140). El neocolonialismo, junto con algunas reminiscencias neoclásicas y románticas del siglo XIX, fue el estilo por lo general más aplicado –y aceptado– por tanto el poder estatal como las clases dominantes (Martuccelli, 2009, p. 9). También es importante

⁴ Según Martuccelli (2006), “se dan las bases de un primer ensayo de modernización del país, con inversiones y capitales norteamericanos, aun cuando Leguía no transforme verdaderamente la estructura del poder económico en el país. Incipiente industrialización que no logra el desplazamiento total de la aristocracia terrateniente” (p. 258).

⁵ Cabe resaltar que los fundamentos principales de la transformación ya estaban definidos desde inicios del siglo XX. Solo con Leguía, Lima adquirió el rostro de una gran metrópoli. Véase Klarén (2012, p. 309) y Castrillón (1991, p. 347).

resaltar que este impulso expansivo y la realización de tantas obras públicas fue posible gracias a *The Foundation Company*, una empresa constructora norteamericana específicamente contratada por el gobierno peruano.

Es en ese contexto que el arte público, aparte de su función ornamental, también tendrá un fin ideológico y político. Eso no siempre había sido así. Según Ledesma (2011): “los procesos de ornamentación para antes del gobierno de Leguía pudieron haber servido más como un mecanismo de embellecimiento que como un referente para la constitución de un colectivo en torno a la cohesión e identidad” (p. 134). Estas obras de arte, además, terminaron favoreciendo una serie de “representaciones simbólicas a espaldas de la mayoría” (Hamann, 2011, p. 12). Con Leguía, sin embargo, el proyecto del progreso nacional se puso en perfecto tono con sus ideas políticas y la construcción de “una identidad nacional que exalte y realce los valores de la nación haciendo una inflexión desde el arte público”, además partiendo de una “iconografía de muy fácil acceso para todo el mundo” (Hamann, 2015, p. 86). Es también desde esta perspectiva que debemos ver los mármoles y bronceos como elementos educativos utilizados para conformar y configurar el ciudadano ideológicamente.

Pero son sobre todo las celebraciones para el centenario que funcionarían como un gran catalizador de proyectos monumentales en Lima.⁶ Asimismo, darían a Leguía la perfecta oportunidad histórica para “utilizar[los] iconográficamente y así reafirmar su poderío” (Leonardini, 2009, p. 1264).⁷ Bajo su mando se construyeron unos 23 monumentos públicos, multiplicando por cinco a seis la cantidad que había entonces en la ciudad. Los limeños vivieron una década prácticamente festejando el centenario debido a que no todas las obras previstas se inauguraron

⁶ Según Gutiérrez (2004) la etapa más importante de las obras públicas en Lima y otros capitales de la región coincide justamente con el momento esplendor de la fiebre conmemorativa en los países iberoamericanos.

⁷ El mismo Leguía vio las festividades además como una “refundación” de la república peruana o “hito tan importante como la fundación del Tahuantinsuyo” (Casalino, 2017, pp. 18 y 80). Martuccelli (2009) lo interpreta de una otra manera: “las fastuosas celebraciones sirvieron para realzar el prestigio de Leguía en el exterior y consolidar su gobierno al interior”. Ubica las fiestas y monumentos del centenario dentro de la segunda etapa o “la de la lucha” del cenecio de Leguía propuesta por Jorge Basadre, “época en la que [Leguía] tuvo que convencer y doblegar a sus adversarios, y a la consolidación de su gobierno” (p. 17).

entre 1921 y 1924 (Casalino, 2017, p. 14). Donde antes del centenario actos ceremoniales se solían celebrar con obras “efímeras”, esta vez monumentos “perdurables” se convirtieron en los protagonistas de las festividades.

Entre las obras urbanísticas y monumentos más importantes se encontraron la construcción de una plaza donde rendir homenaje a don José de San Martín, la construcción de la primera etapa de la avenida Leguía (hoy avenida Arequipa) que configuraba la moderna ciudad de Lima uniendo el Cercado de Lima con el actual Miraflores, la inauguración del Monumento al soldado desconocido (de la mano del artista piurano Luis Agurto y Olaya), así como los monumentos al almirante Petit Thouars y al gran mariscal Antonio José de Sucre, en 1924. También se abrió el Museo Bolivariano ese mismo año.⁸ En la realización de estas obras, el poder estatal apoyaba a las autoridades municipales.⁹ Pero en la práctica, “Leguía se convertiría en uno de los más importantes alcaldes de Lima” (Martuccelli, 2009, p. 9).

