Recibido:09/06/2025 Aprobado:10/07/2025

DOI: https://doi.org/10.70208/3007.8245.v5.n2.203

Ciudad, arte y memoria: historia e irrupción popular en la escultura pública monumental de Villa El Salvador

Celia Herminia Rodríguez Olaya
crodriguezo@untels.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-2286-5844
Universidad Nacional Tecnológica de Lima Sur
Perú

Robert Salazar Quispe
rsalazar@untels.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-0029-2790
Universidad Nacional Tecnológica de Lima Sur
Perú

Juan Pablo Cotrina Cosar
jcotrina@untels.edu.pe
https://orcid.org/0000-0001-8002-5213
Universidad Nacional Tecnológica de Lima Sur
Perú

RESUMEN

Se propone el estudio de la escultura pública, secular y monumental de Villa El Salvador (Lima- Perú), desde la perspectiva de la historia del arte —mediante los métodos formalista, iconográfico-iconológico y sociológico,— con los objetivos de analizarla, relacionándola con la construcción de una memoria social; de definir, comparar y analizar las características formales y propias de la estética popular de la escultura pública monumental de Villa El Salvador en su contexto urbano local; y de analizar y comprender la dimensión de la escultura pública monumental de Villa El Salvador como hecho o fenómeno social y comunicacional, asociada con la construcción de memoria. Con una estética popular —no canónica u oficial— de formas expresivas, la estatuaria pública de nuestro estudio representa al contexto urbano marginal de Villa El Salvador, porque grafica un pasado común de resistencia que se inscribe como memoria colectiva, otorgando un sentido heorico o alegórico a sus personajes como parte esencial del carácter conmemorativo y su representación intencionada: la importancia de qué se recuerda y cómo se recuerda en un espacio que resignifica la pertenencia y la memoria.

***Palabras clave**:* escultura pública, arte, historia, memoria, Villa El Salvador

City, art, and memory: history and popular intervention in the monumental public sculpture of villa el salvador

ABSTRACT

This study undertakes an analysis of the public, secular, and monumental sculpture of Villa El Salvador (Lima, Peru) from an art historical perspective, employing formalist, iconographic-iconological, and sociological methodologies. The primary objectives are to examine this sculptural production in relation to the construction of social memory; to define, compare, and analyze its formal characteristics and the distinctive elements of the popular aesthetic embedded within the monumental public sculpture of Villa El Salvador in its local urban context; and to explore its role and significance as a social and communicative phenomenon, particularly in relation to memory construction. Characterized by a popular—non-canonical and unofficial—aesthetic of expressive forms, the public statuary under study reflects the marginal urban context of Villa El Salvador. It articulates a shared past of resistance that is inscribed within collective memory, endowing its figures with heroic or allegorical meaning. This commemorative intention underscores not only the significance of what is remembered, but also the manner in which remembrance is enacted within a space that resignifies both belonging and memory.

***Keywords**:* public sculpture, art, history, memory, Villa El Salvador

INTRODUCCIÓN

Con las herramientas y enfoques de la historia del arte, se plantea el estudio de cinco piezas de la escultura pública y secular de Villa El Salvador, popular distrito del sur de Lima, en el Perú. Encontraremos en su lenguaje artístico, simbolismo y sentido social, las evidencias de la construcción deliberada de una memoria colectiva y política.

Para lograr nuestros objetivos nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Qué características formales y propias de una *estética popular* se evidencian en la escultura pública monumental de Villa El Salvador y cómo se relacionan con su contexto urbano y local?. También, ¿Cómo se relaciona la escultura pública monumental de Villa El Salvador, en su dimensión de hecho o fenómeno social y comunicacional, con la construcción de memoria? Y por último ¿Cómo y cuáles son las características icónicas y de significado de los temas de la escultura pública monumental de Villa El Salvador, en relación con su carácter conmemorativo, la memoria social, colectiva, política? Para lograr las respuestas se aplicarán las metodologías formalista, iconográfica- iconológica y sociológica, propias de la historia del arte y de los estudios de cultura visual para la memoria.

Revelar el sentido, significado, estética y mensaje de los monumentos escultóricos de Villa El Salvador es indispensable para evidenciar la identidad del contexto urbano y su relación con la historia local, región importante de Lima metropolitana. El carácter conmemorativo de la estatuaria pública narra una memoria de un modo determinado, encontrarlo, comprenderlo y difundirlo es imprescindible para su interpretación correcta.

METODOLOGÍA

Nuestro proyecto se enmarca en los estudios interpretativos de la imagen y de sus discursos. Para las obras escultóricas aplicaremos los recursos de la historia del arte, con los métodos formalista, sociológico e iconológico. Según su teoría, el análisis formalista propuesto logra una exhaustiva lectura formal y comparada de la obra. En el clásico texto *El culto moderno a los monumentos*, de Alois Riegl (1858- 1905), importante representante del análisis formalista, asevera que " (...) todo monumento

artístico es, sin excepción, un monumento histórico (...)" (Riegl, 1987, p. 25) Sus conclusiones serán importantes para lograr nuestros objetivos, además de darnos oportunos enfoques y puntos de partida. La metodología iconográfica- iconológica estudia la obra de arte en su dimensión simbólica; la lectura de signos, símbolos, emblemas, etc, permitirá encontrar significados evidentes y latentes, indispensables para una lectura completa de la obra. El análisis iconográfico tiene varias fases, una inicial que procesa los significados o contenidos primarios, evidentes en las imágenes, lo que Erwin Panofsky llama "significado fáctico", o sea lo "aprehendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos" (Panofsky, 1998, p.5); y otras secundarias que buscan sentidos más profundos y precisos: la iconología es la lectura más especializada y detallada, no solo identifca la imagen, sino la contrasta con literatura y fuentes contextuales, para determinar su sentido preciso.

