

EL NACIMIENTO DE LIMA: LA IMPOSICIÓN DE UN NUEVO ORDEN

Johanna Hamann Mazuré¹

RESUMEN

Lima, la capital del Perú, se asentó en un valle en medio del desierto costero frente al Océano Pacífico convirtiéndose inicialmente en una villa agrícola y posteriormente en una gran metrópolis. A partir de entonces, su desarrollo estuvo sujeto al devenir del pensamiento occidental y, por lo tanto, de espaldas a su historia y a su cultura. La nueva configuración se impuso sobre la espacialidad indígena ya marcada anteriormente en el territorio, con caminos y construcciones incas y pre-incas, monumentos emblemáticos de nuestro acervo cultural. Este hecho implicó en el alma indígena una disociación con su territorio y su cultura original. Durante el inicio de la segunda década del siglo XX, resurgió la necesidad de mirar nuevamente las raíces culturales como un medio para recuperar y crear una identidad. Este intento se vio oportunamente respaldado cuando Leguía llegó al poder (1919-1930) e instauró la “Patria Nueva”, con el propósito de darle a su gobierno un nuevo giro de nacionalismo. Esta época coincidió, además, con dos eventos celebratorios en el país: el centenario de la Independencia del Perú (1821-1921) y el centenario de la Batalla de Ayacucho (1824-1924). Ambos eventos propiciaron proyectos significativos de renovación urbana y de emplazamientos de monumentos, generando el mayor programa de arte público que se haya dado en la capital del Perú. De los ocho monumentos situados dentro del perímetro y en los márgenes de la Lima colonial, la cantidad de monumentos emplazados en la capital aumentó considerablemente. Se sumaron aproximadamente unos veintitrés nuevos monumentos y nuevos espacios públicos en los que se pudo identificar algunos que sobresalieron del conjunto por la utilización de algunos elementos de la iconografía prehispánica, dando fe visiblemente de una intención indigenista dentro de los artistas de la época. Sin embargo, aunque los elementos constitutivos de los monumentos no expresaron en su mayoría una concepción formal y estética que remarcará valores de identidad nacional, constituyeron un conjunto monumental de gran valor artístico en relación con el entorno urbano. Por lo tanto, conservar la memoria de la historia urbanística de esta época de Lima y de su patrimonio monumental es ponerlos en valor frente a la caótica transformación del entorno urbano actual.

Palabras clave: Lima, configuración urbana, cultura peruana, acervo cultural, espacio público, iconografía Pre-Hispánica, monumentos, Indigenismo.

1 **Johanna Hamann:**(Lima-Perú,1954).Doctora por la universidad de Barcelona el año 2011 a través del programa: “Espacio Público y regeneración urbana; arte, teoría y conservación del patrimonio”(Universidad de Barcelona-UB), Master en Humanidades y Licenciada en Arte en la Pontificia universidad Católica del Perú. En la actualidad es profesora principal de la Facultad de Arte de la PUCP. Miembro del centro de investigación *Cr Polis-Grc arte, ciudad y sociedad* (grupo de investigación consolidado:SGR 0903).

ABSTRACT

Lima, the capital city of Perú, settled in a desert valley in the Pacific Ocean coast was born as an agricultural town which developed into a metropolis in the last century. This change was led by western city planning, neglecting its own historical and cultural ways of doing so. This new urban configuration was imposed over its local sense of spaciousness, sweeping out Inca and pre-Inca landmarks such as roads, constructions and temples, emblematic monuments of local culture whose loss, with time led to an estrangement of the indigenous soul with its own territory and culture.

