

DOS SIGLOS DE REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LA LIBERTAD*

*Juan Antonio Lázara***

Resumen: La representación artística de la idea de la libertad está presente en numerosos monumentos públicos de Buenos Aires. Su estudio nos permite establecer qué tipo de representaciones alegóricas prevalecen a lo largo de la historia. En este trabajo selecciono once monumentos públicos de Buenos Aires, construidos entre 1811 y 2010, y analizo las distintas formas escultóricas que fue adoptando la libertad a través del tiempo, a medida que fue perdiendo protagonismo en el escenario público.

Abstract: The artistic representation of the idea of freedom is present in many public monuments of Buenos Aires. Their study allows us to establish what kind of allegorical representations are prevalent throughout history. In this work we select eleven public monuments of Buenos Aires, built between 1811 and 2010, and we analyze the various forms that sculptural freedom has taken over time, as it was losing ground in the public arena.

Introducción

La representación artística de la idea de la libertad está presente en numerosos monumentos públicos de Buenos Aires, como escultura alegórica propiamente dicha o como tema alegórico principal.¹ Desde el emplazamiento de la *Pirámide de Mayo* en 1811, primer monumento público en el Río de

* Este trabajo fue realizado gracias al apoyo de la beca Zorraquín, en ocasión del bicentenario de la Revolución de Mayo.

** Lic. en Letras (UBA). Profesor de Patrimonio Público II (ESEADE). Email: guia@estudios.com.ar

la Plata, hasta la conmemoración del bicentenario, las referencias a la libertad aparecen en forma discontinua, perdiendo protagonismo a medida que se desarrolla la historia institucional argentina.

El análisis de los monumentos públicos de Buenos Aires nos permite establecer qué tipo de representaciones alegóricas prevalecen a lo largo de su historia y su relación compleja con el desarrollo de la historia política y social.² En este trabajo selecciono once monumentos públicos de Buenos Aires, y analizo las distintas formas escultóricas que fue adoptando la libertad a través de tiempo. Los monumentos analizados son: *Pirámide de Mayo*, *San Martín y el Ejército Libertador*, *El Esclavo*, *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas*,* *Canto al Trabajo*,* *General Carlos M. de Alvear*, *Franklin D. Roosevelt*,* *Taras Shevchenko*, *Homenaje a la Democracia*,* *Raoul Wallenberg* y *Benito Quinquela Martín*.³

El concepto de monumento público. Monumentos antiguos, históricos y conmemorativos

En el ámbito de la historia del arte se publicaron varios libros y nutridos catálogos sobre monumentos públicos de Buenos Aires que tienen un importante valor desde el punto de vista del inventario patrimonial. Volúmenes con más o menos anécdotas y datos biográficos se van reeditando, desde el pionero Carlos Vigil (1948) hasta el muy ilustrado y poético editado por Manrique Zago (1985), pasando por otros estudios publicados en forma de separatas o artículos periodísticos documentados, como por ejemplo los trabajos de Eduardo Baliari (1972), Juan Carlos Vedoya (1977) y María del Carmen Magaz y María Beatriz Arévalo (1985), entre otros.

En algunas publicaciones son frecuentes los juicios de valor subjetivos y algunos errores de diversa magnitud, como por ejemplo el del mito sugiriendo que dentro de la *Pirámide de Mayo* se encuentra la pirámide anterior, más pequeña, error difundido por Vigil y reiterado *ad infinitum* con posterioridad. Coexisten también desconocidas y excepcionales investigaciones, como por ejemplo los eruditos y pacientes estudios del historiador del arte Julio Payró (1970).

En el mejor de los casos, la mayoría de las publicaciones sobre monumentos públicos tienen un carácter descriptivo acrítico y, en otros casos, lejos de realizar un análisis crítico de los aspectos formales del monumento, se detienen exclusivamente en anécdotas o en la exposición de una breve reseña biográfica del homenajeado en cada monumento, ignorando en la mayoría de los casos los autores concretos de la obra, ya sean escultores o arquitectos.

En consecuencia, se hace preciso construir un breve marco teórico formal para abordar el análisis crítico de cada uno de los monumentos propuestos, prescindiendo de los aspectos que no hagan a la forma de la obra de arte en sí y a sus implicancias ideológicas. En este artículo entendemos por monumento público al emplazamiento de una construcción intencionada en un espacio público con el fin de conmemorar un suceso del pasado y de brindarle permanente actualidad, ya sea a través de actos posteriores a desarrollarse en torno al artefacto o por la sola presencia del mismo en el escenario urbano.

Según Alois Riegl (Riegl, 1999) existen tres tipos de monumentos, los antiguos, los históricos y los conmemorativos. Sólo en el último caso el emplazamiento es realizado intencionalmente para pasar el suceso a la posteridad y revestirlo con carácter de actualidad en los actos públicos consagratorios.

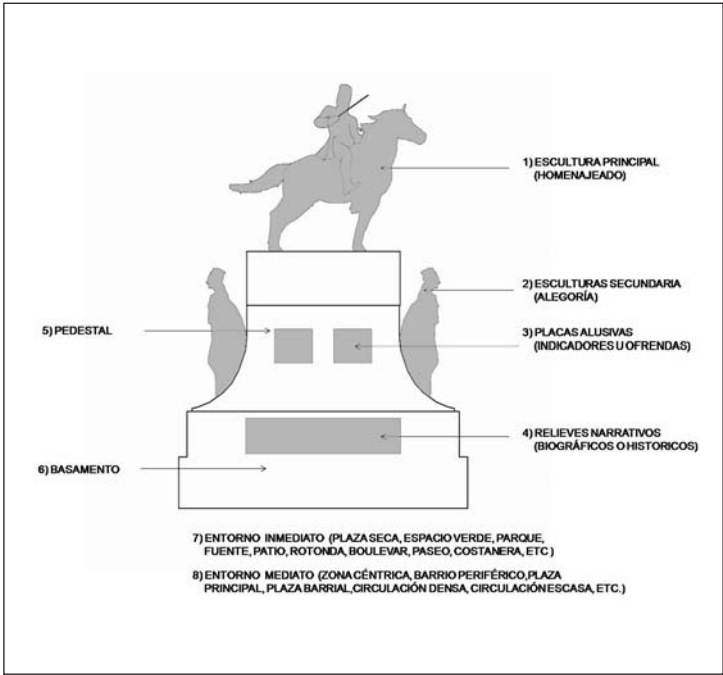
Aquí sólo consideraremos los monumentos conmemorativos, en los cuales la presencia de alegorías que refieren a determinadas ideas y conceptos se relacionan no sólo con el hecho del pasado a conmemorar sino también con la intencionalidad de quienes deciden el emplazamiento del monumento y desean que esas ideas-fuerza se reactualicen en la posteridad, construyendo de algún modo el pasado según su arbitrio. De allí la importancia del personaje o el evento homenajeado, y de las alegorías que lo circundan, para estudiar el clima ideológico no ya del pasado conmemorado sino del momento en que se decide emplazar la obra.

Si bien es cierto que la historia de las artes plásticas no es totalmente sincrónica con la historia de las ideas políticas, en el caso de los monumentos públicos la asincronicidad dada no es tan desajustada como en las obras arquitectónicas.⁴

En definitiva, el gobierno de turno es quien decide qué o a quién se debe homenajear y recordar, y qué se debe condenar al olvido, y hace uso del monumento como forma de construir el pasado y proyectarlo al futuro. De allí la utilidad de estudiar críticamente los monumentos públicos para reconstruir el clima de las ideas en el momento de su emplazamiento, y la evolución de las mismas a partir de los cambios evidenciados en estas representaciones artísticas.

Esquema de un monumento público

A continuación detallamos un sucinto esquema de un monumento desde el punto de vista formal, para ilustrar cómo funcionan idealmente cada una de sus partes.



Diseño: María Silvia Casañas

Los monumentos presentan diversas tipologías (monumentos ecuestres, monumentos fuentes, estatuas, monumentos arquitectónicos) que expresan algunas o todas de las partes dibujadas. En el caso de los monumentos que presentan una alegoría propiamente dicha de uno o más de los conceptos de la trilogía *libertad-victoria-república*, la escultura ocupa un lugar secundario en algún lado del prisma que conforma el pedestal debajo de la principal figura. Como ejemplo citamos el *Monumento a Justo J. de Urquiza*, de los escultores Renzo Baldi y Héctor Rocha.⁵ Otros monumentos son una alegoría a la libertad en sí mismos, como el *Monumento a Taras Schevchenko*, de Leo Mol-Oriodal Porto, y el *Monumento a Raoul Wallenberg*, de Philip Jackson, en donde la elección del personaje mismo conforma una alegoría a la libertad.

En un tercer caso aparece la alegoría en una doble manifestación como tema principal del monumento y como alegoría propiamente dicha en algunas de las esculturas secundarias. Tal es el caso del *Monumento al General San Martín y al Ejército Libertador*, de Daumás-Eberlein, y el *Monumento a Franklin D. Roosevelt*, de José Fioravanti.

Fuentes iconográficas de la alegoría de la libertad

Las esculturas alegóricas de la libertad suelen aludir a la clásica representación de la diosa *Libertas*, a quien la mitología romana atribuye la liberación de los romanos de los antiguos reyes etruscos y el inicio de la etapa republicana. La alegoría se presenta como “una matrona que tenía en una mano una lanza y en la otra un pileum o gorro que los esclavos se ponían cuando se les había otorgado la libertad” (Errandorena, 1954:57-58).

Por sus fundamentos mismos en la mitología romana, la alegoría de la libertad suele coincidir tanto en sus atributos como en su proyección semántica con otras alegorías afines con la república (inicio de la república romana) y de la victoria (victoria sobre los opresores reyes etruscos). Esta trilogía conceptual comienza a proliferar a partir de la Ilustración francesa en el siglo XVIII, cuyas representaciones plásticas se difunden con el Neoclasicismo y su fuente iconográfica principal, la diosa *Libertas*.

Los tres conceptos citados utilizan la misma representación gráfica y por lo tanto los consideraremos como alegorías cuyos campos semánticos con frecuencia se superponen, lo que se expresa en los atributos de las figuras emplazadas.

En el lenguaje escultórico del Neoclasicismo la alegoría de la libertad recibe la influencia de dos esculturas emblemáticas de la cultura helénica recuperada a fines del siglo XVIII: la imagen consagrada de la Venus de Milo y la de la Victoria de Samotracia.⁶

Breve historia de la alegoría de la libertad en los monumentos públicos de Buenos Aires

Si bien el primer monumento público fue la *Pirámide de Mayo* de 1811, la primera alegoría de la libertad se inauguró recién en 1857 en su cúspide.

Así como la arquitectura neoclásica se preferirá en el llamado período poscolonial, especialmente a partir de la administración rivadaviana (Aliata, 2006), el modesto espacio monumental público del siglo XIX utilizará también la estética de la escultura neoclásica francesa.

No es tema específico de esta exposición profundizar acerca de las fuentes ideológicas de la Revolución de Mayo en relación a sus vínculos con la Ilustración y el ideario de la Revolución Francesa, pero sí será pertinente analizar cómo la mayoría de las representaciones de la libertad en los monumentos públicos de Buenos Aires refieren al lenguaje alegórico latente en la producción iconográfica del París revolucionario.

El período más prolífico en las representaciones de la libertad en los espacios públicos de Buenos Aires se inicia con la gestión política de la llamada generación del '80, para llegar a su máximo esplendor en la Argentina del primer centenario, y presentar su último momento relevante bajo la presidencia de Marcelo T. de Alvear.

A partir de allí el tema de la libertad como principal alegoría que ornamenta los monumentos fue reemplazado por otras referencias acordes con el momento ideológico del país y de Europa occidental. Desde la segunda mitad de

la década de 1920 y hasta bien avanzada la década de 1940, las alegorías tomarán atributos que sugieren conceptos como fuerza y orden, pertenecientes a representaciones de los regímenes totalitarios europeos. En la década de 1950 aparecerán referencias a conceptos como justicia social y trabajo, y se reproducirán industrialmente una parafernalia de monumentos públicos relacionados con el culto a la personalidad.⁷

Con el advenimiento de la Revolución Libertadora en 1955 reaparecieron las alegorías a la libertad asociadas a la Constitución de 1853. En los años '60 y '70 prácticamente desaparecen las referencias a la libertad, para reaparecer tímidamente en la década del '80 con el retorno de la democracia. El lenguaje empleado entonces será el de la abstracción geométrica o con formas orgánicas.

A continuación detallamos una sucinta selección de una decena de monumentos representativos de estos 200 años de historia argentina, desde la Revolución de Mayo hasta la actualidad, en donde las alegorías a la libertad están presentes en forma directa o indirecta a través de los atributos que ostentan las alegorías a la república y a la victoria. En cada caso realizamos un breve análisis iconográfico y rastreamos sus fuentes estilísticas.

Cabe destacar que desde la década del '90 hasta la actualidad, la ciudad de Buenos Aires no ha inaugurado prácticamente ningún monumento con formas artísticas alegóricas a la libertad.

I. Pirámide de Mayo (1811-1856)⁸

El primer monumento público de Buenos Aires, la *Pirámide de Mayo*, no exhibía escultura alegórica alguna relacionada con la libertad. La obra fue iniciativa de la Junta Provisional Gubernativa y fue aprobada el 26 de marzo de 1811 para celebrar el primer aniversario de la revolución, siendo aceptada la única leyenda de *25 de mayo de 1810*.⁹

El monumento fue referido por el Cabildo capitular del día 5 de abril de 1811 como una “pirámide figurada con jeroglíficos alusivos al asunto de la celebridad”, siendo en esa oportunidad la primera vez que recibió

esta denominación. Por un decreto del 20 de junio de 1811 del Superior Gobierno se la denominó *Columna del 25 de mayo*.

La obra fue encomendada al alarife Francisco Cañete y se inauguró en vísperas del 25 de mayo de 1811. No se conocen planos previos ni textos que refieran explícitamente a ningún modelo. Como testimonios de esta primera versión son conocidas, entre otras representaciones, dos acuarelas de Essex Vidal y un daguerrotipo de 1854 conservado en el Museo Histórico Nacional (Zabala, 1962:25-26).

Fuentes iconográficas

Hasta el momento, las únicas referencias iconográficas explícitas aparecen citadas suscitadamente en un documento de fines de siglo XIX realizado por Ángel Carranza, en oportunidad que se estudiaba la posible demolición de la Pirámide, y en un trabajo de investigación de Julio Payró de 1970.

En su informe redactado en 1883 para la Municipalidad de Buenos Aires con motivo de las transformaciones de la plaza de Mayo, Carranza observa que el monumento se asemeja a “las pirámides talladas en los dos pilares de la Puerta de San Denis de París” (en Zabala, 1962:28). La citada *Puerta de Saint Denis* es un arco de triunfo similar al Arco de Tito, pero de mayor dimensión y con altorrelieves, construido en 1672 por el arquitecto François Blondel y el escultor Michel Anguier por orden de Luis XIV para conmemorar victorias militares.