Es en el marco de estas celebraciones que muchas embajadas que radicaban en Lima ofrecieron o donaron monumentos muy interesantes. “Resaltando lo moderno y lo simbólico” (Casalino, 2017, p. 25), demostraban la identificación y unificación de los extranjeros con lo peruano (Flores, 2011, pp. 138 y 141), y presentaban al Perú como un país amigable y abierto a lo extranjero. Siguiendo una costumbre internacional y la pauta marcada por el regalo de la estatua de la Libertad de Francia a los Estados Unidos a fines del siglo XIX, España, por ejemplo, donó en 1921 un arco morisco que se levantó en la primera cuadra de la avenida Leguía y que era símbolo de la sociedad peruana pluricultural (en analogía con la “mezcla” de la cultura española con la árabe). Lamentablemente este fue destruido poco tiempo después durante el gobierno del general Óscar Benavides. No obstante, por suerte se levantó en el año 2001 una réplica que hoy se ubica en el Parque de la Amistad en Surco. Alemania, por su parte, regaló en 1923 el reloj que está en el Parque Universitario y

⁸ Para una descripción más completa de todas estas obras, véase Castrillón (1991) y Hamann (2015).

⁹ En 1921 se confirmó la Comisión Municipal del Centenario encargada con los preparativos de las celebraciones. Para el listado completo de los integrantes de dicha comisión, véase Flores (2011, p. 136).

que a mediodía tocaba el himno nacional. Los italianos, con su exquisito gusto y “en la idea de que no hay mejor don para un país que la cultura” (Castrillón, 1991, p. 349), obsequiaron en el mismo año el Museo de Arte Italiano, con su fachada en cuarzo y frisos inferiores, incluyendo además toda una colección de fabulosas esculturas de una técnica académica de suma importancia, y que en realidad constituyeron buenos ejemplos para los jóvenes que estudiaban en la Escuela de Artes y Oficios de entonces. Para fortalecer sus lazos de amistad con el Perú, los Estados Unidos y China regalaron en 1924 dos fuentes monumentales: la fuente de los Atlantes o fuente de las Tres Figuras (inicialmente prevista para el Paseo Colón, pero finalmente ubicado en una plataforma central de la avenida Leguía) y la fuente de las Tres Razas (o fuente China, un grupo de figuras alegóricas ubicado en el antiguo Parque de la Exposición), respectivamente. En 1926 los franceses donaron una estatua a la libertad que se ubicó en la plaza Francia, y la colonia británica regaló en ese mismo año un estadio de fútbol en madera que originalmente estaba situado en el mismo lugar donde está ahora el Estadio Nacional. Construyendo este último, se desarmó el estadio antiguo que fue comprado por el Club Universitario de Deportes, llevándolo a Breña donde estuvo por muchos años. Y finalmente Japón entregó en 1927 al Perú el famoso monumento de Inca Manco Cápac, la única obra escultórica donada de temática indígena y realizada por el artista peruano David Lozano, “para tener mayor coherencia y resonancia simbólica” (Hamann, 2015, p. 370) con la ideología de la “Patria Nueva”.

¿Qué son y cómo debemos leer e interpretar estas donaciones? Según Gutiérrez (2004), son el producto de una verdadera época de oro de los escultores europeos, dado que muchos de ellos participaban en concursos internacionales organizados en el mundo occidental. Asimismo, Hamann (2011) concluye en su trabajo sobre los monumentos del centenario que las obras obsequiadas –igual como los monumentos peruanos erigidos en ese entonces– iban articulando “la propuesta ideológica surgida desde el poder del Estado” (p. 358).¹⁰ Ese mismo trabajo determina además otras características comunes que en su

¹⁰ Según Martuccelli (2009), tampoco debemos olvidar que algunos de los monumentos fueron pedidos directamente por el estado peruano, pues estaban en línea con su ideología (p. 14).

conjunto han causado una experiencia nunca más dada en la historia del arte peruano:

- 1) “Son esculturas fundidas en bronce que se yerguen de pie sobre su pedestal, caracterizando con sus respectivos atributos a los personajes representados” (Hamann, 2011, p. 297).
- 21) En la mayoría de los casos “no existe una real identificación con el contexto de donde viene[n] [los] personaje[s] ni con el personaje representado” (Hamann, 2011, p. 297) (el monumento a Manco Cápac es una clara excepción).
- 22) El modelo de tendencia mitológica y academista “viene heredado de la tendencia impuesta desde las academias de bellas artes de Europa” (Hamann, 2011, p. 297) en la cual predomina la composición tradicional y mesurada con la figura humana como motivo central y como personificación del símbolo estético (Hamann, 2011, p. 358).
- 23) La despreocupación por una verdadera renovación estética, porque no se atrevió a explorar patrones plásticos distintos al occidental (Hamann, 2011, p. 358).
- 24) Son “obras que generarían una posterior correspondencia con el sitio” (Hamann, 2011, p. 298), alimentándose “de las características del lugar y su contexto para adquirir plenamente su dimensión simbólica” (Hamann, 2011, p. 298).