El método sociológico, que analiza a la obra de arte como un hecho social. Según esta aproximación, este hecho social tiene la peculiaridad de establecer una comunicación continua entre el creador y el público receptor: la obra de arte definida como un diálogo, según Arnold Hauser, "La obra de arte es una construcción dialéctica (...) y en verdad principalmente como pronunciación que se entabla entre autor y auditorio mediante una continua acción recíproca," (Hauser, 1977, p. 358). En este mismo sentido, veremos las estrategias discursivas e interpretativas en el campo de la memoria social, según Bal, "La cultura visual trabaja en pro de una teoría social de la visualidad, centrándose en la cuestión de qué es hecho visible, quién ve el qué, cómo se ve, y cómo visión, conocimiento y poder están íntimamente relacionados". (2003, [p.16]). El estudio de la construcción de una memoria común implica recursos hermenéuticos, seguimos a Vásquez y Leetoy, citando a Reyes Mate (2008), que reconoce a la memoria como una construcción social con objetivos precisos: "una actividad hermenéutica que hace visible lo que fue invisibilizado, reivindicando la mirada de las víctimas como un acto de justicia, ya que sin memoria de la injusticia no hay justicia posible."

RESULTADOS

Antecedentes

La formación progresiva de una memoria local o nacional y la estatuaria pública convergen en varios sentidos, reconocerlo implica, por consiguiente, entender que la significación-resignificación del espacio público es un territorio en constante disputa. En palabras de Burt, el conflicto por esta resignificación de la memoria es definido por el logro de una credibilidad, es decir, una versión verosímil y aceptable del recuerdo. (Burt, 2010, p. 168). En el presente trabajo deseamos encontrar las convergencias entre escultura y memoria local en Villa El Salvador (Lima, Perú), y reconocer el espacio público como un escenario cotidiano de superposición de discursos y narrativas en conflicto.

La escultura pública y monumental de Villa El Salvador, distrito del sur de Lima, como la de otros distritos periféricos emergentes (Antón, 2023), tiene caracteres específicos que vistos desde la perspectivas de la historia del arte y la construcción de memoria revelan un contenido con significantes determinados que deseamos descubrir. Nuestro trabajo aborda el tema de la estatuaria pública como hecho o fenómeno múltiple: social, comunicacional y cultural, asociado a los receptores, comitentes e instituciones representativas, oficiales o comunales[1].

La estatuaria pública del distrito limeño propone, en el campo artístico, una estética popular, es decir, no canónica o académica[2], buscando una *belleza otra* o distinta; o cuestionando, desde los márgenes, la existencia de la idea o categoría unívoca de belleza; veremos el valor simbólico de ese repertorio popular. Mediante los recursos de la historia del arte, la teoría de la cultura visual, y la interpretación /formación de la memoria poítica y social, proponemos analizar la estatuaria pública del distrito y sus diversos sentidos evidentes y latentes.

[1] Es oportuno recordar que en Villa El Salvador la actividad comunitaria ha sido decisiva en todos los ámbitos de su existencia y desarrollo. Ejemplo de ello, la existencia de la CUAVES, (Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador) de 1971, prueba que desde un inicio se apostó por la autogestión, siendo especialmente importante la participacion fenemina (Blondet, 1991).

[2] El sentido académico o *academicista* en arte refiere al sector más conservador de la dinámica del arte: desde su creación, las academias de arte han marcado el canon del estilo, temas, oficializando sus decisiones.

El locus de la memoria: el distrito de Villa El Salvador

El distrito de Villa El Salvador, desde su origen en la década de 1970, ha representado un hito en la disposición urbana y la historia de Lima metropolitana, porque fue un ejemplo temprano de participación comunitaria, ocupación popular y autogestión eficiente. Surgido a partir de una invasión popular en *el pamplonazo,* promovida por las migraciones del campo a la ciudad y la consecuente y perentoria necesidad de viviendas dignas. La importancia de las oleadas migratorias internas han sido esenciales para la formación de los "nuevos" barrios de Lima, en las décadas de 1970 y 1980, y sobre todo de Villa El Salvador (Salazar Quispe, 2018), que se ha consolidado como un distrito emergente y próspero[3]; a pesar de la ocupación precaria y de las hondas dificultades iniciales, pues logró una disposición urbana ordenada, y una autogestión clave para su evolución. También tuvo periodos trágicos, como en los años ochenta y noventa, en el conflicto armado interno, como los que señala Burt en su texto *La lucha por las barriadas de Lima*[4] (2003). Por supuesto, el cruel asesinato de María Elena Moyano perpretado por el grupo subversivo Sendero Luminoso, fue uno de los más importantes.

Su disposición urbana tuvo un planeamiento inicial evidente, no un crecimiento desordenado; dispuesta buscando lograr la integración vial a Lima metropolitana adaptándose a la carretera Panamericana Sur (Romero, 2021, p. 112), con un diseño muy claro y riguroso.