Analizando la parte que nos interesa, se ven en el frente del arco dos obeliscos tallados a ambos laterales con alegorías que representan a las Provincias Unidas de los Países Bajos. Posiblemente, la tinta dibujada y reproducida por el impresor Gabriel Pérelle en 1675 haya sido tomada como referencia.

Por su parte, Payró señala “la posibilidad que nuestra pirámide haya sido imitada de la Aguja de Santo Domingo, que alzó en Nápoles el bergamasco Domingo [Cósimo] Fanzago¹⁰ y que, aun cuando mucho más adornada con relieves, se parece al monumento argentino” (Payró, 1970:34). Este autor también se refiere a los obeliscos presentes en Roma en la Piazza del Popolo, y en Wurzburg en el entorno de la llamada Marienkapelle.

Influencias estilísticas a principios de siglo XIX

Más allá de estas únicas referencias de Carranza y Payró, no fue hallada hasta el momento ninguna prueba documental que aclare cuál ha sido el modelo tomado para la *Pirámide de Mayo*. Lo cierto es que el clima intelectual y artístico europeo de principios de siglo XIX favorecía casi exclusivamente las referencias a la antigüedad clásica y egipcia. La presencia de monumentos egipcios en la historia del arte occidental se remonta hasta los antiguos romanos, cuando numerosos obeliscos y otros monumentos fueron traídos a Roma con finalidades conmemorativas y ornamentales.

La misma tipología de la columna conmemorativa romana tan utilizada con posterioridad a Trajano, puede ser tomada como una recreación del formato del obelisco egipcio siendo la escritura jeroglífica reemplazada por relieves de carácter figurativo. Pero además los emperadores romanos trasladaron directamente pirámides a la capital del imperio y sus adyacencias. El emperador Adriano fue uno de los más interesados difusores del arte egipcio en espacios públicos y privados tal como hasta la actualidad se sigue investigando (Adembri, 2006).

En el período barroco, estos obeliscos fueron ornados con fines conmemorativos, como lo testimonia la obra de Bernini en la Roma de los papas Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII. *La Fuente de los cuatro ríos* (1651) en la Plaza Navona incluye un obelisco egipcio en su composición.

Durante el siglo XVIII renace el interés por la arqueología,¹¹ y numerosas publicaciones difundieron vistas y grabados de monumentos antiguos redescubiertos por las excavaciones. Johann Joachim Winckelmann fue el historiador para quien esa belleza originada en la antigüedad había que imitarla lo más fidedignamente posible (Barrenechea, 1939:55-65; Barasch, 1985:279-280).

A partir de 1757 y hasta 1792 se comenzaron a publicar imágenes de los descubrimientos arqueológicos por parte de la Academia Ercolanese (Cirici Pellicer, 1946:24). Comenzaron a proliferar los libros de viajeros con ilustraciones de ruinas de la antigüedad, siendo quizá el más difundido por su tirada de 1800 ejemplares el del monje benedictino Bernard de

Montfaucon, *La antigüedad explicada y representada en figuras* (1719-1757) (Cirici Pellicer, 1946:22). También Giovanni Pannini reflejó con espectacularidad las imágenes de un pasado antiguo ruinoso pintando imágenes romanas con sus obeliscos.¹² Entre los grabadores más difundidos en la época, Giovanni Piranesi grabó dos láminas, una de las cuales tal vez haya sido tomada por Payró como modelo, la de la *Piazza del Popolo* (ca. 1750). Además Piranesi publicó otra lámina con un obelisco en la *Piazza di S. Gio Laterano* (Ficacci, 2000: 689;703).

A la difusión de esta nutrida cantidad de imágenes en formas de impresos y grabados que contribuyeron a configurar el clima estético de la época, se suma la llegada de Napoleón a Egipto en 1798, junto a arqueólogos y científicos de la época que relevaron el patrimonio arqueológico de la región y consolidaron un gusto por lo arcaico y orientalizante que va a hacerse evidente en el llamado Estilo Imperio en las artes decorativas.

El contexto estético neoclásico de fines del siglo XVIII, sumado a la moda egipcia impuesta por el renovado interés arqueológico de la reciente campaña de Napoleón, influyeron en la elección estilística del primer monumento conmemorativo de la Revolución de Mayo.

La alegoría de la libertad en la Pirámide de Mayo

Hasta las reformas de mediados de siglo XIX la pirámide no tuvo cambios significativos y cumplió funciones de monumento conmemorativo recibiendo las inscripciones de los caídos en diversos enfrentamientos militares. Con el gobierno de Juan Manuel de Rosas se le agregaron inscripciones alusivas a la Independencia nacional y a fechas conmemorativas de la actuación de su gobierno. La primera alusión escrita a la libertad aparece en 1853 en uno de sus costados: “La Libertad / La Libertad siempre renace / 25 de mayo de 1810 / La república independiente.”

Recién con las reformas implementadas por Prilidiano Pueyrredón en 1857 se le impuso una escultura alegórica de la libertad, ubicada en la cúspide del monumento, y cuatro alegorías a las ciencias, las artes, el comercio y la agricultura en cada ángulo inferior de la pirámide ya modificada. Todas

las estatuas fueron creadas por el escultor francés Joseph Dubourdieu, quien hizo una primera versión de la alegoría de la libertad que luego descartó.

La actuación de Dubourdieu despertó un interesante debate público en su momento, relevado por Payró, quien menciona las primeras polémicas referidas a juicios de valor en torno a la alegoría de la libertad. Este debate será el primero de extensas discusiones acerca de la relevancia de la *Pirámide de Mayo* como primer monumento patrio.

La primera alegoría de la libertad de Dubourdieu “tenía una cabellera suelta rizada que caía sobre sus espaldas, ciñendo su frente una corona cívica, pero mudando luego de parecer cubrió la cabeza con el gorro republicano, que en el modelo anterior estaba colocado en el extremo de una lanza sostenida en la mano derecha” (Zabala, 1962:75).

Payró da por sentado que la referencia más directa a esta primera versión es la figura femenina que representa a la república, y que conduce al grupo tallado en el relieve, conocido como La Marsellesa de François Rude, ubicado en uno de los laterales del Arco de Triunfo de París desde mediados de 1830. Según Payró, esta primera versión fue modificada pues hubiera resultado inapropiada por su dinamismo ubicarla en la cúspide de una aguja como la Pirámide.

La representación de la libertad efectivamente moldeada en cemento por Dubourdieu coincide con la mayoría de las representaciones que se sucederán en monumentos públicos durante todo el siglo XIX. Las mismas son figuras femeninas investidas con atributos que refieren tanto a la victoria¹³ como a la república y a la libertad. La similitud, cuando no la identidad total, de los atributos de estas tres alegorías promueven la confusión a la hora de denominar a la alegoría. Hay quienes la consideran una alegoría de la república cuando otros ven la alegoría de la libertad o las dos alegorías simultáneamente encarnadas en una figura.

Dubourdieu presentó finalmente una figura femenina que se asemeja a una matrona con el busto descubierto al dejarse caer el peplo o vestido griego del período clásico. El lenguaje del cuerpo nos recuerda a una Venus de Milo en reposada sensualidad.

La escultura tiene en la mano izquierda el escudo nacional, lo que hace que se la suela tomar como una alegoría de la república. En la otra mano porta un pilum o lanza, cuestión que, según Payró, determinó que se la tome por una alegoría de la guerra encarnada en la diosa *Belum*. Originalmente la lanza tenía el gorro frigio en su punta, pero ante las críticas de la época la lanza fue acortada y el gorro frigio colocado en su cabeza, como luce en la actualidad.

Desde una perspectiva cercana al monumento, la figura parece más robusta de lo que realmente es, con sus 3,50 metros de altura. Desde más lejos, se puede apreciar la escultura en toda su dimensión y en una proporción más armónica con los 18 metros de altura total de la pirámide reformada. Así lo expresa la crítica del *Diario El Nacional* del 23 de mayo de 1856: “no se ha tenido en cuenta que debía colocarse a cierta altura, y por lo tanto que, debiendo verse en escorzo, a no buscar muy lejos el punto de vista, hubiera debido darse mayor esbeltez a las formas, mayor amplitud a los pliegues, más continuidad a las líneas; a las de la cabeza con los hombros, por ejemplo.” El citado artículo no lleva firma, y Payró lo atribuye a Carlos Pellegrini o a Prilidiano Pueyrredón, por la precisión artístico-técnica de sus conceptos, poco habitual en la formación periodística de entonces (Payró, 1970:57).

El hecho que la figura portara una lanza y un escudo fue criticado con posterioridad por una Comisión constituida en 1913, al considerar la lanza como una alegoría de la guerra (Payró, 1970:103).

Recordemos que las alegorías a la libertad tienen un origen lejano en la tradición de la escultura griega y romana de la antigüedad. Las fuentes iconográficas más cercanas se ubican en el contexto de la Revolución Francesa y en pleno auge de la escultura neoclásica de fines del siglo XVIII y principios de siglo XIX, cuando se produce un enriquecimiento y una reelaboración iconográfica muy prolífica.

Además de la más importante modificación de la pirámide referida a la inclusión de esculturas alegóricas, el monumento ofrece una larga cronología de modificaciones e intentos de demolición detallados tanto por Zabala como por el arqueólogo urbano Daniel Schavelzon (2008).

Cronología de los intentos de cambios y cambios realizados en la Pirámide de Mayo

En 1826 se promovió un primer intento de demolición intentando reemplazarla por un monumento fuente. En 1831 se planteó un monumento nacional proyectado por el arquitecto Carlo Zucchi que reemplazaría al anterior (Aguerre et al, 1998). En 1836 se pensó en un nuevo Monumento a la Confederación Nacional, cuyos diseños fueron recientemente recuperados del Archivo Zucchi y estudiados por el grupo de investigadores arriba citados.

En 1857 se ejecutó la nueva pirámide, con la imposición de la alegoría de la libertad que aún permence en su cúspide junto a las otras cuatro que ya no se exhiben.

En 1875 se reemplazaron las alegorías de cemento de Dubourdieu por otras de mármol que representan la navegación, la industria, la astronomía y la geografía, más acordes con el auge de las ciencias positivas.

En 1883 se propuso la demolición de la pirámide para suplantarla por una columna de bronce suscitando ásperos debates en donde Domingo F. Sarmiento, Ángel Carranza, Vicente F. López, Manuel Trelles y Bartolomé Mitre aceptan demolerla, frente a una minoría constituida por Nicolás Avellaneda, José M. Estrada y Andrés Lama, que proponen conservarla.

En 1906 la Comisión Nacional del Centenario propuso cubrirla con un gran monumento colosal y llamó a concurso público, en donde gana el proyecto ecléctico de Gaetano Moretti que, finalmente, no se lleva a cabo.

En 1912 se trasladó la pirámide al centro de la Plaza de Mayo, ya demolida la vieja recova, y se suprimen las alegorías circundantes con excepción de la alegoría de la libertad, que permanece.

En 1942 la Plaza de Mayo fue “declarada Lugar Histórico Nacional el 9 de junio de 1942 por Decreto Nacional N° 122.096, y como tal, se encuentra bajo la custodia y conservación del gobierno federal, en concurrencia con las autoridades locales, de acuerdo con lo dispuesto en la Ley Nacional N° 12.665 de Creación de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos“ (Varela, 2007).

En consecuencia, las restauraciones recientes en el entorno de la Plaza de Mayo, que colocaron una sólida reja perimetral que protege a la Casa Rosada y unos piletones a manera de fuentes de carácter abstracto, respetaron el carácter de monumento histórico intangible de la *Pirámide de Mayo*.

Como reflexión final señalaré que, para la historiografía tradicional, entre la *Pirámide de Mayo* de 1811 y el siguiente monumento a San Martín inaugurado en 1862, media una desatención del espacio público conmemorativo de casi medio siglo. Sin embargo, recientes investigaciones abrieron otra línea de interpretación respecto a los monumentos conmemorativos de la libertad: el arte efímero festivo. Lía Munilla Lacasa plantea la hipótesis de que durante la primer mitad del siglo XIX hubo un auge de los monumentos conmemorativos que eran de carácter transitorio, y que “estas manifestaciones artísticas efímeras se convertían, en el ámbito del espacio público, en recursos discursivos y propagandísticos del ideario político de Rivadavia y del primer Rosas” (Munilla Lacasa, 1998). Según su visión, la *Pirámide de Mayo* fue una alegoría a la libertad en sí misma, al tratarse de un monumento en principio sin imágenes figurativas pero que era revestido por escenografías alusivas a la libertad con anterioridad a la colocación de una estatua alegórica permanente.

Alineados con esta interpretación, actualmente estamos relevando las numerosas *Pirámides de Mayo* que se fueron reproduciendo en el interior del país a partir de la segunda mitad del siglo XIX y durante el siglo XX, y que representan a la libertad con referencias a sucesos de la historia local o regional.¹⁴ Las variaciones del modelo original van desde reproducciones más o menos fidedignas a estilizaciones imaginativas que abarcan desde un lenguaje neobarroco, formas escamadas, vidriadas y coloreadas hasta las formas más abstractas del racionalismo, cuyo ejemplo más cercano es el Obelisco de Buenos Aires (1936) de Alberto Prebisch.¹⁵

II. Monumento al General San Martín y al Ejército Libertador (1862-1900)

El monumento ecuestre de San Martín integra hoy el elenco de quince monumentos ecuestres que se distribuyen en distintos sitios de la ciudad de Buenos Aires y cuyas fuentes estilísticas hemos analizado en otra oportunidad (Lázara,

2004). Fue el primer monumento figurativo del país, inaugurado en 1862 luego de un largo silencio de medio siglo de monumentos permanentes desde el emplazamiento de la *Pirámide de Mayo*.

Hasta la recuperación del archivo del arquitecto Carlo Zucchi, se creyó que prácticamente no hubo interés por los monumentos públicos hasta la instalación del gobierno nacional luego de Caseros. Sin embargo, como mencionamos, actualmente se están desarrollando otras líneas de investigación que plantean la importancia de los monumentos efímeros y de los proyectos de monumentos permanentes fallidos durante los gobiernos de Rivadavia, Dorrego y Rosas.¹⁶

Lo cierto es que para el segundo monumento público permanente efectivamente ejecutado, hubo que esperar hasta 1862 con el *Monumento al General San Martín y al Ejército Libertador*. Los avatares del encargo y del proyecto fueron investigados por las profesoras María del Carmen Magaz y María Beatriz Arévalo (Magaz y Arévalo, 1985). Como la *Pirámide de Mayo*, este monumento tuvo dos etapas constructivas ejecutadas por dos artistas distintos, y con casi medio siglo de por medio.¹⁷ Primero se inauguró el monumento ecuestre al General San Martín, elevado en un simple pedestal de planta rectangular y sin ninguna escultura alegórica, como lo muestra una litografía de época de Roberto Lange.¹⁸ En 1910 en el contexto de los festejos del centenario, se inauguran las esculturas y relieves complementarios que se exhiben al pie del monumento ecuestre realizados por el escultor alemán Gustave Eberlein.