En relación con este último punto, Hamann (2015) también resalta que “la presencia de [este] importante grupo de obras donadas fue un catalizador que terminó por modificar y contribuir a que se definan las zonas urbanas más significativas” (p. 140). Majluf (1994) interpretaba la inclusión de la escultura monumental en el espacio urbano limeño como una especie de arte para la ciudad, arte en la ciudad y arte con la ciudad, en el que los monumentos públicos crearon “una simbiosis de identificación con el lugar” (Hamann, 2011, p. 364) y finalmente ayudaron a configurar la planificación de la futura ciudad. Otra de las ideas de Leguía fue efectivamente poner en marcha perspectivas al estilo de París, es decir, insertar monumentos alineados unos con otros, formando ejes urbanos que debían constituir caminos de la identidad nacional. Uno de los ejes principales, por ejemplo, alineó la plaza Dos de Mayo (con el monumento a la victoria inaugurado en 1874) con la plaza San Martín (con el monumento a San Martín) y el Parque Universitario (donde está la mencionada Torre del Reloj regalada por la colonia alemana). Una segunda gran perspectiva conectó nuevamente el monumento al Dos de Mayo a través de Alfonso

Ugarte hacia el monumento a Francisco Bolognesi.¹¹ Sin embargo, la mayoría de los monumentos llegaron a embellecer el barrio de Santa Beatriz, una de las nuevas urbanizaciones “de lujo” que se creó entre Lince y el Cercado de Lima sobre la ya mencionada avenida Leguía. Inspirándose en el patrón de la moderna “ciudad jardín” norteamericana (Casalino, 2017, p. 37),¹² fue uno de los espacios urbanos que mejor reflejó “el ánimo de esta nueva Lima” (Martuccelli, 2006, p. 261). Asimismo, sirvió a su vez como modelo para los otros barrios que surgieron en las décadas después, separando de esa manera las clases sociales no solamente económica, sino también espacialmente.

El Estibador belga

En analogía con los otros países, el gobierno belga regaló en nombre de su rey Alberto I el “Estibador” o “Descargador” (figura 1) del ya mencionado artista Constantin Meunier, uno de los representantes más significativos de la escultura realista de entonces y respetado internacionalmente por su estilo innovador y participación en diversos concursos y exposiciones.¹³ Fundido en Bélgica, fue inaugurado el día 14 de junio de 1922 durante una ceremonia atendida por un público numeroso,

¹¹ Para una explicación más detallada de dichos ejes urbanos en base de planos, véase Hamann (2011, pp. 191-199).

¹² La “ciudad-jardín” rompió con la ciudad tradicional de antaño; proponía, entre otras de sus características, la implantación de viviendas de estilo “chalet” o “californiano” separados mediante cinturones y generosas áreas verdes en zonas o barrios separados por nivel socio-económico. Véase también Martuccelli (2006, p. 266).

¹³ Meunier también fue considerado como artista del proletariado, habiendo sido obrero él mismo. Su gusto por la temática realista vino después de una visita a la Valonia industrial o “país negro” en 1880. Le impactó tanto que decidió aliarse con el Partido Civil Obrero. Sus obras fueron adoradas por Van Gogh, reconocidas por Rodin y comparadas con las pinturas de Millet. En la página oficial del Musée d’Orsay en París, leemos: “Una primera versión [del Estibador] en cera fue mostrada a partir de 1885 en Bruselas en el Salón de los XX. Cuando se presentó el gran yeso en París, en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en 1889, la crítica es entusiasta: «jamás se había figurado, con semejante intensidad, tanta expresión trágica y emocionante, de energía, de aplastamiento, de sufrimiento y de resignación»”. Disponible en https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/escultura/commentaire_id/descargador-del-puerto-de-amberes-20254.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=842&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=729&cHash=a5d9add424