La escultura pública en Villa El Salvador

Las esculturas de Villa El Salvador tienen una temática definida por su carácter conmemorativo y una intención claramente reivindicatoria, en la medida de sus condiciones y necesidades.

Las obras tienen algunas características materiales y simbólicas que denotan su uso y objetivos originales: por ejemplo, todas son de resina[5], material que permite imitar otros más reconocidos o canónicos para

[3] El distrito de Villa El Salvador fue galardonado internacionalmente con el premio Príncipe de Asturias de la Concordia en el año 1987, en reconocimiento a su apuesta por la paz mediante la justicia social; así mismo recibió un reconocimiento de la ONU.

[4] Según Burt, el sentido organizativo popular y autogestionario de Villa El Salvador fue visto como un obstáculo por los grupos sediciosos, el grupo Sendero Luminoso y el MRTA. Recordemos que la mayoría de líderes comunitarios estaban afiliados a Izquierda Unida, entre ellos María Elena Moyano, grupo político al que Sendero Luminoso había declarado una guerra sin cuartel.

[5] La resina es un material artificial, que en la escultura tiene un proceso indirecto, es decir, las obras se logran por la técnica del moldeado, es decir, mediante la factura de moldes.

el ornato público, como el bronce; así mismo, todas las que componen el presente estudio carecen de autoría reconocida y documentación oficial. El artista anónimo, —de hecho varios artistas, pues el lenguaje plástico evidencia a varias "manos" y concepciones distintas,— no ha tenido la aspiración del reconocimiento de la obra, solo garantizar su presencia y funciones; otra característica notable consiste en las placas conmemorativas en el pedestal de los monumentos, que contienen la información sobre su naturaleza, destacan datos como la gestión municipal del emplazamiento, o redisposición.

Algunas esculturas han sufrido cambios significativos, como *el monumento a la mujer*; otras, desplazamientos de sus locaciones originales, como el busto al presidente Velasco, y el registro de esos cambios carece de datos y de naturaleza formal.

Monumento a María Elena Moyano

La escultura dedicada a María Elena Moyano (1958-1992), lideresa y luchadora social reconocida, representa al personaje intencionalmente de cuerpo entero, —la corporalización de un discurso,— rodeado por un gran estandarte que la envuelve y le otorga movimiento[6]. (Fig. 1, en *anexos*) Tanto la sencilla vestimenta, como el morral o bolsa que cuelga del hombro, definen su condición popular, atributos reveladores y definitorios. La altura y disposición del monumento, sostenido por un macizo pilar, ha tenido una clara connotación heroica, (Fig. 2) se trata del personaje que no solo se yergue frente a las circunstancias, sino que es, además, elevado por el colectivo. En la placa original de la escultura, datada en 1992, destaca que el Congreso de la República declara a Moyano heroína nacional.

Es evidente la relación formal con la escultura dedicada a los *Mártires de la Revolución*, con el retrato de cuerpo entero de Urkuya Salieva, (1910-1934) (Fig. 3) activista y comunista, en Biskeken (Kirguistán), de 1978. Si bien esta última tiene un lenguaje estilístico más moderno y vanguardista, ambas esculturas femeninas abren los brazos en idéntico gesto, ambas portan y se encuentran rodeadas de una bandera o estandarte y tienen una disposición heroica deliberadamente expresada.

[6] Señala Burt que versiones diferentes de la memoria de Moyano circulan y se interceptan en un mismo espacio. (2010, p. 171).

La disposición de la escultura revela el carácter de María Elena Moyano como heroína nacional peruana: el ritmo corporal describe un andar, caminata o guía, aludiendo explícitamente a la labor social —cotidiana, de rutina,— de la lideresa, que acompaña a su comunidad. (Martínez, 2023, p.79). Así mismo, el sencillo atuendo que porta y el morral son parte de ese registro intencionado de la elevación de lo cotidiano —y popular— al rango heroico.

En el texto de Ramón Joffré, Monteverde y Condori (2023) donde se abordan los problemas de recepción de la estatuaria conmemorativa desde el campo del público como un receptor activo, se señala como un problema la definición precisa del público objetivo de una escultura. O sea, al momento de definir el tema, condiciones, emplazamiento y caracteres de un monumento público, se tiene claramente un público al que se orienta la propuesta comunicativa. Los autores se preguntan de qué público se trata, si del local (respecto al emplazamiento) o del vecino, cuáles serían los límites y, por último, qué o quién definiría estas categorías. (2023, p. 20). En el caso de nuestra obra, el monumento de María Elena Moyano, se dirige al colectivo nacional, pero explícitamente al de Villa El Salvador, comunidad y pertenencia de por medio; no obstante, como señalan los autores referenciados, los límites podrán resultar difusos.

El conjunto escultórico del *Monumento a la mujer* es uno de los más antiguos del distrito (1985), evidencia el reconocimiento y homenaje a la sustantiva participación de femenina en la consolidación y evolución distrital.

Conjunto escultórico compuesto por tres personajes femeninos jóvenes, con una disposición cercana entre sí, (Fig.4) en actitud dinámica y posturas divergentes, el movimiento de los cuerpos describe un sentido circular que se proyecta hacia el exterior, abierto y fortalecido: los tres personajes miran hacia el exterior, sus dorsos convergen y la composición se abre. El movmiento parece describir una danza.