El retrato de San Martín fue realizado por el escultor francés Louis-Joseph Daumás a pedido del gobierno nacional, y consta de un retrato de carácter neoclásico, estático y de belleza idealizada inspirado en la larga tradición académica de estatuaria ecuestre.¹⁹ Daumás se formó con el escultor retratista David D'Angers en un contexto de renacido prestigio de la escultura ecuestre francesa. Los escultores franceses de la etapa final del Antiguo Régimen y del período de la restauración monárquica habían logrado tal prestigio en su labor que supieron exportar el formato para retratar figuras de otras monarquías europeas y, paradójicamente, para retratar también figuras destacadas de los procesos independentistas americanos.

Como reflejo del interés de los países americanos por la estatuaria ecuestre de origen francés, baste mencionar los autores de los diversos monumentos a José de San Martín emplazados en distintas ciudades: en Perú, la escultura es obra de Mariano Benlliure;²⁰ en Washington D.C. se erige una réplica del monumento de Buenos Aires y en Santiago de Chile una versión con algunas variaciones de la obra de Daumás emplazada en Buenos Aires; en Boulogne Sur Mer, Francia, la obra es de Allouard, mientras que en Venezuela, excepcionalmente, es de un escultor de origen italiano, Rafael Romanelli y en Montevideo es de un artista local, Edmundo Prati.

En el interior de la Argentina se reprodujeron numerosas esculturas ecuestres, la mayoría copias del monumento de Daumás y otras con algunas variaciones. En las ciudades de Salta, Córdoba, Tucumán, Santa Rosa, Bell Ville y Tres Arroyos, entre muchas otras, existen monumentos basados en modelos franceses. También se erigieron monumentos no ecuestres a San Martín que desposeído del caballo podríamos calificar de atípicos tales como los expuestos en línea con la ruta provincial 75 en las localidades bonaerenses de San Cayetano y González Cháves.²¹

La alegoría de la libertad en el Monumento al General San Martín y al Ejército Libertador

Si consideramos a la obra de Daumás dentro de los cánones del lenguaje neoclásico francés, tanto por el retrato idealizado del prócer como por el lenguaje del cuerpo heroico y estático, las esculturas alegóricas y relieves de Eberlein los ubicamos en el lenguaje del romanticismo alemán, tanto por su marcada expresión como por su dinámico dramatismo.

La obra de Eberlein consta de cinco alegorías de carácter dramático que representan los distintos momentos claves de la vida de un guerrero y once relieves que narran batallas.

Con estas esculturas y relieves complementarios, el monumento es un verdadero medio gráfico tridimensional que ilustra las batallas y episodios más destacados de la independencia.²² Respecto a las cinco alegorías, la figura principal es la alegoría de la guerra, representada en la figura de Marte

sedente, dios de la guerra ubicado al frente del monumento. En cada uno de los vértices de la plataforma que enmarca el pedestal se ubican alegorías a cuatro momentos significativos de la vida de un soldado: “La partida” muestra con un lenguaje realista los pertrechos que lleva el soldado al partir para la guerra; “La batalla” exhibe un soldado caído junto a otro triunfante que porta la bandera; “El regreso” muestra cómo el soldado es recibido por una figura femenina, alegoría del hogar, y “La victoria” es la alegoría que más se aproxima a la representación de la libertad.

Si bien la libertad está presente en el mismo título que incorporó el monumento al agregar la obra complementaria de Eberlein (al aludir al Ejército Libertador), la alegoría está presente en la figura alada de “La victoria”, que alude a la victoria de Samotracia, y recibe al soldado vencedor con una corona que portará en su cabeza. El soldado “recién termina la lucha y su espada está aún desenvainada. Su rostro contempla el premio del triunfo. Entre sus pies una canasta rota derrama sus frutos, Podríamos interpretar que este esfuerzo bélico, realizado con convencimiento y valor, es premiado con los frutos del triunfo” (Magaz y Arévalo, 1985: 227).

En “La victoria” de Eberlein rastreamos otras referencias vinculadas con la estatuaria romántica y bélica del siglo XIX, en donde el llamado a la victoria aparece representado con referencias a la alegoría clásica de la libertad con figuras aladas de expresión exaltada.²³ Los referentes más importantes son *La marsellesa* de François Rude, el *Llamado a las armas* de Auguste Rodin, el *Monumento a Gambetta* de Jean-Paul Aubé y el *Monumento a los muertos en la guerra de 1870*, de André-César Vermaire.

Desde la alegoría estática de la libertad ubicada en la cúspide de la *Pirámide de Mayo*, obra de Dubourdoieu en 1857, a la alegoría de la victoria, obra de Eberlein en 1910, el cambio más representativo es el paso del lenguaje neoclásico, estático e inexpresivo que toma como referente a la escultura griega clásica, al lenguaje del Romanticismo tardío, dinámico y expresivo, que toma como modelo la escultura griega helenística.

III. El esclavo (1881)

Esta escultura es una alegoría de la libertad en sí misma. Obra de quien es considerado el primer escultor argentino, Francisco Cafferata, expresa la angustia por la libertad perdida con tópicos presentes en la escultura francesa del siglo XIX.

La formación de Cafferata se desarrolló en Florencia, por una beca del gobierno argentino, donde recibió el influjo inevitable de la estatuaria renacentista de Miguel Angel, Donatello y Verrocchio, entre otros, y es por eso que muestra un conocimiento detallado de la anatomía humana. Pero su mensaje está vinculado más al clima ideológico de la segunda mitad del siglo XIX francés, es decir, al Romanticismo y al subsiguiente Realismo francés.

El lenguaje romántico de un cuerpo que expresa angustias existenciales e íntimas prevaleció primero en pintura, con artistas franceses como Theodore Gericault y Eugène Delacroix, y a partir de 1830 se empezó a manifestar en escultura. Frente a la escultura neoclásica que ofrecía un cuerpo en posturas heroicas ilustrando episodios mitológicos e históricos, la escultura romántica muestra un cuerpo contraído y en situaciones de profunda melancolía. A diferencia de la escultura academicista del siglo XVIII, la posición del personaje no es ni erguido ni sedente, sino que yace al ras del suelo en una posición que permite adoptar puntos de vista infrecuentes para el espectador. Si bien la posición recostada ya se presentó en la escultura clásica griega, es en el siglo XIX cuando reaparece el tema del personaje que ha perdido la libertad y permanece desnudo a ras del suelo.²⁴

El personaje desnudo y nostálgico de la libertad perdida se relaciona con otro tópico propio del Romanticismo, que retoma la idea roussoniana de que el hombre nació libre pero vive encadenado. El Esclavo forma parte del tipo de escultura que exalta la pérdida de una libertad posible sólo en el estado natural. La exacerbación de la naturaleza salvaje del instinto está presente en la estatuaria romántica, que además de mostrar al hombre en su estado natural, muestra una nueva tipología, la escultura animalista. Esta clase de obras rinde culto al reino animal en pleno desarrollo de sus instintos

básicos: la supervivencia que permite matar y la protección y manutención de la cría para reproducción de la especie. Por primera vez en la historia del arte, el animal, por sí solo y en su estado salvaje, es protagonista de la obra escultórica.²⁵

Hacia mediados de siglo XIX la pintura realista comienza a retratar un nuevo tipo de héroe, que no es ni un príncipe ni un personaje mitológico sino los campesinos u obreros explotados. Jean-François Millet y Gustave Courbet retratan la vida cotidiana de personajes populares, con obras como *Las Espigadoras* y *Los Picapedreros* respectivamente. El hecho de retratar un personaje que carece de jerarquía política y social denuncia, velada o explícitamente, la explotación del hombre por el hombre.

En la escultura, las expresiones llegan algo más tarde de la mano de autores como Constantine Meunier con obras como *La explosión de la mina*, y Jules Dalou con *El campesino*. En el mismo espacio verde en donde se exhibe *El esclavo* de Cafferata, Meunier está presente con obras como *El sembrador*, *El segador* y *La cosechadora*.

En definitiva, la escultura de Cafferata es clásica por el estudio detenido de la anatomía y por el movimiento apenas sugerido, pero es además una escultura romántica porque ofrece como modernos atributos la angustia por la libertad perdida, la exacerbación del estado natural y la denuncia de la explotación.

IV. La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas (1900)

Las vicisitudes y demoras del llamado popularmente “monumento de los españoles”, de Agustí Querol i Subirats, son ya conocidas (Biogongiari, 1992). Este monumento forma parte de un nutrido conjunto de obras erigidas para conmemorar el primer centenario de la Revolución de Mayo. La mayoría están hoy presentes en importantes espacios de la ciudad de Buenos Aires y fueron inauguradas en forma tardía al aniversario recordado.

La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas adopta el formato de una fuente, que consiste en un plato funcionando a manera de estanque, una columna como soporte de las esculturas y relieves en su fuste, para

culminar con la alegoría de la república en la cúspide. El lenguaje utilizado es el alegórico y la influencia más evidente en esta etapa tardía de la escultura romántica proviene de la escultura barroca, tanto por su recarga ornamental como por la expresión y el dinamismo.

Recordemos que hacia fines de siglo XIX, el monumento público comenzó a ocupar un lugar central como instrumento de difusión de ideas en las crecientes sociedades urbanas europeas. Las ciudades en transformación, producto de la revolución industrial, abrían amplias avenidas y diseñaban espacios verdes que resultaron entornos ideales para ubicar monumentos que crecían en volumen y presupuesto.

Los talleres de escultores proveedores de monumentos públicos se convirtieron en verdaderas fábricas organizadas según normas propias de las sociedades industriales y comenzaban a dar sus frutos en cuanto a su escala productiva.

Difusión de alegorías de la república con atributos de la libertad

La alegoría de la república que corona la columna del monumento, ostenta atributos propios de la libertad, cuyas influencias se relacionan con el clima ideológico de fin de siglo XIX en la estatuaria pública francesa. Luego de la caída de Luis Napoleón y de la reinstauración de la Tercera República en 1870, las instituciones de la democracia se encontraban muy debilitadas y como recurso propagandístico se prepararon concursos para homenajear en monumentos públicos a la renacida República. Los monumentos premiados se distribuyeron por París y, en general, presentaban una estructura de columna o forma piramidal con la alegoría de la república en la cúspide, con los atributos propios de la libertad. Así, Léopold Morice presentó el monumento a *La República* y Jules Dalou *El triunfo de la República*. Otra alegoría de la república, tal vez el monumento figurativo más difundido del mundo, es la *Estatua de la libertad* emplazada al sur de Manhattan.²⁶

En todos los monumentos referidos aparece la alegoría de la república con los atributos propios de la libertad y con un lenguaje del cuerpo que denota fuerza y seguridad. Las esculturas se suelen ubicar sobre una columna

recargada de otras alegorías referidas a las distintas actividades productivas e incluso mostrando personajes de las clases trabajadoras agrícolas e industriales a manera de frondosa muchedumbre, lo que con frecuencia hace difícil la lectura.

Es necesario advertir que estas representaciones alegóricas no sólo proliferaron en Francia sino en el resto del continente europeo, especialmente en la Italia del Risorgimento e incluso en la Inglaterra del final de la etapa victoriana y principios de siglo XX. A manera de ejemplo, Sir Thomas Brock levantó su *Victoria Memorial* en cuya cúspide ubica una alegoría de la victoria alada de muy similares a las repúblicas y libertades homenajeadas en monumentos del continente.

En el monumento de Querol en Buenos Aires, la alegoría de la república se presenta en la cúspide coronando la columna de la fuente como una matrona que avanza con seguridad liderando todo el conjunto humano que se distribuye a sus pies. El drapeado de su vestimenta inspirado en la escultura griega helenística aumenta la sensación de avance. Dada la altura de la ubicación de la escultura, sumada a la proliferación de elementos ornamentales que la enmarcan, resulta muy difícil la lectura de sus atributos por parte del espectador.²⁷

Comparada con la alegoría de la libertad de Dubourdieu ubicada en la cúspide de la discreta *Pirámide de Mayo*, de actitud calma y estática, la alegoría de Querol muestra en qué medida la sociedad rioplatense hubo de transformarse de una pequeña ciudad colonial en una urbe cosmopolita integrada por una babel inmigratoria que la convertiría en una sociedad de masas. El mismo monumento de Querol fue escenario de manifestaciones masivas que quedaron marcadas en la historia urbana, desde el Congreso Eucarístico Internacional de 1934 hasta las manifestaciones del “agro” contra las políticas de retenciones a la exportación en el 2008.

V. Canto al trabajo (1905)

Esta obra es una alegoría a la libertad conquistada a través del trabajo humano. Desde el punto de vista formal, la alegoría de la libertad está

presente tanto en la composición liberada de la tradición monumental académica, como en la elección del personaje masculino central que representa la idea de libertad.

Rogelio Yrurtia es el principal referente de una segunda generación de escultores argentinos formados en Europa. La primera generación de artistas, Lucio Correa Morales, Francisco Cafferata y Lola Mora, elegía Italia como destino para su formación en una época que no existían escuelas de arte en la Argentina. Florencia y Roma eran los destinos obvios de artistas becados, en donde recibían el influjo de la escultura academicista de origen clásico en el caso fiorentino, o de mayor presencia barroca en el caso romano.²⁸

Yrurtia es uno de los primeros estudiantes que prefiere Francia en lugar de Italia, y las consecuencias de su elección innovadora se dejarán ver en las obras emplazadas a lo largo de su carrera. Si a finales de siglo XIX Italia era el furgón de cola de las tendencias academicistas en escultura, Francia comenzaba a presentarse como vanguardia innovadora de la mano precursora de Auguste Rodin.

A partir de Rogelio Yrurtia, Francia se presenta como destino y otros escultores casi coetáneos como Pedro Zonza Briano y Alberto Lagos mostrarán el influjo de su formación francesa y, más precisamente, la influencia de Rodin.

La libertad en la composición

Yrurtia se formó con Jules-Félix Coutan (un escultor de corte academicista, autor de monumentos de corte ecléctico de finales de siglo XIX) y luego inició su propio camino signado por la libertad compositiva y la presencia de texturas y posturas corporales propias que muestran la presencia hegemónica de Rodin.