siguiendo el tono de las demás celebraciones ideadas por la política de Estado y Leguía en particular. Así, para tener mayor realce en el ámbito internacional, era importante la presencia de delegaciones extranjeras y otras figuras importantes. En el evento asistieron, aparte del presidente Leguía, el doctor Lauro A. Curletti (Ministro de Fomento), el doctor Pedro José Rada y Gamio (alcalde de Lima), el señor Michel Fort (director de la Escuela de Ingenieros) y el señor general Antonio Castro (senador de la República). Figuró también el ministro y embajador extraordinario Paul de Groote,¹⁴ en representación de Bélgica, y otros mandatarios de este país,¹⁵ Igualmente estaban presentes otras delegaciones extranjeras, entre ellas las de Italia, Japón, Colombia, Brasil y Cuba (El homenaje de Bélgica al Perú, 1922, p. 2). Ya que las celebraciones del centenario también se caracterizaban por tener un carácter “inclusivo” (Casalino, 2017, p. 69), la ceremonia también se dirigió a los ciudadanos, especialmente la clase media, empresarios y alumnos de la Escuela de Ingenieros y de Artes y Oficios que –como evidencian las fotos del evento (figura 2)– de igual manera solían asistir con sus mejores trajes y uniformes.¹⁶ Todo el evento se dio lugar en la plazuela Bélgica (en la primera cuadra de la avenida Arequipa) específicamente construida para la estatua e inaugurada el 28 de julio 1921.

¿Pero qué significó esta obra en la época del centenario? ¿Cómo la debemos valorar? Y, sobre todo, ¿de qué manera se sintonizó con la patria nueva de Leguía? A pesar de que se trata de una réplica de una obra originalmente fundida para lucir en la plaza mayor de Amberes, en ese

(consultado el día 4 de octubre 2019 a las 8:20 horas). Véase también Weisberg (1992, p. 227) y Pijoan (1916, p. 486).

¹⁴ Según Ni (1981), el ministro y embajador extraordinario Paul de Groote fue muy valorado por el estado peruano, ya que recibió en el marco de las celebraciones de la independencia del Perú el Gran Cruz de La Orden del Sol del Perú y la Medalla del Centenario de la Independencia Nacional (p. 10).

¹⁵ La entrega oficial fue un evento de gran importancia para la comunidad belga. La ceremonia, además, coincidía con la misión económica belga en el Perú. Pasó por Lima especialmente el gran educador belga Dr. Georges Rouma, que por entonces estaba cumpliendo una misión en Bolivia. Véase también Ministerio de Fomento del Perú (1922).

¹⁶ Casalino (2017) dice al respecto: “El propio presidente Leguía había dispuesto que en el centenario participen delegaciones de escolares de todo el país, por eso era necesario que los de Lima pudiesen organizarse con oportunidad” (p. 74).

entonces ya uno de los puertos belgas más importantes de Europa,¹⁷ es una de las mejor logradas estatuas limeñas. Hamann (2015) la describe de la siguiente manera:

[En el Estibador] se aprecia al trabajador belga, de pie, un poco más grande que la escala natural, en posición de contraposto sobre un pedestal de granito de dos metros de altura. La estatua es una valiosa y bella obra fundida en bronce y es parte de una serie de esculturas en las que el escultor representa, con elegancia y un dominio magistral de la figura humana, los diferentes oficios y labores de las gentes de su pueblo (p. 148).¹⁸

Según la misma autora este monumento puede haber sido una señal de homenaje a la clase trabajadora, así como un símbolo de la industria y el trabajo en general. Casalino (2017) comparte esa idea, diciendo que “el Estibador, [...] iba a tono con la época de proletarización, pues representaba al obrero y por extensión a la industria y al trabajo” (p. 30). Y también Martuccelli (2009) la valora de un modo similar: “[Es] una estatua al trabajador, al anhelo de progreso, a la dignidad del trabajo manual” (p. 11). Las tres interpretaciones son afirmadas por el discurso de Leguía del día de la inauguración,¹⁹ cuando expresa que en el pueblo belga “se aúnen las cualidades del obrero y del artista” y que “el precioso obsequio [...] sintetiza el arte e industrias belgas” (El homenaje de Bélgica al Perú, 1922, p. 2). El ministro belga lo confirma, cuando se refiere a una obra “en la cual se aúnan, a la vez, el arte y la industria”. Al rendir entonces homenaje al “artista” y al “obrero”, Leguía y su colega belga generan la impresión de presentarnos un discurso que pone a la clase obrera en alto, sin embargo, en realidad utilizan meros términos retóricos y simbólicos para referirse políticamente a una obra que está

¹⁷ El bronce original, hecho de una primera versión en yeso de 1885 y de escala mucho menor (apr. 48 cm), se fundió en 1890 y se encuentra actualmente en el Musée d'Orsay en París. En 1893 el estado belga pidió a Meunier realizar una versión a escala natural para la plaza de Amberes (de ahí su segundo título: “Descargador del Puerto de Amberes”). Otra réplica se encuentra en Copenhague, Dinamarca.