El primer personaje se planta firme, se asienta físicamente sobre ambas piernas y toma entre sus brazos a un niño pequeño recostado sobre su pecho, su postura es muy erguida y vigilante; el segundo, una mujer gestante, toca su vientre en señal protectora mientras gira el cuello hacia atrás; el tercero, una mujer con el cuerpo ligeramente flexionado y una torsión que se perfila uniéndose a las anteriores,

culmina la composición. (Fig.5) La noción de tres personajes femeninos juntos se relaciona inmediatamente con el conjunto de *Las Tres Gracias*.

Para reconocer el valor simbólico del Monumento a la mujer, debemos relacionarlo a *Las Tres Gracias*, tema mitológico de la Antigüedad Clásica[7] que en su desarrollo simbólico ha tenido continuas y radicales variantes, tanto en su representación como en su significado, aún en los periodos de la Grecia clásica y helenística, como señalan estudios especializados (San Nicolás, Blázquez y López, 1986). Sea en formatos pictóricos como en volumen, es uno de los temas más recurrentes en la historia del arte occidental, no sólo por la connotación simbólica, sino también por su belleza formal. En el *Monumento a la mujer*, tres personajes femeninos jóvenes, portando vestimentas sencillas, se disponen en círculo, y difiere del primero, *Las Tres Gracias*, en que hay tensión en el movimiento corporal de los personajes. Iconográficamente, se relacionan ambos grupos en representar los dones de la vida, asociados al rol de la maternidad.

Desde el nacimiento de la comunidad y asentamiento del distrito de Villa El Salvador, el rol de la mujer ha sido protagónico, así se afirma en el clásico texto de Cecilia Blondet (1991). La inspiración y participación concreta femenina en el afianzamiento de la identidad distrital ha sido refrendada por este monumento, instalado en el óvalo de la Mujer, uno de los lugares más populares y transitados del distrito. Así mismo, hasta hoy el monumento es hito convencional, referente y reconocido: las manifesteciones públicas, marchas, plantones convergen en el óvalo de la Mujer, al pie del monumento; particularmente, los colectivos feministas locales afianzan su valor.

Monumento al Primero de mayo

Conjunto escultórico fechado en 1996, con una placa que señala que está dedicado por "Villa El Salvador a los trabajadores del Perú y del mundo en la histórica fecha del 1° de mayo". Luego incluyen los nombres de los ocho mártires de Chicago y de luchadores anarquistas y sindicalistas históricos del Perú, como

[7] Las Tres Gracias "son divinidades de la belleza, y tal vez, en su origen, potencias de la vegetación. Esparcen la alegría en la Naturaleza, en el corazón de lo huamnos e incluso en el de los dioses." (Grimal, 1981, p. 87). Según estos términos, las Tres Gracias son la representación de los dones de la naturaleza y, por extensión, de la vida.

Manuel Caracciolo Lévano, (1863- 1936), Delfín Lévano Gómez (1885- 1941), Florencio Aliaga[8], primer mártir del movimiento sindical peruano en 1906. (Fig. 6)

El monumento a los Trabajadores o del Primero de mayo es un conjunto escultórico de seis personajes con una gran bandera o estandarte, que describen, por sus atributos y gestos, las jornadas de lucha por el reconocimiento de los derechos laborales. Formalmente, la ausencia de movimiento de los personajes tiende al hieratismo y rigidez, sin lograr realmente el carácter y dinámica de conjunto. Los une una gran bandera peruana (coloreada) que divide la escena —la marcha— en dos filas o secciones similares. (Fig. 7) La descripción de los cuerpos de los seis personajes es propia de la escena en actitud de marcha de protesta: los cuerpos y músculos muy tensos, la postura atenta, el puño en alto y gestos faciales que representan el grito. (Fig. 8)

Los personajes son representativos del quehacer de los trabajadores manuales e intelectuales y se identifican con sus atributos, herramientas e instrumentos: el minero, el profesor, el pescador, el constructor, el carpintero y la mujer, que carece de elementos que definan un oficio.

Todos los personajes portan elementos que perfilan su identidad, o atributos que determinan su condición; casi todos llevan una prenda de vestir que está relacionada al trabajo manual: el overol, se trata de mamelucos con tirantes que se usan desde los inicios del siglo XX en el campo exclusivo del trabajo manual, siendo su distintivo. Los usos y patrones de la indumentaria cruzan toda la historia moderna de occidente, atender a sus significados es esencial para una interpretación simbólica completa. Barthes en 1967 aseguró que "El alcance de una prenda no está en función de su propia materialidad, (...) sino en el poder de trasnmitir una serie de signos que le permite a la gente abrigar una emoción u orientar una cierta actitud en relación directa con su apariencia" (Barthes, 1967, en Vilches Ogalde, 2022, p. 21). Es decir, el uso de determinadas prendas excede a los fines exclusivamente utilitarios y delimita el campo simbólico. El uso de los overoles (antes mamelucos completos o enteros,

[8] Florencio Aliaga es considerado el primer mártir del prolerariado peruano, caído en una huelga sangrientamente reprimida por las fueras del orden, el 1° de mayo de 1906. (Delhom y Rodríguez Olaya, 2015, p. 19)

propios del siglo XIX) va a definir no sólo a una clase sino también una condición: el principio del colectivo, la unión de los trabajadores, explícitamente fijada, en jornadas de lucha.