La primer obra premiada de Yrurtia, *Las pecadoras* (1903) hoy es desconocida por haber sido destruida por el artista mismo, pero sabemos que se trataba de una figura femenina reproducida seis veces con el cuerpo en distintas posiciones que conforman un círculo central. Luego de esta obra fundante Yrurtia utilizó recursos estilísticos que le otorgaron un lugar propio en la

historia de la escultura, y que surgieron del influjo de *Los burgueses de Calais*, de Rodin, una obra revolucionaria en la historia de la escultura moderna.

Cuando las autoridades de la ciudad de Calais le encargaron a Rodin un monumento a los héroes de su gesta medieval, esperaban un monumento que cumpliera con las características convencionales de la época: basamento-pedestal-estatua elevada. En vez, Rodin presentó un grupo de seis figuras masculinas sin pedestal alguno, y con una expresión corporal diferente en cada personaje. Esta falta de unidad de sentido, sumado a la directriz horizontal carente de sobreelevación monumental, produjo inicialmente el rechazo de los comitentes pero marcó el inicio de un tipo de monumento que desafiaba la tradición de la estatuaria pública.

Estas transgresiones produjeron honda impresión en la opinión pública francesa en general, y en la comunidad artística en particular. Rogelio Yrurtia acusará el impacto y lo reflejará en sus obras, marcando un estilo inédito en la estatuaria monumental de Buenos Aires.

La ambigüedad del Canto al trabajo

Yrurtia luego se presentó al concurso internacional de monumentos conmemorativos del Centenario de la Revolución de Mayo, con una maqueta en donde planteaba un conjunto escultórico denominado *El pueblo de Mayo*, encolumnado en una cabalgata confusa y con los personajes en posiciones disímiles entre sí. La obra obtuvo el tercer premio en el concurso y no fue realizada,²⁹ pero la referimos porque tuvo una composición precursora del *Canto al trabajo*. Este es un conjunto escultórico de directriz horizontal, dividido en tres grupos, y que está montado sobre una plataforma sin pedestal. Encabeza el conjunto un grupo humano que conduce la cabalgata y que está conformado por figuras que parecen integrar una familia y que están en actitud de exaltación psicológica. El segundo grupo está conformado por figuras humanas en actitud introvertida y no parecen integrar una familia tipo sino un grupo de trabajadores poco organizado. El último elemento está constituido por una piedra que se ubica a la retaguardia y que es arrastrada por los dos grupos humanos antes descriptos.

Cada personaje tiene una personalidad propia, con una actitud psicológica individual, pero que en conjunto y con cierta perspectiva conforman una unidad cuya misión literal es arrastrar la masa compacta y pesada que presenta la roca.

En esta obra se reconoce la influencia de la propuesta transgresora de *Los burgueses de Calais*, ajena a la tipología monumental tradicional: frente a la directriz vertical de los monumentos convencionales, se presenta un monumento con directriz horizontal sin basamento alguno; frente a la configuración de una unidad emocional entre los integrantes de un conjunto escultórico monumental, se presenta un grupo en donde cada personaje está en un mundo psicológico propio; frente a una terminación pulida y realista de la estatuaría conmemorativa, se presenta un grupo humano con una textura corporal indeterminada; frente a la actitud protocolar del personaje heroico, se presenta un grupo en actitudes dubitativas extrañas a la actitud de un héroe; y frente al monumento típico de carácter masivo, compacto y de claridad discursiva, se presenta un grupo que produce formas a partir del vacío, la dispersión y con una expresión de sentimientos ambigua.

La alegoría de la libertad en el Canto al trabajo

La alegoría de la libertad está presentada en el personaje que encabeza el primer grupo, el que se asemeja a una familia tipo y que aquí está presentada por el *pater familia* que, a manera de *niké* o victoria moderna, encabeza el grupo familiar que lo sigue. La libertad está aquí expresada en la liberación lograda a través de la división del trabajo a partir de la estructura familiar.

Desde este punto de vista de la organización del trabajo, la obra está constituida por los tres grupos antes descritos. El primer grupo –la familia– como modelo del trabajo organizado que libera al hombre de la esclavitud; el segundo grupo puede ser interpretado como la horda humana sin organización alguna y esclavizado; detrás, en último término, la naturaleza en su estado bruto y caótico esperando ser transformada y ordenada por el trabajo humano.

A partir de esta interpretación, el monumento se acerca a la visión marxista clásica que considera el trabajo como transformador del caos de

la naturaleza. Observamos el *Canto al trabajo* sentados en la ruinoso plaza que lo aloja en la intersección de la Av. Paseo Colón e Independencia, mientras leemos que:

“El trabajo es, ante todo, un proceso entre el hombre y la naturaleza; un proceso en el que el hombre con su propia acción transmite, regula y controla su metabolismo con la naturaleza. Es él, como poder natural, quien hace frente a la materia prima natural en una forma útil para su propia vida. Al actuar fuera de sí sobre la naturaleza con ese movimiento y al transformarla, transforma, al mismo tiempo, su propia naturaleza. Desarrolla las potencias ocultas en ella y somete el juego de sus fuerzas a su propio señorío” (Kernig, 95-96).

En la actualidad, esta visión marxiana de la naturaleza caótica que debe ser transformada y ordenada por el trabajo humano sería cuestionada al calor de la era postindustrial y de la reinterpretación de la naturaleza como valor que debe ser conservado en su estado original, libre de contaminación y de intervención humana en un sentido ideal.

Pero lejos estaba Yrurtia de la sociedad posmoderna en el momento que concibió la obra; el *Canto al trabajo* surge en plena efervescencia económica de una nación en crecimiento como era la Argentina próxima al primer centenario, y con las primeras organizaciones anarco-sindicales en escena.

VI. Monumento al General Carlos M. de Alvear (1912)

La escultura ecuestre del General Alvear se inauguró durante la última administración gubernamental que hizo de los monumentos públicos una política de Estado, y forma parte del elenco de los catorce monumentos ecuestres que tiene la ciudad.³⁰

Si bien el proyecto es del año 1912, la obra fue inaugurada en 1926, bajo la presidencia de Marcelo T. de Alvear, tal vez la administración que inauguró la mayor cantidad de monumentos por año en la historia argentina, y que acuñó la mayor cantidad de medallas conmemorativas correspondientes (Burzio, 1980).

Este monumento es considerado la obra más significativa del escultor francés Emile-Antoine Bourdelle.³¹ Discípulo de Rodin, Bourdelle tuvo una etapa inicial en donde la influencia de su maestro era evidente, pero a medida que avanzaba su carrera fue adquiriendo personalidad propia a tal punto que se podrían establecer comparaciones con marcados contrastes. Mientras que los retratos de Rodin se caracterizan por el movimiento, la fugacidad, el rasgo psicológico efímero y la contorsión manierista, los retratos de Bourdelle son de estática tensión, reflejan lo permanente, se abstraen de la emoción pasajera y presentan un lenguaje del cuerpo hierático. La obra de Bourdelle presenta una anatomía muy detallada pero en tensión y sin detenerse en la anécdota.

Enrico Crispolti (1980) señala en Bourdelle una propuesta renovadora frente a Rodin. Paradójicamente, a través del retorno a formas griegas arcaicas y a la geometrización anatómica afín a la escultura románica, Bourdelle expresa un avance hacia lo que, años más tarde, será la escultura de vanguardia del siglo XX. A partir de los años '20, el movimiento racionalista reivindicará la espacialidad abstracta románica y críticos destacados como Herbert Read (1994) señalarán la influencia de la escultura románica en las vanguardias.

Por otro lado, dadas las características arcaicas de sus retratos, no faltó quien sugiriera que Bourdelle, lejos de representar un avance, marcó un retroceso anticipatorio del arte totalitario al vincular su obra con la de autores como Georg Kolbe, beneficiado por numerosos proyectos fascistas (Hold, 2002).

En 1912 el gobierno argentino encargó a Bourdelle la obra que tardó más de diez años en ejecutar. El monumento consiste en una plataforma perimetral con un pedestal a manera de fuste prismático, diseñado por el arquitecto Alejandro Bustillo, en cuya cúspide se ubica el monumento ecuestre al General Alvear. Debajo, en cada uno de los cuatro ángulos del pedestal de planta rectangular, se ubican cuatro alegorías, dos masculinas y dos femeninas. Las masculinas representan la fuerza y la elocuencia y las femeninas la victoria y la libertad.

La alegoría de la fuerza será de las primeras que se impongan en la estatuaría pública y que luego se difundirán en numerosos monumentos

inaugurados en la década siguiente en donde los conceptos de orden, fuerza, soldado desconocido y ejército irrumpirán en la imaginaria pública, a tono con la tendencia monumental europea del momento.

La alegoría de la libertad

La figura aparece estilizada, adaptándose a la directriz vertical del alto basamento, asimilándose a la adaptación arquitectónica que acepta la escultura gótica francesa.

La originalidad de la alegoría de la libertad de Bourdelle es que, en lugar de inspirarse en la iconografía clásica, prefirió tomar como modelo “la silueta de una joven vendimiadora de su ciudad natal se presenta bajo los rasgos de una joven de largas trenzas serpentina, las manos protectoras colocadas sobre una cepa, símbolo de la vida” (Gautherin, 1998:86).

Como en las otras tres alegorías, se destaca el desarrollo de la masa muscular y el cuerpo en tensión. El rostro es esquemático y, lejos del retrato de tipo realista y psicológico, presenta rasgos que denotan hieratismo y quietud.

La característica más notable es que la alegoría de la libertad aquí se presenta con un lenguaje del cuerpo que denota fuerza y tensión. Lejos del naturalismo clásico y del dinamismo de las alegorías eclécticas de los monumentos del centenario, es una alegoría de la libertad severa y expectante.

VII. Franklin D. Roosevelt (1949)

Uno de los escultores argentinos que mayor presencia tiene en Buenos Aires es José Fioravanti, autor del *Monumento a Franklin D. Roosevelt* ubicado en la Plaza Seeber, frente a la Embajada de los Estados Unidos. Escultor monumental prolífico, es escasa la bibliografía que profundiza en su obra.³²

Autor de los populares lobos marinos de las nuevas ramblas de Mar del Plata diseñadas por Alejandro Bustillo, y uno de los artífices del *Monumento a la Bandera*, tal vez sea uno de los escultores con mayor incidencia en el imaginario de la iconografía popular, pero a quien casi nadie conoce, de

cuya obra casi nadie habló y cuyas obras han sido maltratadas o directamente robadas sin que a nadie llamara la atención.³³

La obra de Fioravanti es permeable a un análisis evolutivo tanto desde el punto de vista del tratamiento arquitectónico de los soportes (basamentos, pedestales y muros) como desde el análisis formal de las esculturas de bulto y relieves, ya que en todos sus monumentos aparece la tríada: soporte arquitectónico / esculturas / relieves.

Desde el punto de vista del tratamiento arquitectónico, sus primeros monumentos se presentan como una masa compacta sobre la cual se ubican las figuras y relieves. El caso ejemplar es el Monumento a Nicolás Avellaneda, concebido su soporte como una pirámide escalonada de tipo egipcio o, si se quiere, de un zigurat mesopotámico en cuyos diversos niveles se van ubicando los personajes y relieves.

A medida que avanza en su carrera, los monumentos “montaña” se van transformando en monumentos oradados con espacios interiores para ser recorridos como en el caso de los monumentos a Bolívar y a Roosevelt, en donde la montaña vertical da paso a una plataforma horizontal apta para la circulación humana.

Un análisis formal de sus primeros monumentos de la década del ‘30 y ‘40, muestra al artista bajo una doble influencia –arcaica y vanguardista a la vez– que lo distancia de la escultura academicista ecléctica. Por un lado, exhibe una influencia arcaizante, tal vez consecuencia de su paso e interés por Egipto; por otro lado, sus figuras humanas se pueden relacionar con las propuestas innovadoras de Aristide Maillol.

En esta etapa sus retratos recibieron la calificación de “esencialistas” (Rodríguez, 1963:18), ya que los retratos de estas obras aparecen en actitud hierática y con algunos rasgos fisonómicos “esenciales” que permiten identificar a la escultura con el personaje representado, como en los casos de los monumentos a Avellaneda, Sáenz Peña, y Bolívar.

A medida que su carrera avanza, incorpora el bronce como material (en sus inicios la piedra era su material predilecto) para la realización de las esculturas y aplica rasgos psicológicos y realistas en el tratamiento de los retratos como en el caso de los monumentos a Roosevelt y a Mujica Láinez.

El monumento a Roosevelt presenta unos cambios importantes respecto a sus retratos anteriores. En primer lugar pareciera acercarse al retrato de tipo psicológico impresionista propio de Rodin, y se aleja de sus propuestas primigenias de retratos “esencialistas” arcaicos.

Roosevelt le presentó al artista un problema nuevo respecto a los personajes anteriores de sus monumentos. Y es que Roosevelt había sido fotografiado y filmado muchas veces frente al escaso archivo de imágenes de los personajes del siglo XIX tratados por el escultor. Roosevelt fue uno de los protagonistas de la Segunda Guerra Mundial cuya imagen se difundió por los medios de comunicación masiva. Fioravanti tuvo que tomar en cuenta la popularidad del personaje “mediático” y, a la vez que desarrolló cierta fidelidad realista al modelo, por otro lado no compitió en verosimilitud con los medios audiovisuales. Evitó así caer así en el efecto facsimilar e ingenuo del retrato hiperrealista.³⁴

Fioravanti aprovechó las limitaciones físicas de Roosevelt, que se vio obligado a trasladarse en silla de ruedas durante los acontecimientos políticos que le dieron mayor visibilidad, y ubicó al político sedente en el centro de la escena, en contraste con las alegorías de pie que se sitúan a ambos laterales, enfatizando la jerarquía política del líder que permanece en su silla como en un trono.

La alegoría de la libertad en el monumento a Roosevelt

El monumento a Roosevelt está conformado por una plataforma de mármol travertino a la veta casi a nivel del suelo de donde surgen tres pedestales independientes en el que se ubican respectivamente tres figuras humanas en bronce. En el centro, el retrato sedente del líder y a ambos laterales, las dos alegorías en esculturas de bulto. Además, en las caras laterales y el lado posterior del pedestal del homenajeado, se ubican relieves alegóricos.

La figura masculina de las alegorías es una estatua titulada “Combate contra el mal” que es, en realidad, una original alegoría de la fatalidad. En este caso, a diferencia de la tradición de la historia de la escultura que representa a la alegoría de la fatalidad en la figura de una serpiente que vence a los justos,³⁵ aquí aparece la alegoría de la fatalidad vencida encarnada en una serpiente

decapitada por la potente imagen de la figura masculina. Tal vez represente el fascismo vencido en la Segunda Guerra Mundial por las fuerzas aliadas comandadas por el ex presidente. Tanto la figura masculina como la serpiente también pueden ser tomadas como una alegoría de la guerra.