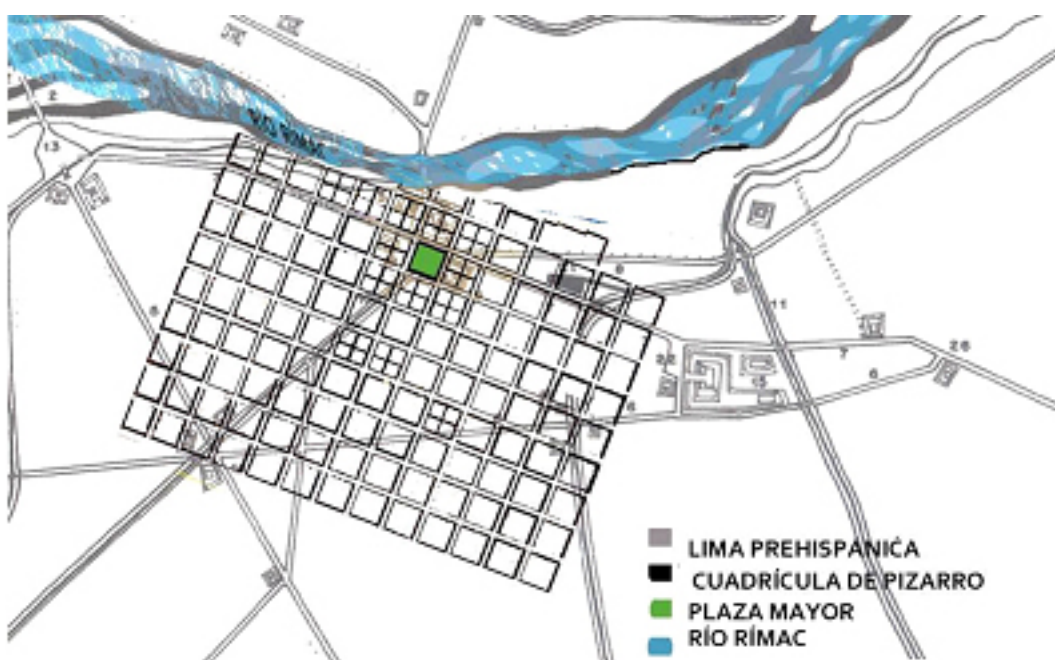
With President Leguía's government (1919-1930), arose the need to search again for a native culture as a means to restore or create local identity, giving birth to a nationalist and cultural movement, the "Patria Nueva" (*New Motherland*). This coincided with the commemoration of the Peruvian Independence Centenary (1821-1921) and the Ayacucho Battle Centenary (1824-1924), events that propitiated important urban renewal projects, including many monuments that with time turn to be the most important public art program in the city's history.

Besides the eight monuments that already existed inside the city's perimeters, this public art program added about twenty three new monuments and public spaces, between which stood out those made by the artists of the *Indigenists Movement*, who intentionally used pre-Hispanic iconographical elements. Although the great artistic value of this monuments, the iconographic motives incorporated didn't really imply a profound change in the formal and aesthetic design and conception towards a much wished rescue of national identity values. Therefore, keeping this monumental patrimony as part of Lima's memory and history is a way of restoring its value as opposed to the chaotic transformations of the current urban environment.

Keywords: Lima, urban configuration, Peruvian culture, common property cultural, public space, pre-Hispanic iconographical, monuments, Indigenes movement.

Desde la primera trama fundacional, cuando los conquistadores trazaron su cuadrícula, a la ciudad de Lima se le negó su origen; enterrando, en el subsuelo de la nueva ciudad, todas las construcciones incas y pre-incaicas preexistentes que distribuidas en nuestro territorio servían de asentamiento de nuestra Cultura. Situada en la costa central del Perú, frente al Océano Pacífico, la Ciudad de los Reyes se asentó en un pequeño valle en medio del desierto costero convirtiéndose en una villa agrícola y, posteriormente, en una gran metrópolis, siempre sujeta al devenir del pensamiento occidental, que fue el que definió su desarrollo y por tanto, de espaldas a su historia y a su cultura.

Los lineamientos urbanísticos impuestos sobre el territorio conquistado crearon, en sus habitantes originarios, un desarraigo que en el transcurso de los años se fue profundizando. La herencia de la concepción artística europea fue adoptada por los artistas peruanos, provocando un quiebre significativo en el imaginario popular. El alma indígena se vio escindida con la imposición de una nueva visión del mundo. La tradición constructiva prehispánica, organizada en base a coordenadas espaciales, territoriales y astrológicas, que integraban todas las relaciones en su conjunto y la elaboración de sus elementos simbólicos de representación basados en síntesis no figurativas, se fue perdiendo. Se adoptó entonces la representación objetual como sentido de la obra de arte, aunque supervivieran sus símbolos camuflados dentro de estos nuevos íconos.



Plano realizado por Juan Gunther.¹ Lima cuadrícula hecha por Francisco Pizarro en 1535, debajo subyace la Lima prehispánica con sus construcciones y caminos. Este primer trazo de la ciudad de Lima se le conoce también como El damero de Pizarro.

1 GUNTHER Juan y LOHMANN, Guillermo. *Lima* pp. 37-43.

La primera planta, conocida también como “*el damero de Pizarro*” fue diseñada por Francisco Pizarro quien distribuyó espacialmente la futura urbe sobre una superficie de 214 hectáreas, en total 117 manzanas, en lo que hoy se denomina el centro histórico de Lima.