Las jornadas de lucha por los derechos laborales son fundamentales en la historia contemporánea de occidente. En el Perú, desde fines del siglo XIX y los inicios del siglo XX, jornadas intensas y heroicas de los trabajadores ligados al movimiento anarco-sindicalista, (Delhom, 2021) han sido esenciales para establecer un marco legal que garantice el respeto y la salvaguarda de los derechos de los trabajadores. La amplia producción artística vinculada a la conmemoración del primero de mayo ha sido muy diversa, y prueba que, desde las primeras obras, el hecho sustantivo ha sido un referente para el arte occidental. En el Perú, hay también una numerosa producción icónica al respecto, desde los primeros registros fotográficos del colectivo obrero: imágenes de romerías, huelgas, protestas, etc. (Delhom y Rodríguez Olaya, 2015), hasta la oferta gráfica de los medios sindicalistas, y por supuesto, las obras de los artistas (grabados, pinturas, murales, afiches, dibujos, etc) más comprometidos con los escenarios propios del *Realismo social.*

Conjunto monumental de Juan Velasco Alvarado

El conjunto monumental al Gral. Juan Velasco Alvarado (1910- 1977), presidente del Perú desde el 3 de octubre de 1968 hasta el 29 de agosto de 1975, con el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. El conjunto tiene como pieza principal y eje el busto de Juan Velasco, en el centro de un óvalo urbano, (Fig. 9) formando parte de una estructura mayor que incluye una placa en relieve[9], que señala: “Porque esta tierra es nuestra la defendemos” (Fig. 10) y el escudo de las CUAVES (Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador) (Fig. 11), que dedican el monumento a su memoria.

Convencionalmente, el retrato en busto tiene un formato e importancias definidos desde la antigüedad clásica, trata de registrar los detalles realistas de un determinado personaje, desde la cabeza hasta la mitad del pecho, aproximadamente. Al tratarse del retrato en busto de un militar, tiene un rasgo marcial en el hieratismo de la disposición y detalles alusivos: atributos, galones militares, etc.

[9] El relieve es la técnica escultórica (tridimensional) que parte de una estructura plana para desarrollar una escena o tema, desde la Antigüedad está relacionado o “ha udo parejo a la arquitectura” (Alegre, Tussel y López, 2010, p. 244)

La parte simbólica del conjunto radica en la gran estructura que sostiene el busto y el relieve. La primera, es un diseño sólido y vanguardista, con estructura aerodinámica, que eleva al busto del personaje central a la categoría heorica, la placa contiene una escena de personajes mirando al horizonte, como una estimable y promisoria visión de futuro.

La obra rinde homenaje a la memoria del líder de un gobierno que, en un primer momento reprimió violentamente la primera invasión en el sur de Lima, origen de Villa El Salvador, pero luego de diversos momentos y negociaciones, permitió la ubicación de los pobladores y garantizó sus derechos. El rol del Gral. Juan Velasco Alvarado y el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas fue clave para el origen del distrito.

Escultura de César Vallejo

El monumento dedicado a César Vallejo Mendoza (1892- 1938) recuerda a uno de los poetas más reconocidos del Perú. Nacido en Santiago de Chuco (La Libertad, Perú), Vallejo es uno de los creadores literarios más importantes y más representados en el arte de vanguardia, sobre todo en la escultura.

La escultura retrata de cuerpo entero al personaje, siguiendo una impronta expresionista, pues lejos del realismo, representa una idea o expresión del autor. (Fig. 12) con la imagen de un Vallejo sedente sobre un promontorio o estructura, —que no repite su icónica fotografía en París, junto a Georgette Vallejo (1908- 1984), su esposa, donde apoya el mentón en la mano derecha, con el brazo apoyado, a su vez, en el bastón, pero se inspira en ella, quizá— con la mirada dirigida hacia el horizonte, el menton elevado, en gesto introspectivo o reflexivo.

La propia imagen del poeta tiene un sentido simbólico desde sus inicios, las fotografías que retratan a César Vallejo, son reveladoras de su carácter y espíritu. Su imagen se puede definir, en tanto extensión o interpretación de su obra, como una representación de la humanidad sufriente, Vallejo tiene una imagen melancólica, sombría y doliente. Aunque se propone que, se trata de una visión incompleta, facilista y hasta reduccionista (Vich, 2021), pensamos que desde esa interpretación simbólica del sufrimiento o un *pathos*, por definición coherente con la actividad poetica, se enmarca su figura en el arte singularmente en la escultura de Villa El Salvador.

En la obra de César Vallejo, tanto periodística, narrativa y poética, hay una clara intención de revelar el sufrimiento humano y un alegato concreto, relacionado a la justicia social. Su obra periodística no solo denuncia, sino que es esperanzadora frente a las injusticias y padecimientos.

Esa clara y personal apuesta resulta evidente en todas las obras que lo retratan y conmemoran su recuerdo, tanto literario como icónico.

Ciudad y arte: irrupción popular

La irrupción popular en Lima con una migración masiva interior desde mediados del siglo XX, da como resultado el origen de barrios periféricos: desde los márgenes, la historia de Villa El Salvador irrumpe en una Lima centralista, en 1971, como una ciudad que se desborda. Así mismo, las obras que estudiamos son parte de una *irrupción popular*, en varios sentidos o frentes, puesto que plantean, desde su origen, existencia y desarrollo, dinámicas distintas a las convencionales: desde el gusto artístico y estético hasta los sentidos de la conmemoración, estas obras desafían a la cultura oficial y enriquecen, de un nuevo modo, las políticas culturales oficiales con un sentido popular, sobre todo en las décadas de los ochenta y noventa. (Valdizán, 2024).