La figura femenina recibe el título de “Libertad de religión” y la podemos tomar como una alegoría de la libertad. Frente a la figura severa con la que Bourdelle presentó a la libertad en su monumento a Alvear, aquí la alegoría aparece representada por una mujer estilizada de gran erotismo y movimiento aunque de esquemático tratamiento del rostro.

Como contraste frente a la alegoría masculina que se eleva del otro lado de Roosevelt, en lugar de portar una serpiente vencida, muestra una paloma a punto de levantar vuelo. Aquí la alegoría de la libertad también puede ser tomada como representación de la paz. De este modo, la estructura del monumento presentaría una conformación simétrica: al lado izquierdo de Roosevelt, la alegoría de la trilogía democracia/libertad/paz, y del lado derecho la alegoría de la trilogía fascismo/fatalidad/guerra.

VIII. Taras Shevchenko (1971)

Este monumento es una de las obras de mayor complejidad y originalidad de las realizadas en la Argentina, y aún hoy no tiene ninguna referencia bibliográfica que la analice críticamente.

Con motivo de la celebración de los 75 años de la llegada del primer grupo inmigrante ucraniano a la Argentina, se optó por recordar el suceso erigiendo un monumento conmemorativo al poeta nacional ucraniano Taras Shevchenko (1814-1861). En la época que la comunidad ucraniana establecida en la Argentina eligió homenajear a su poeta nacional, la década del '70, el mundo padecía las tensiones de la guerra fría y Ucrania era una de las tantas repúblicas sometidas a los dictados de la nomenclatura de la Unión Soviética.

La alegoría de la obra reviste un carácter polisémico, ya que hace referencia a un símbolo de la lucha por libertad nacional del siglo XIX pero además, por extensión, se manifiesta contra la falta de libertad de los ucranianos del siglo XX.

La lucha por la libertad del poeta y de su escultor

Taras Shevchenko nació en una familia de siervos y quedó huérfano muy joven. Dicen sus biógrafos que su talento artístico determinó que su amo lo llevara a estudiar a Rusia y, gracias a la intervención de otros artistas que aportaron dinero, a los 24 años obtuvo la libertad (*Ukrainian Quarterly*, 1964). Luego de alcanzar reconocimiento como pintor y poeta regresó a Ucrania y comenzó a dar testimonio de las condiciones de sometimiento de su pueblo bajo los rusos. Fue encarcelado y exiliado en distintas oportunidades pero logró que cada vez más intelectuales escribieran en ucraniano y dejó una serie de poemas que hoy se cantan como parte del folklore nacional.

La lucha por la libertad se refleja, en primer lugar, en el hecho de que la colectividad ucraniana eligiera un poeta del siglo XIX que luchó por la independencia de su país bajo los rusos y se actualizaba frente a la situación de Ucrania respecto de la URSS en los años ´70.

Una segunda cuestión referida al tema de la libertad es la elección del artista que llevó adelante la obra. Luego de un concurso internacional, un jurado integrado por miembros de la colectividad ucraniana seleccionó a Leo Mol, un escultor ucraniano cuyo derrotero de vida muestra similares vicisitudes al destino de otro emblema de la lucha por la libertad contra el comunismo soviético: el Premio Nobel de literatura Alexander Solzenitzyn.³⁶

Tanto el poeta homenajeado como el escultor padecieron el exilio a causa del sometimiento de su pueblo por parte de los rusos, y así lo reflejaron en las obras que realizaron a lo largo de sus carreras. Al erigir este homenaje a un héroe del siglo XIX la colectividad ucraniana radicada en la Argentina manifestó su repudio al sometimiento de su patria bajo el comunismo soviético en el siglo XX.

Estructura de la obra y alegorías presentes

El monumento está constituido por una plataforma de granito rojo dragón lustrado a plomo de 30 cm. de altura, sobre la que se distribuyen dos pedestales revestidos del mismo material. Sobre uno de los pedestales prismáticos de

directriz vertical se eleva la estatua del poeta, a la izquierda del conjunto. A la derecha, sobre otro pedestal de menor altura y de acusada directriz horizontal, se ubica un relieve de doble faz tallado en granito rosado de San Luis que representa a diversos arquetipos populares en actitud de lucha.

La estatua del poeta es de bronce y relativamente convencional en su conformación aunque presenta la originalidad que pareciera avanzar, pues está estructurada en pliegues del traje dispuestos en diagonales y con gestos declamatorios.³⁷

En la actitud de tensa declamación se podrían ver tanto influencias del arte pedagógico soviético como del arte totalitario nazi. Recordemos que el arte soviético staliniano mostraba poetas y personajes populares en actitud exaltada cuyos ejemplos más recordados son las esculturas de *El obrero* y la *Koljosiana* de Vera Mukhina (1889-1953) para el pabellón ruso en la Exposición Internacional de París de 1937.

En el caso del arte totalitario nazi era frecuente la ostentación de fuerza de las esculturas alegóricas erigidas.

En definitiva tanto la estatuaria soviética como la del período nazi formaron parte obligada de su entorno en sus etapas formativas y se asemejan ya que son productos de sistemas totalitarios que consideraban al arte como instrumento de adoctrinamiento.

En la parte delantera del pedestal de Shevchenko se muestra la inscripción:

Taras Shechenko
(1814-1861)
Poeta máximo de Ucrania
Bardo de la libertad

En los otros lados del prisma que conforma el pedestal se exponen fragmentos extraídos de la obra poética del escritor; otras referencias aluden a su lucha por la libertad junto a expresiones de la comunidad ucraniana residente en la Argentina que refieren a la lucha del pueblo ucraniano por su independencia. Ellas refuerzan el mensaje libertario. Detallamos las

inscripciones porque nos parece relevante destacar el énfasis puesto en la cuestión de la lucha por la libertad:

Este monumento a Taras Shevchenko poeta máximo de Ucrania incansable defensor de la libertad de su patria y de todos los pueblos oprimidos fue inaugurado el 5 de diciembre de 1971.

Se lo erigió de acuerdo con la ley nacional N° 17.380, en este espacio generosamente cedido por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires según el decreto 1042/68.

Los ucranianos radicados en la República Argentina y en el mundo libre y sus hijos aquí nacidos, aportaron los fondos en vísperas del 75° aniversario de la inmigración ucraniana a la hospitalaria patria del General don José de San Martín.

Los nombrados dedicaron este monumento a la noble Nación argentina. Lo hacen en prueba a su unánime y profunda gratitud por el cordial acogimiento que les ha sido brindado en esta tierra.

En ella los ucranianos y sus descendientes han encontrado y encuentran no sólo paz y trabajo y bienestar, sino también las preciosas libertades democráticas por las cuales tanto luchó el heroico bardo de Ucrania.

El doble relieve

La gran originalidad de la obra es el doble relieve que presenta a ocho personajes populares que avanzan tumultuosamente y en conjunto hacia el extremo izquierdo del bloque, como surgiendo de la masa amorfa del bloque de granito que se ubica en el extremo derecho.

La figura que encabeza el ataque pareciera ser una matrona que tironea del conjunto estimulando el avance. Los demás personajes, algo indefinidos, podrían ser tomados como distintos arquetipos populares. Arriba de todo surge una figura ecuestre como remate del bloque tal vez representando la propia aristocracia ucraniana y debajo –de adelante hacia atrás– aparece una segunda línea de personajes que parecieran encarnar a un soldado por los atributos del casco y del sable; un obrero industrial por el atributo

algo difuso de una herramienta; un campesino por el rastrillo que empuña a manera de tridente; un leñador por el hacha y, cerrando la marcha, un miembro de la jerarquía eclesiástica que lleva de la mano un niño como protegiéndolo.

Los rostros muestran una exaltada actitud de combate y son representados en forma expresiva y sintética con predominio de líneas curvas y trazos rápidos.

Los ocho personajes del relieve doble conforman una alegoría de la libertad inédita en Buenos Aires, ya que es una representación colectiva y no individual como suele proponer la tradición clásica.

La obra ofrece dos tipos de técnicas, la figura del poeta fundida en bronce de manera más o menos convencional, y la talla directa del relieve en un bloque de granito de cerrada granulometría. La talla del bloque no fue realizada por el autor del proyecto, Leo Mol, sino que fue ejecutada efectivamente por uno de los pocos artistas que maneja la técnica y que reside en nuestro país, el escultor Orio Dal Porto.³⁸

IX. Homenaje a la democracia (1983)

Se trata de un monumento-fuente conmemorativo vinculado a la corriente de abstracción geométrica que en el campo de la escultura tuvo sus inicios en la primer mitad del siglo XX con movimientos europeos como el constructivismo ruso³⁹ y el neoplasticismo iniciado en Holanda.

Si bien los monumentos geométricos se remontan a la prehistoria con los menhires, a la antigüedad con los obeliscos, pirámides egipcias y columnas conmemorativas romanas, y a la modernidad con ejemplos como la *Torre Eiffel*, es necesario hacer notar algunas diferencias entre todos ellos. No sabemos con certeza qué función cumplían los menhires en la prehistoria, aunque suponemos que estaban relacionados con rituales religiosos o ceremonias que buscaban favorecer la fertilidad (agrícola o humana). En consecuencia no tenían un fin conmemorativo o de homenaje en el sentido moderno del término.

Por otra parte, los obeliscos egipcios tenían inscripciones y elementos figurativos y, por lo tanto, no eran del todo abstractos; las pirámides eran

tumbas; y es obvio señalar que las columnas conmemorativas romanas eran una clase precursora de los cortometrajes documentales, aunque no en celuloide sino en relieves figurativos en piedra.

Finalmente, si bien la *Torre Eiffel* es abstracta y conmemorativa (se construyó en el marco de la Exposición Universal de París de 1889, año del centenario de la Revolución Francesa), no fue proyectada como monumento permanente sino efímero, para una feria internacional aunque luego quedó instalada en forma permanente; además cumplió diversas funcionalidades prácticas, como por ejemplo, antena de transmisión.

Dicho en forma esquemática, los monumentos abstractos de la prehistoria y la antigüedad no eran conmemorativos en el sentido moderno del término, sino que se relacionaban con rituales religiosos ahistóricos, como por ejemplo ceremonias propiciadoras de lluvias o fertilidad. Los monumentos de la antigüedad que sí eran conmemorativos, no eran abstractos sino que eran figurativos, como la *Columna Trajana*. Y en el caso de la torre de París, se trataba de un monumento efímero, no permanente, y con una finalidad también práctica además de simbólica.

En consecuencia, los primeros monumentos abstractos y conmemorativos en el sentido contemporáneo del término surgen como proyectos de las primeras vanguardias del siglo XX, y recién se concretan con las vanguardias de la segunda posguerra. El mejor ejemplo es el *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin, que no se llegó a concretar.

En Occidente, la abstracción geométrica, aunque tuvo como antecedente inmediato el constructivismo ruso, recién comenzó a manifestarse en los monumentos públicos a partir de la segunda posguerra y con el mundo sajón como protagonista.⁴⁰

Primeros monumentos abstractos en la posguerra

El primer avance significativo en la erección de monumentos de carácter abstracto en la vía pública fue el concurso público internacional para erigir un *Monumento al prisionero desconocido*, organizado por el *London Institute of Contemporary Art* en 1953.

Luego de décadas de protagonismo de monumentos a héroes militares, soldados desconocidos y alegorías del orden y la fuerza, surgió otro tipo de inquietudes en donde los homenajeados eran los millones de mártires civiles exterminados en campos de concentración de regímenes totalitarios.

Participaron del concurso de 1953 más de 3.500 artistas siendo uno de las convocatorias más importantes de la historia de la escultura. Los ganadores presentaron en su gran mayoría monumentos de carácter abstracto no figurativo. Reg Butler de Inglaterra logró el primer premio, seguido de propuestas de Naum Gabo, Mirko Basaldella, Barbara Hepworth y Antoine Pevsner. La posibilidad que el lenguaje de la abstracción llegara a la vía pública se fue instalando en Europa primero y en Estados Unidos luego, siendo Henry Moore uno de los primeros escultores que conquistó la calle con obras producto de su imaginación pura sin referencias a una conmemoración o personaje a que se viera obligado a rendir culto.

A medida que avanzaba el siglo XX fueron surgiendo nuevas propuestas de transformación de espacios urbanos a través de obras renombradas como site works. Este tipo de artefacto estético comienza a ubicarse en lugares céntricos de grandes ciudades, en general los downtown de ciudades como Chicago, Nueva York o Los Angeles, logrando transformar un sitio arquitectónico utilitario en un espacio escultórico lúdico.

Mientras que dentro de los museos surgía la escultura minimalista, escultores como Richard Serra rechazaron estas propuestas intimistas reducidas al espacio de una sala, para erigir en la vía pública monumentales planchas de acero como el caso de *Terminal* para la edición de Documenta VI en Kassel.

El escultor que intervenía en el espacio público se convertía en una suerte de ingeniero civil de la estética urbana, que utilizaba materiales como el acero, el hierro y el hormigón armado para elaborar sus “edificaciones” en lugar del bronce, el mármol o la madera vinculadas a la tradición académica.

Con el avance del brutalismo en arquitectura y con el uso estético del hormigón armado a la vista difundido a partir de obras arquitectónicas como *L'unité d'habitation* y *Notre Dame du Haut*, de Le Corbusier de los '50, la escultura también se apropió del cemento y lo moldeó a su gusto.

Primeros monumentos abstractos en nuestro país

Volviendo a la controversia sobre qué consideramos como monumento abstracto conmemorativo permanente, en nuestro medio aparece la cuestión de la *Pirámide de Mayo* y luego el *Obelisco*, éste en conmemoración del IV centenario de la primera fundación de la ciudad de Buenos Aires. Ambos son monumentos que cumplirían con los tres requisitos de nuestra primera definición: son abstractos, geométricos, conmemorativos y permanentes.

No obstante, el devenir histórico les incorporó otra característica que los excluiría de la clasificación de monumentos abstractos. Los dos monumentos son de carácter historicista, ya que refieren a un período de la historia del arte del pasado, el antiguo Egipto y, por lo tanto, a pesar de ser abstractos, de algún modo, también son figurativos en una segunda lectura, ya que están reproduciendo “figuras” que refieren al pasado. En el caso de la *Pirámide de Mayo*, por la afinidad de una etapa del Neoclasicismo con la antigüedad egipcia; en el caso del *Obelisco*, por la afinidad del Racionalismo arquitectónico con la volumetría simplificada de los obeliscos y mastabas.