¹⁸ En la misma línea va el artículo titulado: “hermoso obsequio al Perú de la colonia belga”, publicado en la revista *Mundial* el 16 de junio (Hermoso obsequio al Perú, 1922).

¹⁹ La versión integral de los discursos aparece en Leguía (1926, pp. 29-30).

“en perfecto acuerdo con la nueva era industrial” (Hamann, 2015, p. 315). Era la modernización impulsada por la “Patria Nueva”.²⁰

Todas las interpretaciones existentes del Estibador belga han resaltado entonces su vinculación con el trabajo, la modernización y el progreso. ¿Pero habrá la posibilidad de que haya otras simbologías presentes en el monumento? Un estudio más exhaustivo revela que sí.

En primer lugar, puede leerse como un homenaje a la liberación, la recuperación de la libertad y la revitalización del pueblo. Es así que en los mismos discursos de Leguía y De Groote figuren múltiples referencias a ello, especialmente al momento de comparar la situación del Perú con la de Bélgica después de sus enfrentamientos bélicos con respectivamente Chile y Alemania.²¹ En el discurso del ministro belga se hace mención, precisamente, que el Estibador donado por el gobierno belga “se halla libre y desembarazado de las angustias dolorosas de la guerra” (como se cita en Hamann, 2015, p. 315). Asimismo, y en línea con lo anterior, dice que:

Por el carácter de reconocimiento hacia la indignación que la violación de la neutralidad de Bélgica, de su libertad y de su independencia, invadió vuestros corazones generosos, y luego, por el carácter simbólico que representa, esto es, que la independencia y la libertad son los elementos esenciales para la cultura de un pueblo, para su desarrollo, para su potencialidad y para llegar a la cúspide de la civilización a que intente llegar (como se cita en Hamann, 2015, p. 315).

Finalmente termina su discurso, nuevamente comparando el Perú con Bélgica, aludiendo a un futuro próspero para el país andino en base de una fuerte relación económica: “si Bélgica durante algunos años penosos y sangrientos ha tenido que hacer frente a circunstancias trágicas, ella ha vuelto ahora a su vida de otros tiempos, a aquella vida activa y laboriosa

²⁰ En línea con lo anterior, tanto Leguía como el ministro De Groote relacionan el Estibador belga con el arte. No obstante, cabe aclarar que en aquellos tiempos el término “arte” aún llevaba una connotación técnica (y no tanto aludía a lo creativo).

²¹ Se podría interpretar al Estibador belga también como un homenaje a la independencia tras la ocupación por España. Sin embargo, en el centenario de la década de los años 20 predominó más el discurso influenciado por la ideología de Leguía que puso mayor énfasis en el progreso y la modernización como nación liberada del conflicto con Chile.

que le había asegurado su prosperidad antes de 1914” (como se cita en Hamann, 2015, p. 315). En su propio discurso, agradeciendo la amistad y el regalo belga, Leguía reformula y sintetiza esta idea con su afamada retórica esplendorosa:

Vuestro excelso y fecundo sentimiento de libertad e independencia; vuestra fe en los altos destinos de vuestra patria, esa fe que supisteis acendrar en los momentos más angustiosos de vuestra agitada historia, y que, así como os salvó en las horas sombrías del dolor, os está conduciendo ahora a la cumbre del progreso y de la gloria! (El homenaje de Bélgica al Perú, 1922, p. 2).

Aquí, de nuevo resaltando la modernización, también es llamativa la manera en que Leguía toma a Bélgica –históricamente el segundo país europeo impulsado por la fiebre industrial– como un ejemplo perfecto e inspirador para su “Patria Nueva”:

Pueblo armónico e integral; pueblo que asocia en magnífica forma el esfuerzo cotidiano contra la naturaleza con el heroísmo reflexivo frente a la adversidad; pueblo en quien se aúnan las cualidades del obrero y del artista, al golpe seco del martillo o a la penetración del cincel; pueblo de cerebros y de brazos que conciben y ejecutan con matemática precisión; colmena humana y foco de irradiación cultural” (“El homenaje de Bélgica al Perú”, 1922).