Estética popular e historia del arte en el Perú

En la historia del arte contemporáneo hay una apertura hacia nuevos horizontes y resultados en permanente cambio. La producción artística acompaña, siempre, al ritmo de los tiempos. En ese sentido, además del arte de vanguardia, hay una estética popular emergente, sobre todo para la escultura pública, con relaciones evidentes con las culturas populares, los consumos masivos, la vida en las grandes ciudades y la mano de obra artesanal-popular.

El autor Julio Marino Antón Villacorta publica un catálogo o registro: *Estatuaria monumental: San Juan de Lurigancho: registro histórico de estatuas, estatuillas, bustos, piletas, obeliscos y más en el espacio urbano del distrito de SJL*, del 2023; se trata de una aproximación descriptiva y enumerativa de las esculturas en espacio público para evitar su desaparición u olvido y afianzar una noción de conjunto. El aporte más interesante, que respalda nuestro proyecto, es que ostenta un marco distrital: es el conjunto de esculturas y monumentos públicos exclusivamente de San Juan de Lurigancho, además de la

significativa coincidencia de que se trata de un distrito periférico, correspondiente a una de las Limas más importantes, Lima Este, con una estética, así mismo, perfirérica o popular. Una estética que manifiestamente desafía al arte oficial.

Las funciones de la memoria

La memoria tiene una evidente relación con las obras de arte, en el revelador artículo de Vásquez y Leetoy se señala que: "La memoria histórica es un proyecto político producido en el presente que se sirve del pasado en pos de ciertos objetivos presentes y futuros, habitualmente relacionados con la construcción identitaria y la modificación –o conservación– de un particular imaginario social, siendo siempre selectiva y materializándose a través de un discurso específico." (2016, p. 72).

Hay varias motivaciones que propician la producción de una memoria colectiva, según el artículo de Villa Gómez y Avendaño, la primera es el factor identitario, "relacionado con la construcción del Estado-Nación como configuración simbólica y comunidad imaginada". (2017, p. 506). La segunda, una búsqueda de reivindicación de las víctimas de violación de derechos humanos y crímenes perpretados con violencia contra determinados individuos, estamentos o sectores de la sociedad, "buscando que las memorias de los grupos sociales excluidos o victimizados puedan emerger en el escenario social" (2017, p. 506) porque esa emergencia y visibilización tienes principios reparadores y de reconocimiento.

En ambos casos, la propiciación de una comunidad identitaria y la defensa de los derechos humanos de las víctimas, se privilegia los medios artísticos para conseguirlo; en la estatuaria pública de Villa El Salvador hay ejemplos de ambas motivaciones, la construcción de una memoria colectiva siempre va a ser política. La escultura que honra la memoria de María Elena Moyano, lideresa, heroína y víctima de la subversión, establece, mediante el lenguaje claro de su representación, la memoria de su espíritu heroico.

La cultura de la memoria desde los márgenes

Las representaciones de la memoria colectiva tienen, además del obvio sentido de conmemorar y delimitar un hecho, la deliberada orientación de un modo particular de memoria: qué y cómo se recuerda. Según José Álvarez Junco, citado por Reyes Mate, "la llamada memoria colectiva consiste, por

tanto, en reconstrucciones ideológicas del pasado, esto es, al servicio de los fines ideológicos del presente." (Reyes Mate, 2009, p. 154). En la memoria colectiva siempre existe una utilización y disposición para fines propios del presente; sin duda, en el conjunto de esculturas propuesto esos "fines del presente" se trata de valores identitarios, que distinguen a la comunidad desde su origen, o valores ciudadanos, como la salvaguarda de los derechos humanos.

En el grupo de esculturas revisado hay una memoria política intencional —y necesaria,— muy definida y una orientación marcadamente progresista, construida precisamente a través de las obras y la confluencia de símbolos que desarrolla. La construcción de una memoria colectiva, o común a un colectivo determinado, debe considerar los valores en los que el este se reconoce e identifica como propios y deseables.

DISCUSIÓN

1. Las esculturas escogidas tienen exclusivamente un carácter secular. No tienen registro municipal documental de autorías, presentación de proyectos, fechas, filiación, datación y demás registro correspondiente, aunque el comitente ha sido la gestión municipal del distrito, o gobierno local.

2. Del conjunto escogido de cinco esculturas, tres son retratos y dos, alegorías. Por la naturaleza de los retratos, es decir, imágenes de personajes reales, hay un vínculo directo e intencional con la memoria colectiva y la memoria política.