Por consiguiente, consideramos el primer ejemplo significativo de monumento conmemorativo totalmente abstracto y permanente al *Monumento a John F. Kennedy* (1967). La obra, de 40 metros de altura, ubicada en las inmediaciones de la pequeña localidad de Quemú Quemú, provincia de La Pampa, es del escultor uruguayo Lincoln Presno. Más cercano al *land art* que a un *site work*, por el recóndito paraje rural en donde se encuentra, está constituida por bloques de hormigón armado a la vista, con formas geométricas puras.⁴¹

La obra de Gyula Kosice

Se podría clasificar la trayectoria de Gyula Kosice dentro de la corriente de la abstracción geométrica de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la obra de Kosice tiene algunas originalidades que lo diferencian de la monumentalidad abstracta que caracteriza a los *site works* que describimos con anterioridad.

Kosice se adelantó al movimiento minimalista y postminimalista al introducir el neón y el argón y materiales plásticos en el campo de la escultura con anterioridad a las ya clásicas obras de Joseph Kosuth, *Neón Electrical Light* y *English Glass Letters* (1966) y de Dan Flavin, *Instalación de luces fluorescentes* (1974). En efecto, Kosice presentó sus diversas *Estructuras lumínicas Madí* consistentes en tubos de vidrio con gas neón en 1946. También se anticipó al arte cinético y al *pop art* de los años '60, creando formas articuladas en los años '40 con obras como *Röyi* (1944) y *Modulación del Espacio* (1946).

En 1944 declaró que “El hombre no ha de terminar en la tierra” proponiendo “ambientes y formas desplazables en el espacio” (Squirru, 1990:116). En esa época comenzó a utilizar el agua como materia prima junto a fuentes de luz artificial, creando lo que denominó “hidro-esculturas” y proponiéndole a la *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) la construcción de una ciudad hidroespacial (Chiérico, 1979:11).

En el campo monumental, Kosice inauguró obras abstractas en espacios públicos en diversos países como Uruguay, Corea y Japón, con fuentes que desafían con su dinamismo el entorno estático de la llamada “arquitectura internacional” en donde generalmente se ubican.

Si bien la tipología de sus monumentos públicos más destacados se podría incluir dentro de los monumentos-fuentes, sus obras se diferencian de la tradición de la historia del arte por su carácter abstracto y por utilizar materiales de moderna tecnología como el hormigón armado, el acero inoxidable y el plástico reforzado.

Kosice inauguró en la ciudad de La Plata el *Faro de la cultura*, monumento-fuente de 15 metros de altura que es una estructura de hierro, acero inoxidable, plexiglás, agua y luz. Otros monumentos destacados son *El vuelo de La Paloma*, estructura de hormigón armado montado en La Paloma, Uruguay en 1985, y *Victoria*, inaugurada en Seúl para los juegos olímpicos de Corea de 1988.

Un monumento que fue reducido

El monumento está constituido por un cuerpo central conformado por dos columnas de hormigón armado a la vista de 12 metros de altura cada una, partidas por la mitad a lo largo del fuste. Las mitades exteriores de las columnas fueron desplazadas 3,20 m hacia arriba, conformando una estructura de cuatro semicolumnas unidas por una esfera central de acero inoxidable. Queda así un artefacto de hormigón armado a la vista con semicolumnas de hormigón y una esfera central de acero inoxidable a la vista todo montado sobre un espejo de agua de donde surgen tres elevaciones de agua de gran potencia a manera de fuente.

Proyectado en 1984, el monumento era más ambicioso, como se puede ver en un croquis datado en 1986 (Squirru, 1990: 161). En el proyecto original se ubicaban en la periferia del cuerpo central, cuatro pares de columnas de 5 metros de altura que no llegaron a concretarse (Kosice, 1996: 76). El monumento *Homenaje a la Democracia* en su proyecto original tenía además efectos lumínicos de funcionamiento nocturno.

Alegoría de la libertad

En 1986 Kosice declaró que “el sentido fundamental que guió la concepción de este complejo escultórico fue el de resaltar el carácter de universalidad de los derechos humanos y del ejercicio de la libertad” (Kosice, 1996: 76-77).

La disposición de las columnas y la esfera central conforman un conjunto de cuatro fajas verticales semicilíndricas que asemejan un cuerpo con los brazos abiertos o, si se quiere, un pájaro a punto de alzar vuelo. Esta alegoría de la libertad, proyectada cuando la Argentina ingresaba en la etapa de la restauración democrática, debió esperar quince años para inaugurarse, con importantes restricciones presupuestarias y la constante depredación de la grifería de la fuente. En consecuencia, el monumento-fuente-lumínico que debiéramos contemplar en la intersección de las Av. Nueve de Julio y M. T. de Alvear queda limitado a la estructura hormigonada y a la esfera de acero central.

X. Monumento a Wallenberg (1998)

Raoul Wallenberg (1912-1947) fue un diplomático sueco que salvó miles de vidas de judíos húngaros entregándoles pasaportes para que puedan evitar la deportación a campos de concentración y protegiéndoles arriesgando su vida.

El monumento en su honor, del escultor escocés Philip Jackson (1944), es una estatua de bronce de carácter realista implantada al ras del piso sin pedestal alguno que representa de cuerpo entero la figura del diplomático. La escultura se presenta delante de un muro de bronce rectangular de directriz vertical que pareciera representar un gran pasaporte. Este volumen geométrico, a su vez está conformado por la acumulación de miles de pasaportes apilados y cubiertos con una capa a manera de referencia a la arriesgada labor del diplomático.⁴²

La obra fue financiada por la Fundación Raoul Wallenberg y es uno de los pocos monumentos situados en Buenos Aires que honran la memoria de una personalidad que no tuvo actuación directa en la historia argentina, aunque sí se vincula con la presencia de numerosos sobrevivientes del holocausto que viven en el país favorecidos por sus riesgosas gestiones.⁴³

La controversia de los monumentos facsimilares

El *Monumento a Wallenberg* presenta la controversia sobre si se trata de una obra que hace del realismo “facsimilar”⁴⁴ un producto fácil para vender a instituciones y fácil de consumir por espectadores sin formación o si, por el contrario, se trata de un artista que marca una original tendencia neo-conservadora que emerge aislada, confrontando con el “academicismo de vanguardia” o el arte conceptual que dominó el siglo XX.

La controversia entre la representación mimética y la experimentación en el retrato monumental suele emerger con cierta frecuencia en el ámbito de la escultura. El problema reviste tal universalidad que podríamos remontarnos al antiguo Egipto para confrontar los retratos hieráticos de faraones del Imperio antiguo frente a los retratos naturalistas de la etapa de la revolución

de Akhenatón. Pero no nos vayamos tan lejos y permitámonos hacer una breve digresión sobre la cuestión del retrato realista en los monumentos de Buenos Aires en el siglo XX.

Recordemos que cuando se inauguró el *Monumento a Sarmiento*, de Auguste Rodin, en 1900, se debatió sobre el poco “parecido” físico de una personalidad que la gente conocía bien por la difusión del daguerrotipo. Quienes cuestionaban la falta de realismo de la obra se enfrentaron a quienes defendían la originalidad de Rodin por reflejar el impetuoso carácter del homenajeado, librándose de la anécdota del “parecido”. Esta polémica no era más que una reverberación de la que surgió en París cuando Rodin presentó su Balzac.⁴⁵

Volvemos a encontrar este problema, a mediados de siglo XX, cuando hegemoniza la escena local el escultor Luis Perloti (1890-1969). Recordemos la intensa productividad y la gran cantidad de clientes que supo tener este escultor realista frente a la escasa representatividad en los encargos públicos de otros escultores vinculados a las tendencias internacionales de vanguardia.

Perloti, el autor de mayor cantidad de bustos de “sanmartines”, “belgranos” y “sarmientos” de toda la historia del arte argentino, casi carece de visibilidad en la crítica e historia del arte, acusado tácitamente de irrelevancia artística frente al reconocimiento de su rol de “artesano”.⁴⁶

Sin embargo, el impacto de la obra de Perloti es tal en la conformación de la iconografía mental de los próceres que tenemos desde niños, que podríamos afirmar que si Bartolomé Mitre fue el primero que construyó la historia escrita de esos próceres, Perloti les diseñó el rostro que todos consumimos en nuestra etapa escolar y que tenemos presente como imagen.

En la actualidad, el asunto renace al calor del debate en torno a los dos únicos autores que inauguraron monumentos en vísperas del bicentenario y que despertaron sendas controversias en la opinión pública: el escultor Orio Dal Porto, autor del retrato del ex presidente Raúl Alfonsín (2008), y Antonio Oriana,⁴⁷ quien acaba de levantar el *Monumento a Quinquela Martín* en el barrio de la Boca (2010).

Cuando se inauguró el busto a Alfonsín (incluso con la presencia física del ex presidente, lo cual nos recuerda la etapa monumental de culto a la

personalidad de mediados de siglo XX),⁴⁸ surgió en la opinión pública la discusión acerca de si la escultura era semejante al líder político.⁴⁹

Similar controversia –aunque no difundida públicamente– quedó latente cuando en el concurso para el monumento a Quinquela, inaugurado el 25 de mayo de 2010, la comisión organizadora prefirió la propuesta realista de Oriana frente a la experimental de Leo Vinci (1930).⁵⁰

En sucesivas entrevistas que realizamos para este trabajo, tanto Oriana como Dal Porto reivindicaron la prioridad de la cuestión mimética y realista del monumento conmemorativo cuando se trata de un retrato, frente a la experimentación abstracta que se distancia del modelo. En síntesis, para esta corriente de opinión la obra se completa sólo si el espectador logra reconocer al homenajeado en el monumento (Lázara, 2009).

La polémica parece no tener fin, ya que con la aplicación de nuevos desarrollos de software que permiten “escanear” tridimensionalmente un cuerpo y un rostro y hacer un calco “clonado” en mármol o en cualquier material tradicional o artificial, en numerosos talleres de producción de retratos a pedido (como los situados en la localidad de Massa-Carrara en Italia), el rol del escultor-artesano está perdiendo protagonismo frente al torno informatizado.

Todas las controversias mencionadas tienen una raíz común: discernir si la obra de carácter realista tiene el status de una “obra de arte” original, o si se trata de un mero trabajo artesanal. Quienes cuestionan la originalidad del retrato realista argumentan que un monumento “facsimilar” lo podría llevar adelante una computadora o un técnico, como podría ser un mecánico dental que reproduce el molde en resina de una dentadura postiza.

Quienes defienden el monumento de carácter realista argumentan que el parecido físico no se logra con un calco. Una copia calcada de un rostro, paradójicamente, no lograría el llamado “parecido” físico porque requiere de correcciones que sólo un artista con complejas operaciones intelectuales y técnicas podría lograr para llevar a feliz término la obra.

Baste recordar las largas y tediosas sesiones de exposición y sucesivas correcciones que debían soportar los comitentes que querían hacerse perdurar por las manos de un Bourdelle; o los refinamientos ópticos y la manipulación

de las medidas que aplicaban a las obras los arquitectos y escultores de la Grecia clásica para que sus obras se vieran proporcionadas, simétricas y “naturalistas”.

Los que reivindican el doble rol de artesano y artista del escultor realista podrían poner como ejemplo en su defensa que una máscara funeraria, calco exacto de un rostro, no logra culminar en un feliz proceso de identificación del homenajeado con el espectador.⁵¹

Volvamos al caso de Philip Jackson con el *Monumento a Wallenberg* para intentar resolver esta controversia: ¿es este monumento una obra de arte original o es tan sólo un trabajo artesanal de aceptada calidad técnica?

Las dificultades y contradicciones de hacer historia del arte a partir del presente

En la actualidad es lugar común de la crítica de arte evitar riesgos y compromisos realizando reflexiones del tipo “a medida que avanza el fin de siglo XX, todo parece seguir abierto. ¿Acaso no se tenía una visión más clara de las cosas en los años sesenta, setenta e incluso en los ochenta?. El signo de los noventa es la falta de dirección” (Schneckenburger, 2005:575).

Otro lugar común, ante la falta de perspectiva o de esfuerzo por realizar un proceso de abstracción para delinear las tendencias actuales, es resolver la cuestión señalando que en el siglo XXI cada autor posee su propio estilo o historia personal y que no hay posibilidad de establecer relaciones coherentes entre grupos o escuelas. Nada más alejado de la realidad. El artista, incluso en los inicios de siglo XXI, opera en un entorno –físico o virtual– en donde interactúa con otros productores y, obviamente, con otros consumidores de sus obras, creando tendencia en forma inconsciente o deliberada.

La proximidad del vínculo con los autores o el hecho de tener el monitor de la realidad tan cerca de nuestros ojos nos puede nublar la visión para delinear tendencias nítidas, pero esa limitación no implica que no existan grandes corrientes y controversias como las ha existido siempre.

Es cierto que pareciera que en la actualidad se percibe una tendencia de rescate de un nuevo clasicismo, tímidamente expresado en quienes reivindican

el “saber hacer” artesanal frente al auge de las tendencias conceptuales del siglo pasado que veían con indiferencia (cuando no con menosprecio) la capacidad técnica y artesanal del artista.

En Europa se vislumbran algunos movimientos que reivindican el realismo y el naturalismo como forma de expresión válida a fines de siglo XX, frente a la larga hegemonía previa del arte conceptual. En pintura, una corriente “neomanierista” o de pintura “culta” surgió en la década de 1980 que retomó la importancia del “saber hacer” aunque con una mirada paródica sobre la realidad.

Más próximo al campo disciplinario de Philip Jackson y a su propia generación, en el campo de la escultura surgieron algunos ejemplos aislados como el del artista plástico español Guillermo Pérez Villalta (1948), reconocido por su calidad técnica, por su saber hacer de acuerdo a las reglas del arte escultórico y por su mensaje nítido frente al espectador.

Las fuentes estilísticas del Monumento a Wallenberg

El análisis de las fuentes estilísticas de Jackson nos permitirá echar luz a la cuestión de si sus obras son meros calcos o si tienen la originalidad de quien aplica a su trabajo su visión personal sumada a las influencias de la época.

El carácter realista de la escultura de Jackson puede vincularse a su breve etapa de reportero gráfico en donde el campo de la fotografía como medio de comunicación fue su labor cotidiana.

Para comprender la obra de Jackson en su conjunto es interesante analizar algunas otras obras destacadas. Una de sus obras rinde homenaje a los marinos británicos vencedores de las tropas argentinas en las islas Malvinas en 1982. La obra se titula *The Yomper*, y está ubicada en Portsmouth, Hampshire. Inaugurada por Margaret Thatcher en 1992, presenta el mismo formato que el de Wallenberg emplazado en Buenos Aires: se trata de una escultura de cuerpo entero, fundida en bronce con pátina verde y con un detallado trabajo en el uniforme militar del personaje.

Dado que Jackson es el escultor oficial de la monarquía británica, también incursionó en la estatuaria ecuestre con el *Monumento a Su Majestad la*

Reina terminada en el 2003. A diferencia del monumento emplazado en Buenos Aires, que presenta cierto vuelo poético, las esculturas antes mencionadas parecen calcos tomados de los personajes retratados como si se trataran de verdaderos clones o, en el mejor de los casos, figuras sacadas de un museo de cera pero vaciadas en bronce sin la vitalidad que las convertiría en obras de arte.