Vale mencionar aquí que las buenas relaciones y la simpatía mutua entre Bélgica y el Perú se debía en gran medida al hecho de que el Perú en 1916 entró en la primera guerra mundial a favor de Bélgica y los aliados. También se habían establecido desde hacía décadas fuertes relaciones comerciales y de cooperación económica entre los dos países, siendo Amberes el puerto más importante desde lo cual se podía comercializar productos entre Bélgica y el Perú.²² De ahí lo interesante de tener simbólicamente dos estatuas idénticas en ambos lugares tan distintos y separados en el espacio. Resulta entonces razonable que todos ellos pueden haber sido motivos muy importantes para la donación del Estibador belga al estado peruano. Sin embargo, no podemos olvidar,

²² Según Possemiers (1993), los productos peruanos más importantes que llegaban al puerto de Amberes eran el guano y el nitrato. Entre los productos belgas exportados al Perú se encontraban las armas, cristalería, textilera, productos de hierro y acero, maquinaria, papel y materiales de construcción. Para un estudio de las inversiones belgas en la economía latinoamericana, véase Dumoulin (1993).

como dice Hamann (2011), que muy probablemente “el propio aparato del estado [peruano] y posiblemente el presidente Leguía personalmente” (p. 352) asimismo impulsaron la donación.

En segundo lugar, tomando en cuenta las mencionadas relaciones económicas entre Bélgica y el Perú, el Estibador belga también se puede interpretar como un símbolo de las importaciones extranjeras, “generalmente favorecidas por los consumidores urbanos” y medidas aduaneras muy favorables bajo el gobierno de Leguía (Klarén 2012, p. 327). En este sentido es mucho más apropiado el segundo título de la obra (“el Descargador”).

En base de todos los extractos de los discursos citados, podemos entonces concluir que en la obra de Meunier –igual como Rodin un maestro en unir en una sola obra alcances expresionistas y simbólicos simultáneamente (*Diccionario universal*, 1967, p. 196)– existen varias simbologías, además magistralmente expresadas mediante el uso de la fuerza, firmeza y vitalidad como elementos retóricos. Resulta ser “una buena estrategia para configurar identidades” (Hamann, 2015, p. 149), particularmente aquellas de (1) la nueva clase media, (2) partidaria de un nuevo sistema económico liberal basado en la importación de bienes de consumo y capital del extranjero e (3) interesada en un nuevo tipo de belleza ligada a la revitalización económica y el progreso industrial después el conflicto bélico del Pacífico y las consecuencias económicas de la primera guerra mundial (Antrobus, 1997, p. 189). Tampoco debemos olvidar que “a través de los monumentos [donados], la población debía recordar cómo y mediante quiénes se forjó lo que hoy llamamos Perú”, y que esta identidad nacional no sólo se forjó a través de aquellos que nacieron en este territorio, sino también mediante “los que vinieron de otros continentes y se asentaron en el Perú, tomándola como su segunda patria” (Flores, 2011, p. 136). En ese sentido, la donación del Estibador belga se ideó para que éste pudiera figurar como un embajador permanente de los belgas en el Perú, transformándose a su vez en un partícipe en el proceso identitario del país andino.

Son justamente todas estas simbologías, presentes en una sola obra, las que convierten el Estibador belga en unas de las donaciones más particulares que, según Hamann (2011), “en el espacio público

circundante destacaba por su coherencia” (p. 353).²³ Dicha coherencia también es fruto de otros elementos que la ayudan a destacar.

El Estibador belga no sufre de lo que Wiley Ludeña (2002) llama “contradicción abierta entre modernización capitalista y defensa de una estética historicista de estilo oligárquico” (pp. 55-56). A diferencia de las otras obras del centenario –que tienen un tono más academista, ciertamente la tendencia más común en cuanto a monumentos donados desde el extranjero (Castrillón, 1991, p. 356; Hamann, 2011, p. 362)– sigue un estilo artístico europeo poco aplicado en el Perú de entonces. De esa manera el Estibador abre en uno u otro sentido las puertas hacia propuestas artísticas más modernizadoras.

En su contribución a la formación de un imaginario comunitario, el monumento belga no ha provocado grandes reacciones y tensiones, ni ha dividido ni enfrentado a la población. A pesar de su postura ligeramente desafiante, ha despertado más bien una relación empática con sus observadores.²⁴ Porque a pesar de que el Estibador es una obra de procedencia europea que fue ubicada en lo que representaba –por aquellos tiempos– una de las zonas más exclusivas de Lima, en realidad no es un personaje remoto. A diferencia de otras obras donadas, en el Estibador belga no resalta una personalidad del mundo intelectual, de las ciencias, las letras o el mundo político-militar. Dirigido inicialmente a los nuevos grupos de la clase media –algunos de ellos concientizados por el socialismo que en el Perú se manifestó con mayor fuerza después de la primera guerra mundial (Hamann, 2011, p. 120)²⁵– a lo largo de las décadas se ha convertido en una figura de muy fácil acceso y la expresión de una cultura popular con la cual inclusive la población indígena ha empezado a identificarse.²⁶ A diferencia del monumento

²³ Es además significativo que la misma autora colocó una imagen del Estibador belga en la carátula de su libro de 2015.