3. La estética popular que se evidencia en el tratamiento artístico y disposición de las esculturas de Villa El Salvador consolida una apuesta diferente y a la vez desafiante, por su ocupación decisiva del espacio público. No obstante, hay posturas discordantes: por ejemplo, en el artículo de libro *Espacios públicos, Arte urbano y Diseño. La otra ciudad peruana*, del arquitecto Willey Ludeña (2013), cuestiona el "valor artístico y estético" de los monumentos en el Perú, afirmando que: "En este contexto urbano de precariedad, sobrevivencia social y desinstitucionalización que cuestiones como el del arte público o el embellecimiento urbano se convirtieron en cuestiones "irrelevantes" o en una tierra de nadie sin normas ni modelos artísticos legitimados. Ello frente a un Perú oficial que, pretendiendo no "contaminarse" del "mal gusto" y la "huachafería" popular, terminó reproduciendo estos fundamentos hasta el punto de

convertirlos en sus (sic) propio discurso." (Ludeña, 2013, p. 157) Según el autor, la escultura, y el ornato público en general, dejaron de ser importantes en la sociedad peruanana y se admitieron sin discusiones, por la informalidad y los apremios de la supervivencia, obras que, según él, tendrían un valor artístico-estético cuestionable. Asegura, adicionalmente, que estas obras fueron invadiendo el gusto artístico oficial. Las ideas que desarrolla Ludeña en su texto son esclarecedoras porque identifican de manera muy aguda los valores de la escultura pública y sus escenarios urbanos en conflicto, reconoce, así mismo, su valor simbólico. Rebatiremos, sí, las nociones de gusto estético "oficial" y "popular", cuando tienen ánimo descalificador, y los adjetivos "huachafo" "vulgar" o "cursi" para referirse a las esculturas de los distritos periféricos de Lima, – en realidad de todo el país – porque desacredita los intentos legítimos de un gran porcentaje de la población por reconocerse en determinado tipo de representaciones.

Tabla 1. Matriz comparativa de obras

Esculturas : Tema	Tipo de representación	Material. soporte	Atributos (Objetos, gestos)	Inscripción /placa	Memoria (Narrativas-	Policromía/ acabado	Año
María Elena Moyano	Retrato de cuerpo entero	Resina- Pilar	Estandarte, indumentaria y morral	Placa del Congreso de la República	Lideresa popular y vecinal, miltante de Izquierda Unida. Víctima de atentado subversivo.	Imitación del bronce	1992
Monumento a la mujer	Representación alegórica	Resina pedestal	Maternidad, gestación	Sin placa/ Placa original	Alegoría sobre el aporte femenino en la historia del distrito de Villa El Salvador	Imitación del bronce	1985
Monumento al Primero de mayo	Representación alegórica	Resina	Herramientas e instrumento de	Placa con promotor: Sr. Epifanio Pérez Yarasca	Alegoría alusiva a fecha conmemorativa de los trabajadores.	Policromado	1996

			trabajo y bandera				
Juan Velasco Alvarado	Retrato en busto	Resina	Galones o divisa jerárquica de orden militar	Sin placa	Presidente del Perú como jefe del Comando conjunto del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada	Imitación del bronce	Sin fecha
César Vallejo	Retrato de cuerpo entero	Resina	Gesto reflexivo, soporte rocoso	Placa por restauración en 2022	Poeta peruano	Imitación del bronce	Sin fecha

Figura 1. Retrato de María Elena Moyano. (Fragmento) Resina. 1992. Villa El Salvador, Lima.



Figura 2. Retrato de María Elena Moyano (Completo). Resina, 1992. Villa El Salvador, Lima



Figura 3. Monumento: *Mártires de la Revolución*, con el retrato de cuerpo entero de Urkuya Salieva, (1910-1934) en Biskeken (Kirguistán). Bronce, 1978



https://www.alamy.com/stock-photo/urkuya-salieva-monument.html?sortBy=relevant

Figura 4. Monumento a la mujer. Resina, 1985. Villa El Salvador, Lima



Figura 5. Monumento a la mujer. Resina. 1985. Villa El Salvador, Lima

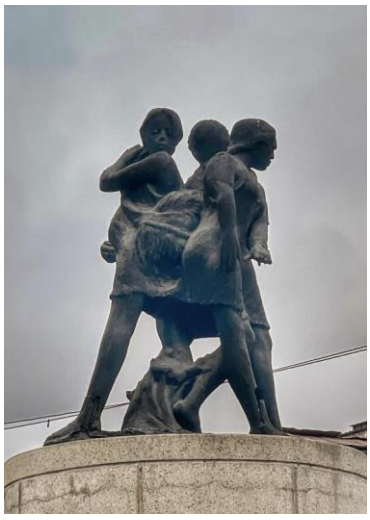


Figura 6. Placa del monumento al Primero de mayo. 2006



Figura 7. Monumento al Primero de mayo. Resina. 2006. Villa El Salvador, Lima



Figura 8. Monumento al Primero de mayo. (Fragmento). Resina. 2006. Villa El Salvador. Lima



Figura 9. Conjunto escultórico al Gral. Juan Velasco Alvarado. Resina y cemento. Villa El Salvador. Lima



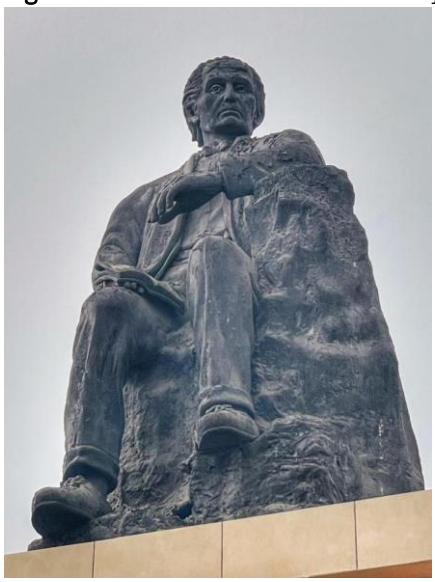
Figura 10. Placa en relieve del conjunto a Juan Velasco Alvarado. Resina. Villa El Salvador, Lima



Figura 11. Escudo CUAVES (Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador), relieve del conjunto a Juan Velasco Alvarado. Relieve. Resina y cemento. Villa El Salvador, Lima



Figura 12. Monumento a César Vallejo. Resina. Villa El Salvador. Lima



CONCLUSIONES

La interpretación mediante el enfoque de la historia del arte, formal, iconográfico y sociológico, permite reconocer la relación entre los monumentos públicos de Villa El Salvador y la memoria.