En la actualidad, Jackson está trabajando en una serie de acróbatas, “chaperones”, figuras carnavalescas venecianas que parecieran haber sido realizadas para ser vendidas como souvenirs de bazar.

Como vemos, la complejidad de la obra de un mismo autor desafía a la crítica ya que la mayoría de los monumentos mencionados podrían ser calificados de calcos técnicamente perfectos pero sin la mediación estética de la subjetividad de la obra de autor.

El *Monumento a Raoul Wallenberg* reconoce algunas influencias importantes de su etapa formativa que a continuación exponemos.

Fotografía testimonial: El primer impacto que produce la obra es el de documento testimonial que evoca su breve rol del reportero gráfico. Más precisamente nos recuerda a la fotografía de guerra de autores de la generación de Robert Capa, David Seymour y Henri Cartier-Bresson. Por la presencia del entorno arquitectónico texturado también nos recuerda vagamente las fotografías más difundidas de la Berlín bombardeada de Hermann Claasen.

Escultura existencialista: Desde el punto de vista formal la obra de Jackson poco tiene que ver con la de Alberto Giacometti. Sin embargo, en el tratamiento rodiniano de las texturas y en la relación desolada de la figura humana respecto del entorno, la angustia existencial de Giacometti se hace presente en la imagen de Wallenberg. La cuestión sartreana que presenta la angustia que produce el hecho de asumir la responsabilidad de nuestra libertad se hace ver en la postura dolorida del personaje.

Dramatismo: Kusunoki (2007) resalta de los personajes de Jackson que no tienen rostro sino que tienen máscaras. El carácter dramático no se limita al tratamiento del rostro sino que incluye la expresión corporal entera de sus obras. En el caso de Wallenberg, la postura evoca una actitud

protectora a la vez que de simulación u ocultación. Recordemos que la capacidad de actuación y simulación de Wallenberg le permitió interactuar con los jerarcas nazis salvando vidas. Esta actitud dramática nos remite tanto al escultor francés Jean Ipousteguy como al norteamericano George Segal, quienes vaciaron en bronce figuras monocromas de tamaño natural y las colocaron en la vía pública con una actitud de repentino congelamiento del instante cotidiano.

Hiperrealismo y Pop Art: El cuidado en el vestuario de Wallenberg, el detalle minucioso puesto en la enumeración de cada uno de los pasaportes entrevistados en la parte posterior del muro y el perfeccionismo en el pulido del rostro aproximan a Jackson a la estética hiperrealista de los años '60, aunque sin el tono de alegre sarcasmo ni la paleta colorida propuesta por artistas como Duane Hanson o Claes Oldenburg. Mientras que Jackson se aproxima a Hanson en el cuidadoso tratamiento de la figura humana y al erigirla de cuerpo entero y sin pedestal alguno, de Oldenburg recordamos la ampliación casi colosal de elementos pequeños de la vida cotidiana, lo que Jackson lleva a la máxima expresión en la forma rectangular que se asemeja a un pasaporte.

En definitiva, mientras que la policromada estética del hiperrealismo y del *pop art* norteamericano denunciaron festivamente los excesos de la sociedad de consumo, la monocromía de Jackson, en cambio, nos habla de las penurias de la economía de guerra.

Jackson coincide también con las corrientes estéticas de los '60, al presentar el *Monumento a Wallenberg* como una cuasi instalación en la vía pública recordándonos el horror nazi en el medio del trajinar urbano cotidiano.⁵²

Esta breve enumeración de artistas y movimientos a la busca de la captura instantánea de la realidad, nos muestra que ni los artistas nombrados, ni Jackson en este monumento, realizaron un calco artesanal o meramente técnico de la figura humana, sino que editaron con su mirada personal la inabarcable realidad.

Por último cabe señalar que la alegoría de la libertad que asume Wallenberg no es exaltada como en la mayoría de los ejemplos que fuimos enumerando,

procedentes de la tradición clásica o contemporánea, sino que asume un tono de melancólica reflexión recordatorio de la famosa conferencia radial de Theodor Adorno (1966), cuando al hablar sobre educación afirmó que resultaba imposible hacer arte después de Auschwitz.

Final de ruta: un monumento para el bicentenario

Hemos hecho un recorrido por una decena de monumentos que juzgamos representativos de la presencia figurada de la libertad en el espacio público de Buenos Aires. Comenzamos con el modesto primer monumento a la libertad de 1811, para llegar al auge conmemorativo en torno al primer centenario en donde la parafernalia de inauguraciones era cotidiana.⁵³

Con la irrupción masiva de la radio, el cine y la televisión a partir de la década del '40, la presencia de la estatuaría pública y de la libertad como alegoría fue descendiendo hasta casi desaparecer, acorde con el lento crepúsculo institucional y civil argentino.

La conmemoración del segundo centenario hubiera sido una oportunidad trascendental para convocar desde el Estado un nuevo concurso público de monumentos conmemorativos, tal como sucedió en 1910. Sin embargo, nada se hizo.

El 25 de mayo de 2010 se inauguró un sólo monumento público en el barrio de la Boca, financiado privadamente y casi sin cobertura de prensa: el *Monumento a Quinquela Martín*, del escultor argentino Antonio Oriana.

Concluiré observando que en las obras de Quinquela Martín –y en su vida misma– el trabajo aparece representado como un instrumento de liberación individual y como una actividad que promueve la movilidad social. En línea con el hilo argumental de este artículo, sus pinturas se pueden interpretar como una alegoría de la libertad a través de la creatividad humana volcada en el trabajo.

- 1 Entendemos por alegoría “la representación metafórica continuada de un concepto; a veces se desenvuelve y manifiesta no sólo en una frase o en un pensamiento, sino en un período, en un capítulo y hasta en todo un discurso. Se propone, pues, dos fines: uno, la penetración de la íntima esencia conceptual; otro, embellecer una idea, con una determinada forma poética, ya literaria, pictórica o escultórica” (Errandorena, 1954:57-58). El lenguaje alegórico –la forma de comunicación a través de imágenes– es una de las formas de comunicación humana más antiguas, anterior a la escritura, tal como lo demuestran las pinturas rupestres del neolítico y la escritura jeroglífica egipcia.
- 2 Los monumentos públicos de Buenos Aires se podrían clasificar de la siguiente forma en cuanto a la prevalencia de sus esculturas alegóricas: 1) Alegorías de la Libertad: expresadas desde mediados de siglo XIX hasta la década del ‘20. Los héroes son por lo general civiles o militares con investiduras de estadistas; 2) Alegorías del Orden: protagonizan el espacio público desde mediados de la década del ‘20 hasta la década del ‘50. Los héroes son militares; 3) Culto de la personalidad: la escultura alegórica pierde protagonismo frente a la representación hegemónica del líder político. El héroe es la persona que detenta el mando supremo.
- 3 Señalamos con asterisco los monumentos cuyas fechas corresponden al proyecto, ya que la inauguración fue posterior. En el resto de los ejemplos las fechas corresponden a la inauguración.
- 4 El discurso arquitectónico se demora más en su expresión que el discurso político propiamente dicho. En el caso de la pintura, la relativa inmediatez de su ejecución hizo que fuera la rama del arte que exprese con mayor sincronidad el clima ideológico del momento. En el caso de la arquitectura, la asincronía es mayor. La escultura estaría en un campo intermedio entre la arquitectura y la pintura, ya que los tiempos de ejecución por lo general son menores que en arquitectura, aunque mayores que en pintura.
- 5 Con excepción del *Monumento a Carlos Pellegrini*, de Jules-Félix Coutan (1915), y del *Monumento al Coronel Ramón L. Falcón* (1918), de Alberto Lagos, en donde las alegorías se ubican en el extremo superior del pedestal por sobre la efigie de los homenajeados.
- 6 Décadas después, hacia 1830, el pintor Eugène Delacroix utilizará estas fuentes iconográficas para representar a la libertad en su obra *La libertad guiando al pueblo*.
- 7 Un artículo de la *Revista Argentina* (año II, n° 18, 1 de julio de 1950) difundía catálogos de bustos, medallas y otros elementos con la imagen del Presidente Juan D. Perón y su esposa Eva, que podían adquirirse en oficinas públicas.
- 8 Tres son los textos más importantes relativos a la *Pirámide de Mayo* para ampliar el suscinto análisis de esta sección: el clásico de Rómulo Zabala (1962), basado en documentos originales que parten desde los acuerdos del Cabildo; el casi desconocido pero fundamental texto del historiador del arte Julio Payró (1970) sobre el escultor Dubourdieu, y el libro compilado por Fernando Aliata y María Lía Munilla (1998) sobre la recuperación de documentos personales del arquitecto Carlo Zucchi por parte del Archivo di Stato de Reggio Emilia.

- 9 Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, serie IV, Tomo IV, p. 432, citado por Zabala (1962:25).
- 10 El nombre correcto del autor es Cósimo Fanzago, autor de la llamada “Aguja de Santo Domingo” ubicada en la Plaza de Santo Domenico en Nápoles. Iniciada en 1656 por Fanzago, fue concluida en 1737 por el arquitecto Domenico Antonio Vaccaro por orden de Carlos III.
- 11 En 1719 se iniciaron las excavaciones de Herculano por el príncipe de Elbeuf, Emmanuel de Lorena, continuadas por Carlos de Borbón quien luego fuera Carlos III de España. En 1748 se continuó con las excavaciones de Pompeya.
- 12 Pannini, Giovanni, *Partita del Duce de Choiseul di Piazza di St. Pietro* (1754) y *Veduta di Piazza di Popolo in Rome*, s/f.
- 13 Las alegorías de la Victoria denominadas *niké* fueron también frecuentes en el período griego helenístico.
- 14 Un caso es la Pirámide de la ciudad de Dolores, provincia de Buenos Aires, que alude a la Libertad pero que fue erigida para conmemorar el llamado Grito de Dolores de 1839 contra el régimen rosista.
- 15 Incluso se llegaron a reproducir “Pirámides de mayo” en el exterior, como es el caso de la réplica en la ciudad de Potenza, Italia, propuesta por ciudadanos argentinos con antepasados en esa región.
- 16 Fernando Aliata indaga sobre la obra del arquitecto Zucchi, a quien llama “escenógrafo público”, y de cuya obra destaca *La escenificación de los funerales de Dorrego* (1829), el acontecimiento público más trascendental de la época por su honda repercusión e impacto en la memoria colectiva (1998: 11-22).
- 17 La obra recibe alternadamente dos denominaciones en la bibliografía que consultamos, *Monumento al General San Martín y el Ejército Libertador* y *Monumento al General San Martín y a los ejércitos libertadores*.
- 18 En Antonio Pillado, *Diccionario de Buenos Aires (Guía de forasteros)*, Bs. As., 1864, 105 x 162 mm.
- 19 Los referentes más importantes de la estatuaria ecuestre occidental se remontan a la antigua Roma, con el monumento ecuestre a Marco Aurelio y al período del Renacimiento con los dos paradigmas ecuestres que constituyen el *Gattamelata* de Donatello y el *Colleoni* de Verrocchio. Estos dos últimos monumentos pueden ser vistos como los dos extremos del lenguaje del cuerpo. El *Gattamelata*, modelo de estadista triunfante que avanza a paso lento y calmo con la prudencia de quien debe administrar su victoria; y el *Colleoni*, modelo de amenaza militar listo para lanzarse al ataque de un enemigo aún por vencer.
- 20 Votada por el Congreso en 1822, se inauguró en 1921 (*Revista Argentina*, Año II, N°16, mayo de 1950).
- 21 Investigación que estamos desarrollando en etapa de relevamiento bajo el título “Monumentos atípicos al General José de San Martín”.
- 22 Las alegorías y relieves fueron analizados por Magaz y Arévalo (1985:211-244).
- 23 Eberlein realizó otros monumentos ubicados en la ciudad de Buenos Aires, como por ejemplo el de Juan de Garay, y tiene en Europa varios monumentos acompañados por

- alegorías que se destacan por su marcialidad y demostración de fuerza. Un ejemplo es el monumento al Kaiser Guillermo I en Hamburgo, en donde aparece de nuevo la alegoría del guerrero con similares características al Marte del monumento a San Martín.
- 24 Jehan Duseigneur presenta al personaje literario de Ariosto, Orlando Furioso, con una figura en bronce recostada y aprisionada con ataduras. Otro ejemplo más tardío de desnudo yacente está representado en *El despertar de Adán*, de Horace Daillion, que lleva implícita la nostalgia por la pérdida del estado de naturaleza, visto como una época de “oro”.
 - 25 El escultor francés Antoine-Louis Barye comienza a estudiar las conductas de los animales y las expresa en obras como *El león y la serpiente*. Otro escultor animalista de influencia en el Río de la Plata fue Auguste-Nicholes Cain, con sus obras en París *Dos leones atacando un toro*, *Tigre matando un cocodrilo* y *El León de Nubia y su presa*. Tanto Montevideo como Buenos Aires adquirieron reproducciones de sus obras que están emplazadas en diversos espacios verdes. El *León y el avestruz* y *Leona madre con su cría* están emplazadas en el Boulevard Artigas y Canelones en Montevideo desde 1929. El *León con su caza* y *La Leona con su cría* se exhiben en el parque Tres de Febrero en el barrio de Palermo, Buenos Aires.
 - 26 Obra de Auguste Bartholdi, lleva el título original de *La libertad iluminando al mundo* y fue presentada inicialmente como proyecto colosal para ser erigido en el canal de Suez en 1867, pero al ser rechazada fue exportada a los Estados Unidos.
 - 27 Este era el lenguaje de la época, como lo reflejan las notas laudatorias que recibía Querol, quien fue tapa de una de las revistas de mayor tirada en Cataluña. En la portada se exhibe una foto de una alegoría muy similar a la que se encuentra en la cúspide del monumento de los españoles, con el epígrafe “Zaragoza. Monumento a los mártires, obra de Agustín Querol, fundida en bronce en los talleres de los sres. Masriere y Campins” (Cfr. *La Ilustración española*, Año XXIII N° 1192, Barcelona, 31 de octubre de 1904).
 - 28 No es casual que Correa Morales y Cafferata hayan aportado a la ciudad de Buenos Aires monumentos con características de naturalismo renacentista frente al barroquismo de una artista formada en Roma como Lola Mora.
 - 29 Hoy se puede ver la maqueta en el patio cubierto de la Casa Museo Yrurtia dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, en la calle O’Higgins 2390 de la ciudad de Buenos Aires.
 - 30 Como mencionamos, la tradición se inició con el *Monumento al General San Martín y el Ejército Libertador* (1862) culminando con el *Monumento a Juan Manuel de Rosas* (1999).
 - 31 En América Latina, Bourdelle recibió propuestas para ejecutar doce monumentos de los cuales logró modelar tres, ejecutar apenas dos y finalizar en vida sólo el monumento a Alvear (Gautherin, 1998).
 - 32 Sólo conocemos tres publicaciones, la breve pero importante obra de Ernesto Rodríguez (1963), el fascículo sintético de De Urgell (1981) y el catálogo de la exposición previa a la inauguración editado por Museo Nacional de Bellas Artes (1934) con una antología de notas periodísticas que comentaron la obra de Fioravanti en Museo Jeu de Paume en París con motivo de la primer exhibición de estas obras en Francia .
 - 33 Por ejemplo, el *Monumento a Manuel Mujica Láinez* del escultor José Fioravanti desapareció de la plaza de la Biblioteca Nacional en el 2006.