²⁴ Una muestra de la buena recepción por parte de la opinión pública es el hecho que el monumento –a diferencia de muchas de sus obras contemporáneas– nunca fue desplazado o víctima de burla. Véase también Castrillón (2010).

²⁵ Según Stols (1993), la concientización social en Latinoamérica (y por lo tanto en el Perú) fue promovida ya desde antes del inicio de la primera Guerra Mundial, tanto desde Bélgica mediante la representación diplomática, así como a través de pensadores socialistas y anarquistas activos en países como Argentina y Brasil (pp. 240-241).

²⁶ Martuccelli (2009) lo describe muy bien: “ladeado y ligeramente desafiante,

al Manco Cápac –que es más bien el resultado de “una especie de indigenismo sentimental” y “superficial”, además basado en un modelo occidental hasta convertirse en un ser hercúleo “que no tiene que ver con el carácter de la raza [el Estibador belga] goza relevancia cultural sin importar su majestuosidad” (Castrillón, 1991, p. 356). No es el prototipo del típico héroe clásico, nacionalista o romántico, ni una poderosa figura mitológica, aunque sí toma la postura firme de los típicos dioses griegos. Es más bien un nuevo tipo de héroe cívico muy poco visto en la historia del arte peruano.

Conclusiones

En una de las conclusiones finales de su libro *Leguía, el centenario y sus monumentos*, Johana Hamann (2015) dice:

Estos monumentos quedarán como testigos mudos, posesionados en el territorio de la capital, impecados por su material, significativos por su valor histórico, indescifrables en lo más hondo y como una renovada visión hasta que los estudiosos aporten con sus análisis, mayores aportaciones (p. 435).

Con el presente artículo sobre el Estibador belga espero haber realizado una de estas aportaciones. Mientras todas las interpretaciones anteriores solamente han resaltado su relación simbólica con el trabajo y la modernización del país, podemos concluir que el monumento belga goza de otros mensajes simbólicos adquiridos en el contexto de las celebraciones del centenario, influenciados por la ideología de la “patria nueva” y respaldados por las relaciones diplomáticas entre Bélgica y el Perú. El Estibador belga no solamente rindió homenaje al progreso y la industrialización de las primeras décadas del siglo XX, también ha cristalizado magistralmente la idea de la recuperación de la libertad y la revitalización económica después de la guerra con Chile y la primera Guerra Mundial, mediante la importación de bienes e inversión de capital

hace que la pieza sea excepcional, más aún, al plantear una figura popular con connotaciones políticas” (p. 11). Para Hugo Achugar y Valdenia Brito, citado en Jelin y Langland (2003), en un buen monumento también es importante la identificación, es decir “debe permitir al espectador de conmemorar la historia a través de imágenes que actúan con su pasado” (p. 113 y pp. 198-199).

del extranjero. Dentro del marco de lazos de amistad y cooperación económica, la obra belga se convirtió en el símbolo perfecto del programa político de Leguía.

A pesar de su tamaño reducido y estar sintonizado en muchos aspectos con el carácter contradictorio de la “Patria Nueva” –por ejemplo, fomentando la identidad y el progreso peruano mediante una obra elitista de procedencia europea– el Estibador belga se ha destacado como un monumento muy peculiar e innovador dentro de una serie de obras donadas para el centenario de la independencia del Perú. Ha introducido un estilo escultórico poco común en el espacio público, dando un paso importante hacia “una forma de modernidad que en el Perú termina siendo siempre un concepto incompleto y no cerrado” (Martuccelli, 2006, p. 272). A lo largo de los años ha ganado además cada vez más simpatía e impulsado la interacción entre diferentes grupos sociales, inclusive los inmigrantes provenientes del interior del país.

Hoy en día, definiendo múltiples identidades y siendo un orientador físico e histórico a las ideas y tendencias de una época muy remota, el Estibador belga sigue observando cada día con su misma fuerza de antes a los transeúntes y vehículos que hoy circulan por una de las muy transitadas arterias de Lima, devolviendo “ilusamente la calma sobre una ciudad imposible de recuperar” (Hamann, 2015, p. 435). Así, trascendiendo por su propia fuerza que remonta al pasado, se ha convertido en un símbolo para el futuro.