Las esculturas de Villa El Salvador, tienen la categoría de hechos sociales y comunicacionales, sea por memoria directa, en el caso de los retratos, sea por memoria simbólica, en el de las alegorías, guardan una relación directa con el presente de sus receptores.

Por las características icónicas y temáticas de las esculturas de Villa El Salvador que abordamos en este estudio van a determinar su carácter conmemorativo y su relación con la memoria social, colectiva y política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegre Carvajal, E., Tussel García , G. y López Díaz, J. (2010). *Técnicas y medios artísticos*. Editorial universitaria Ramón Areces. UNED.

Antón Villacorta, J. (2023). *Estatuaria monumental: San Juan de Lurigancho: registro histórico de estatuas, estatuillas, bustos, piletas, obeliscos y más en el espacio urbano del distrito de SJL*. RP Decor Arte.

Bal, M. (2003). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Journal of Visual Culture*. Volumen 2, Número 1.

https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/11547/32136

Blondet. C. (1991). *Las mujeres y el poder. Una historia de Villa El Salvador.* Instituto de Estudios Peruanos.

Burt, J. M. (2010). Los usos y abusos de la memoria de María Elena Moyano. *A Contracorriente*, Vol.7 N 2, pp. 165-209.

(2003). La lucha por las barriadas de Lima: el caso de Vila El Salvador. Informe elaborado para la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/345_digitalizacion.pdf

Delhom, J. (2021). El movimiento obrero anarquista en el Perú. *Revista Laborem*. N°24, pp. 367-386. https://www.spdtss.org.pe/wp-content/uploads/2021/09/Laborem24-16-1.pdf

Delhom, J. y Rodríguez Olaya, C. (2015). Cuando "el muerto ideológico resucita chispeante". Un análisis de la prensa anarquista y burguesa peruana (1904 - 1925). *Amerika*, N 12 , pp. https://doi.org/10.4000/amerika.5871

Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Ediciones Paidos. https://archive.org/details/grimal-pierre.-diccionario-de-mitologia-griega-y-romana-ocr-1981/page/n1/mode/2up

Ludeña Urquizo, W. (2013). Espacios públicos, Arte urbano y Diseño. La otra ciudad peruana. Hamann Mazuré, J. (Ed). *Lima: espacio público, arte y ciudad.* PCUP.

Martínez Vásquez, A. (2023). «Madre Coraje» resiste. En Ramón Joffré, G., Monteverde, R. y Condori, L. (Eds). *Monumentos y nación en el Perú actual. Una discusión glocal.* Sequilao Editores, pp. 78-80.

Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología.* Alianza Universidad.

Peñuela, J. y Herrera Buitrago, M. (2022). Fragmentos, espacio de arte y memoria: ¿monumento de memoria histórica o galería comercial de arte contemporáneo?. Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, 8(12), pp. 48-61. https://geox.udistrital.edu.co/index.php/estart/article/view/18108

Ramón Joffré, G., Monteverde, R. y Condori, L. (Eds). (2023). *Monumentos y nación en el Perú actual. Una discusión glocal*. Sequilao Editores.

Reyes Mate, M. (2009). *La herencia del olvido*. *Ensayos en torno a la razón compasiva*. Segunda edición. Errata Naturae.

Riegl, A. (1987). El culto moderno a los monumentos. La balsa de la Medusa.

Romero Sotelo, M. y Romero Maldonado, T. (2021). *Villa El Salvador. Ciudad de las generaciones. (1971 - 2021) 50 años.* Fondo Editurial USIL.

San Nicolás Pedraz, M., Blázquez Martínez, J, y López Monteagudo, G. (1986). La mitología en los mosaicos hispano-romanos. *Archivo español de arqueología,* Vol. 59, Nº 153-154, pp. 101-162.

Valdizán Guerrero, G. (2024). *Katatay. Políticas culturales en la historia del Perú 1821 -2023.* Heraldos editores.

Vásquez Liñán, M. y Leetoy, S. (2016). Memoria histórica y propaganda. Una aproximación teórica al estudio comunicacional de la memoria. Comunicación y Sociedad. *Revista del Departamento de Estudios de la Comunicación Social.* Universidad de Guadalajara. N.26 , pp. 71-94. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2016000200071

Vich, V. (2021). *César Vallejo: un poeta del acontecimiento*. Editorial Horizonte.

Vilches Ogalde, J. (2022). *Indumentaria y minería en El Tofo. (1908 - 1974). Género y estratificación social.* Tesis de Magíster en Antropología Sociocultural. Universidad de Chile. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/202399/Indumentaria-y-mineria-en-el-tofo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Villa Gómez, J. D. y Avendaño Ramírez, M. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales,* 8(2), pp. 502-535. https://revistas.ucatolicaluisamigo.edu.co/index.php/RCCS/article/view/2207