- 34 Nos detendremos en esta cuestión cuando analicemos el monumento a Raoul Wallenberg.
- 35 El grupo escultórico más reconocido es el de *Laocoonte y sus hijos*, del período helenístico, que refiere a un episodio de la Ilíada de Homero en donde serpientes que surgen del mar estrangulan al virtuoso sacerdote que denunció la cuestión del Caballo de Troya. A partir de esta representación, la serpiente fue tomada por la iconografía occidental, incluidos algunos ejemplos locales como el *Monumento al Coronel Manuel Dorrego*, de Rogelio Yrurtia, en donde una de las alegorías encarna a la fatalidad con una serpiente estrangulando una figura masculina.
- 36 Leo Mol nació en Ucrania en plena dominación soviética, y estaba estudiando en Rusia cuando devino la invasión alemana durante la Segunda Guerra Mundial. En 1940 logró huir de la Unión Soviética hacia Alemania, en donde recibió la influencia del monumentalismo totalitario de los años '40, para luego asentarse definitivamente en Canadá en el año 1948, en donde obtuvo numerosos reconocimientos hasta su reciente fallecimiento. También Alexander Solyenitzyn se radicaría años más tarde en Canadá.
- 37 La tensión corporal del poeta nos recuerda el discutido *Monumento a Honoré de Balzac* (1898) de Rodin, que se inaugurara en 1939. El rostro, en cambio, podría estar más vinculado con la retratística monumental de los escultores que Leo Mol conoció en su etapa alemana, cuando dominaba el panorama artístico la escultura totalitaria de la mano de artistas como Kolbe, Arno Breker o Joseph Thorak.
- 38 Dal Porto, nacido en Italia, reside en nuestro país desde hace medio siglo y es autor de numerosos retratos realizados en mármol de carrera y otras piedras duras, entre los que se destacan últimamente el *Monumento al Presidente Raúl Alfonsín* (2008), ubicado en la Casa Rosada. Este artista seleccionó el bloque del monumento a Shevchenko de una cantera ubicada en la provincia de San Luis y ejecutó la obra con la técnica de la talla directa sobre granito.
- 39 En la Alemania de entreguerras surgieron algunos monumentos abstractos de excepción, como el realizado por Walter Gropius, *Memoria a las víctimas del golpe de Estado de Kapp*, en Weimar (1920-1922), y el de Mies van der Rohe, *Monumento a Karl Liebknecht y a Rosa Luxemburg*, en Berlín (1926).
- 40 A partir de este emplazamiento extravagante por su ubicación y significativo por sus dimensiones, se suceden algunos pocos monumentos de carácter abstracto en la Argentina. Por citar sólo algunos, mencionamos *Espacios constructivos* (1971) de Enio Iommi, y *Clamor a la Fraternidad* (1976) del Ing. Luis Arata, y diversas obras en el entorno de la Autopista Arturo Illia y Av. Del Libertador, con obras de Leo Vinci y Enrique Romano, entre otros.
- 41 Otra reproducción de la obra se encuentra en la *Great Cumberland Place* de Londres.
- 42 Otro ejemplo de homenaje a una personalidad no vinculada directamente con la historia argentina es el *Monumento ecuestre a Giuseppe Garibaldi* (1905) del escultor italiano Eugenio Maccagnani, emplazado en la Plaza Italia, cuya presencia está relacionada con la importante comunidad de inmigrantes italianos y sus descendientes.
- 43 Término resemanizado por el historiador y crítico de la arquitectura Federico Ortiz (1928-2005) para calificar de “síndrome facsimilar” aquellas obras de arquitectura historicistas del siglo XX que, carentes de originalidad, se limitaban a copiar modelos del pasado

- europeo casi en forma textual. Sugirió como ejemplo la Iglesia Santa Rosa de Lima, de Alejandro Christophersen (Ortiz, 1988:282.)
- 44 Cfr. *La Nación*, 6-4-1900, *Caras y Caretas*, 2-6-1900 y *La Prensa* 2-6-1900. La controversia fue detallada por Le Normand, Romain (2001). Frente al Sarmiento heterodoxo de Rodin se distribuyeron medallas realistas del escultor Lubary. Quienes atacaron al monumento de Rodin por su falta de verosimilitud, destacaban el realismo del escultor Jorge María Lubary, quien retrató a Sarmiento en medallas conmemorativas de la inauguración del monumento que fueron puestas como ejemplo y reivindicación del personaje homenajeado (De Lellis, 2002.)
- 45 El único texto publicado sobre su obra es una edición de autor, ver Foglia (1963).
- 46 Oriana realizó a su vez un retrato propio del Presidente Alfonsín, que actualmente está en la etapa del modelado en arcilla.
- 47 Cfr. Diario *Clarín*, 25-9-2008, “Alfonsín vuelve a la Casa Rosada para inaugurar su propia estatua”. El culto a la personalidad cuyo origen se vincula a los regímenes totalitarios, en la actualidad se relaciona con las “personalidades” de los espectáculos deportivos de masas. El proyecto del legislador Juan Cabandié de erigir un *Monumento a Maradona* con el argumento de “¿Acaso no hay una escultura de Batistuta en Florencia o una de Mostaza en el estadio de Racing?” (www.lanoticia.com del 8-7-2010), y los diversos monumentos de P. Jackson homenajeando a los futbolistas ganadores del mundial de 1966 son ejemplo de esta tendencia.
- 48 Cfr. Diario *Perfil*, 5-10-2008, “El busto de Alfonsín fue mal iluminado”.
- 49 Ver el libro de carácter teórico de Vinci, 2009.
- 50 La mascarilla funeraria del Dante es el ejemplo más reconocido de la cuestión. El *Busto del Dante* del escultor Troiano Troiani, situado en el Rosedal de Buenos Aires, transmite con mayor fidelidad el carácter del Dante que la misma mascarilla tomada de su rostro.
- 51 En este último caso la referencia obligada es Edward Kienholz con instalaciones como *Monumento portátil a los muertos* (1968) y *Asiento trasero de Dodge '38* (1964), donde la monocromía y el mensaje sórdido es común al mensaje de Jackson.
- 52 Baste recordar que en el mes de mayo de 1910 se llegaron a erigir dos monumentos en un mismo día, dedicados a Castelli y a Rodríguez Peña el día 20. Ver una reseña completa en Vedoya, (1977).

REFERENCIAS

- Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo V, Buenos Aires: ANBA.
- Adorno, Theodor, 1998, “La educación después de Auschwitz”, en *Educación para la emancipación: conferencias y conversaciones con Helmut Becker (1959-1969)*, Madrid: Morata.
- Adembri, Benedetta, 2006, *Suggestioni Egizie a Villa Adriana*, Milán: Electa.

- Aguerre, Marina, María Florencia Galesio y Marcelo Renard, 1998, “Carlo Zucchi y los monumentos conmemorativos de Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro”, en Aliata y Munilla, Op. Cit.
- Aliata, Fernando y María Lía Munilla (comp.), 1998, *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Eudeba.
- Aliata, Fernando, 1998, “Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata”, en Aliata y Munilla, Op. Cit.
- Aliata, Fernando, 2006, *La ciudad regular*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo.
- Baliari, Eduardo, 1972, *Los monumentos*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Barasch, Moshe, 1985, *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid: Alianza Editorial.
- Biogongiari, Diego, 1992, *La Guía Pirelli*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Burzio, Humberto, 1980, *Buenos Aires en la medalla*, Municipalidad Ciudad de Buenos Aires.
- Carranza, Ángel, 1962 [1883], “Informe para la Municipalidad de Buenos Aires”, en Zabala, Op. Cit.
- Chiérico, Osiris, 1979, *Kosice*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Cirici Pellicer, Alexandre, 1946, *El Neoclasicismo*, Barcelona: Editorial Seix Barral. Barrenechea, Mariano Antonio, 1939, *Winckelmann, su vida y sus ideas. Estudios sobre estética clásica*, Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Crispolti, Enrico, 1980 [1966], “Emile-Antoine Bourdelle”, en Colección *Los grandes escultores*, Buenos Aires: Viscontea.
- De Lellis, Stella Maris, 2002, “Jorge María Lubary. El artista de Julio A. Roca”, en *Revista Historias de la ciudad*, Año IV, N° 17, Buenos Aires.
- De Urgell, Guiomar, 1981, “Fioravanti”, Serie complementaria *Escultores argentinos del siglo XX*, Fasc. 69, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Dirección General de Patrimonio, 2006, *Guía de patrimonio cultural de Buenos Aires. Arte metalúrgico francés*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Duby, George, 2002 [1986], *Sculpture: From Antiquity to the Present Day*, Köln: Taschen.
- Errandorena, Ignacio, 1954, *Diccionario del Mundo Clásico*, Madrid: Editorial Labor.
- Ficacci, Luigi, 2000, *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings*, Colonia.
- Fogliá, Carlos, 1963, *Luis Perloti, el escultor de Eurindia*, Buenos Aires.
- Gautherin, Véronique, 1998, *Emile-Antoine Bourdelle en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

- Gravagnuolo, Benedetto, 1998, *Historia del urbanismo en Europa (1750-1960)*, Madrid: Ediciones Akal.
- Haedo, Oscar Félix, 1978, *Las fuentes porteñas*, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.
- Hold, Reinohl, 2002 [1986], “Realism and Surrealism”, en Duby, Op. Cit.
- Kernig, C.D. ed., *Marxismo y democracia. Conceptos fundamentales*, Tomo II.
- Kosice, Gyula 1996, *Arte y filosofía porvenirista*, Buenos Aires:Ediciones de Arte Gaglianone.
- Kusunoki, Sharon-Michi, 2007, “Philip Jackson”, www.philipjacksonsculptures.co.uk
- Laplaquette de Pelayo, Félix M., 1944 , *José Fioravanti*, Buenos Aires: Editorial Peuser.
- Lázara, Juan A., 2004, “La escultura ecuestre en el Alto Imperio Romano y su representación en la ciudad de Buenos Aires,” Exposición en las II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales *El mundo clásico y medieval: antecedentes y proyecciones*, Centro de Estudios Clásicos y Medievales, Universidad Nacional del Comahue, Mayo.
- Lázara, Juan A., 2009, “Entrevistas a los escultores Orio Dal Porto y Antonio Oriana”, en www.youtube.com/juanlazara
- Le Normand, Romain, 2001, “Rodin y Buenos Aires”, en Museo Nac. de Bellas Artes, Op. Cit.
- Magaz, María del Carmen y María Beatriz Arévalo, 1985, *Historia de los Monumentos y esculturas de Buenos Aires*, Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires.
- Manrique Zago (comp.), 1985, *Buenos Aires y sus esculturas*, Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones / Stige editore.
- Munilla Lacasa, María Lía, “El arte de las fiestas: Carlo Zuchi y el arte efímero festivo”, en Aliata y Munilla, Op. cit., pp. 85-90.
- Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, *Rodin en Buenos Aires*, Buenos Aires.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1934), Exposición José Fioravanti. Monumentos a Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña, Buenos Aires.
- Ortiz, Federico, 1988, “Arquitectura (1880-1930)”, Acad. Nac. de Bellas Artes, Op. Cit.
- Payró, Julio, 1970, *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires*, Biblioteca de Historia del Arte, Serie Argentina 5, Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Read, Herbert, 1994 [1956], *El arte de la escultura*, Buenos Aires: Editorial Eme.
- Riegl, Alois, 1999 [1903], *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: Visor.
- Rodríguez, Ernesto, 1963, *José Fioravanti*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2005, *Arte del siglo XX*, Taschen:Köln.

- Schavelzon, Daniel, 2008, *Mejor olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino*, Buenos Aires: Academia de Historia de la Ciudad / Editorial De los cuatro vientos.
- Schneckenburger, Manfred, 2005, "Escultura", en Ruhrberg et al, Op. cit.
- Sebrelli, Juan José, 2005, *El tiempo de una vida*, Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Siquier, Alejandra, 2001, "Rodin, Bourdelle y los escultores argentinos", en Museo Nac. de Bellas Artes, Op. Cit.
- Squirru, Rafael, 1990, *Kosice*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Ukrainian Quarterly, 1964, "Shevchenko: Menace to Russian Imperio-Colonialism", Vol. 20:2.
- Varela, Marta, 2007, Proyecto de Declaración, archivado (Exp. 0136-D-2007), Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, en www.martavarela.com.ar
- Vedoya, Juan Carlos, 1977, "Estatuas y masones", Revista *Todo es historia*, N° 123, pp. 6-29.
- Vigil, Carlos, 1948, *Los monumentos y lugares históricos de la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Atlántida.
- Vinci, Leo, 2009, *El lenguaje de la escultura. Reflexiones sobre el Arte*, Buenos Aires: Ediciones TAE.
- Winckelmann, Johan, 1764, *Historia del Arte de la Antigüedad*.
- Zabala, Rómulo, 1962, *Historia de la Pirámide de Mayo*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.



■ PIRÁMIDE DE MAYO

Plaza de Mayo



■ ALEGORÍA DE LA VICTORIA EN MONUMENTO
AL GENERAL SAN MARTÍN

Plaza San Martín



■ EL ESCLAVO

Parque Tres de Febrero



■ MONUMENTO DE LOS ESPAÑOLES

Av. del Libertador y Av. Sarmiento



■ CANTO AL TRABAJO

Av. Paseo Colón y Av. Independencia



■ MONUMENTO AL GENERAL ALVEAR

Av. Alvear y Av. del Libertador



■ ROOSEVELT

Plaza Seeber



■ SHEVCHENKO

Parque Tres de Febrero



■ HOMENAJE A LA DEMOCRACIA

Av. 9 de Julio y M. T. de Alvear



■ **WALLENBERG**

Av. Figueroa Alcorta y Agüero



■ **BENITO QUINQUELA MARTÍN**

Vuelta de Rocha

Más fotos sobre estos y otros Monumentos están disponibles en: www.juanlazara.com.ar