Bibliografía

- Ames Zegarra, M. (2009). *El oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)*. [Tesis de licenciatura]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Disponible en <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/2138>
- Antrobus, P. (1997). *Peruvian Art of the “Patria Nueva”, 1919-1930*. Essex: University of Essex.
- Basadre Grohmann, J. (2005). *Historia de la República del Perú (1822-1933). Tomo XIV: Séptimo período. El oncenio (1919-1930)*. Lima: El Comercio.
- Bethell, L. (ed.) (2000). *Historia de América. Tomo X: América del Sur, c. 1870-1930*. Barcelona: Crítica.
- Casalino Sen, C. (2017). *Centenario. Las celebraciones de la independencia 1921-1924*. Lima: Municipalidad de Lima.

- Castrillón, A. (1991). Escultura monumental y funeraria en Lima. En Lavalle Vargas, J. A. (ed.), *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 325-385.
- (2010). Monumentos de Lima: empatía y humor. En: *Illapa*, n° 7, 39-50.
- Cubillas Soriano, M. (1993). *Lima monumental. Guía histórica, biográfica e ilustrada de los monumentos de Lima metropolitana*. Lima: Ed. de la autora.
- Diccionario universal del arte y los artistas escultores*. (1967). Barcelona: Gustavo Gili.
- Dumoulin, M. (1993). Belgische investeringen in Latijns-Amerika". En Stols, E. y Bleys, R. (red.). *Vlaanderen in Latijns-Amerika. 500 jaar confrontatie en métissage* (pp. 283-293). Antwerpen: Fonds Mercator.
- El homenaje de Bélgica al Perú con motivo del centenario. (1922). *La Prensa*. Lima, 14 de junio.
- Flores Ledesma, M. (2011). Mármol y nación: monumentos urbanos en el centenario de la independencia del Perú 1921 (1921-1924). *TRIM*, n. 3, pp. 133-147.
- Gamarra Puertas, J. (1974). *Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos*. Lima: Ed. del autor.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumentos conmemorativos y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- Hamann Mazuré, J. (2011). *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima, 1919-1930*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- (2015). *Leguía, el centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hermoso obsequio al Perú de la Colonia Belga. (1922). *Mundial*, año II, n° 109. Lima, 16 de junio.
- Jelin, E. y Langland, V. (comp.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- Klarén, P. (2012). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- La Comisión Municipal del Centenario (1921). En: *Varietades*. Lima, 18 de junio.
- Leguía, A. (1926). *Discursos, mensajes y programas*. Lima: Garcilaso.
- Leonardini, N. (2009). Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú. *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. CLXXXV, n. 740, pp. 1259-1270.
- Ludeña, W. (2002). Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal. *EURE*, vol. XXVIII, n. 83, 45-65.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Martuccelli Cassanova, E. (2006). Lima. Capital de la Patria Nueva: el doble centenario de la independencia en el Perú. *Apuntes*, vol. XIX, n. 2, 256-273.

- (2009). Lima de mármol y bronce. Modernización, fiestas y esculturas. Arte público en el doble centenario de la independencia. *Ciudad & Arquitectura*, vol. II, nº 2, 7-20.
- Ministerio de Fomento del Perú (1922). *La misión económica belga: su visita al Perú*. Lima: Impr. Americana.
- Ni Cheallaigh, M. (1981). *Inventaire des papiers de Grootte*. Bruxelles: Archives de l'État en Belgique.
- Orrego, J. L. (2014). *¡Y llegó el centenario! Los festejos de 1921 y 1924 en la Lima de Augusto B. Leguía*. Lima: Titanium.
- Pijoan, J. (1916). *Historia del arte. Tomo III*. Barcelona: Salvat.
- Possemiers, J. (1993). De Belgische handel en scheepvaart op Latijns-Amerika (1830-1914). En: Stols, E. y Bleys. R. (red.). *Vlaanderen en Latijns-Amerika. 500 jaar confrontatie en métissage* (pp. 263-281). Antwerpen: Fonds Mercator.
- Stols, E. (1993). Belgische aanwezigheid in de modernisering van Latijns-Amerika. En: Stols, E. y Bleys. R. (red.). *Vlaanderen en Latijns-Amerika. 500 jaar confrontatie en métissage* (pp. 229-241). Antwerpen: Fonds Mercator.
- Weisberg, G. (1992). *Beyond impressionism. The naturalist impulse*. New York: Harry N. Abrams.

Imágenes

Figura n.º 1.
El estibador, de Constantin Meunier.



Fuente: *Recuerdos del Perú*. Agencia Moderna n° 61.
Monumento Belga. Col. Eduardo Dargent.



Fuente: Revista *Mundial* del día 16 de junio de 1922.