Entre los años 1685 y 1687 se levantaron alrededor de la Lima colonial unas murallas de protección, siendo éstas las que determinarían y condicionarían en aquel momento el alcance de la expansión urbana durante ese período. La cuadrícula inicial dentro de las murallas fue ampliándose, fragmentándose y extendiéndose aceleradamente, sobrepasando los límites del damero original. Durante el siglo XIX, iniciada la República, la ciudad continuó expandiéndose y modificándose. En este proceso, los elementos preexistentes en el territorio como huacas², caminos, acequias; empezaron a quedar situados dentro del tejido urbano de la ciudad.

“Esta nueva configuración develó el hecho de que se suplantaba el modelo de la ciudad renacentista, (cuadrícula), sobre una espacialidad indígena ya marcada anteriormente en el territorio. A esta transformación siguió un proceso de reacomodo a la estructura urbana anterior dando como resultado una reconstrucción del tejido y la afirmación de formas de asentamiento, con una enorme tradición en el pasado pre colonial, consecuentes con la mirada y proximidad al mar.”³

Entre 1868-1872, durante el gobierno del Presidente José Balta se inicia la demolición de las murallas siendo éste el primer proyecto de ensanche significativo para la ciudad. Con la caída de las murallas (que fue paulatina), Lima fundacional empezó a proyectarse e irradiarse del centro hacia la periferia, y se delinearon los ejes urbanísticos que rigen, hasta hoy, los lineamientos expansivos de la ciudad de Lima. Este crecimiento se empieza a generar, desde 1845, con la construcción de dos líneas de ferrocarriles que se dirigen hacia la costa (al puerto del Callao y al balneario de Chorrillos), las que, a su vez, constituirán los dos ejes de expansión que determinarían el espacio que, ocupado sobre el territorio, crea un triángulo cuyos vértices eran la Lima fundacional, La Punta en el Callao y el balneario de Chorrillos; entrelazando así a la ciudad colonial con su entorno. Dentro de esta área se asentará el crecimiento urbano de Lima hasta los años 50, marcando las pautas de la morfología actual de la ciudad de Lima. Con la creación del Parque de la Exposición, gracias a la primera apertura de la muralla y a la necesidad de contar con este gran espacio público que albergaría, en 1872, la primera Exposición Internacional realizada en Lima, las áreas verdes se empiezan a integrar con la ciudad.

En este período se inician los planes urbanos para la regulación del crecimiento de la capital así como la realización del ensanche definitivo proyectado por el ingeniero italiano Luis Sada de Carlo, quien tuvo a su cargo “el levantamiento del plano de Lima y el estudio de un programa de regularización y ornato público integral”⁴, el qual sería realizado posteriormente. Este plano que desaparece durante la guerra

2 Huaca (Del quechua *waca*, dios de la casa.) f. Sepulcro de los antiguos indios, principalmente de Bolivia y Perú, en él se encuentran a menudo objetos de valor. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1992, p. 750.

3 <<http://iberarquitectura.blogspot.com/2009/11/la-cuadrícula-en-discusión-prácticas.html>> enlace activo al 12 de abril del 2011.

4 BROMLEY, Juan y BARBAGELATA, José. *Evolución urbana de la ciudad de Lima 1945*, p. 86.

con Chile, consistía en conservar el centro histórico y rodear la ciudad colonial con la nueva Avenida de la Circunvalación, que al ocupar el espacio trazado por las murallas creaba una ronda o cinturón a la ciudad. En 1879, durante los cuatro años de duración del conflicto, la guerra arrastra al país al colapso total. Se paralizan en Lima el desarrollo, crecimiento y planeamiento urbanos; se suspenden todos los proyectos y se entra en una profunda crisis de deterioro. La ciudad es ocupada por las tropas chilenas hasta 1883, año en el que se firma el Tratado de Ancón, con el que se confirma y sella el fin de la guerra. Sin embargo, el plano de Sada recién es hallado casi medio siglo después, razón por la cual el proyecto no prosperó. Sin embargo, se llegaron a realizar: *“varias de las más importantes arterias locales y hasta otras mejoras urbanas.”*⁵

Durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), el proyecto de desarrollo urbano se consolidó aún más, aunque se continuaron los lineamientos de los gobiernos anteriores. La capital del Perú alcanzó un crecimiento sin precedentes triplicando su extensión e inaugurando nuevos barrios y zonas urbanizadas. El arquitecto y urbanista, Augusto Ortiz de Zevallos, clasificó esta etapa del desarrollo urbano de Lima como la etapa de la *“Ciudad Irradiada 1921-1930, caracterizada así porque durante la misma ésta se irradió desde el centro (Lima fundacional) hacia el litoral mediante la construcción de nuevos ejes viales.*

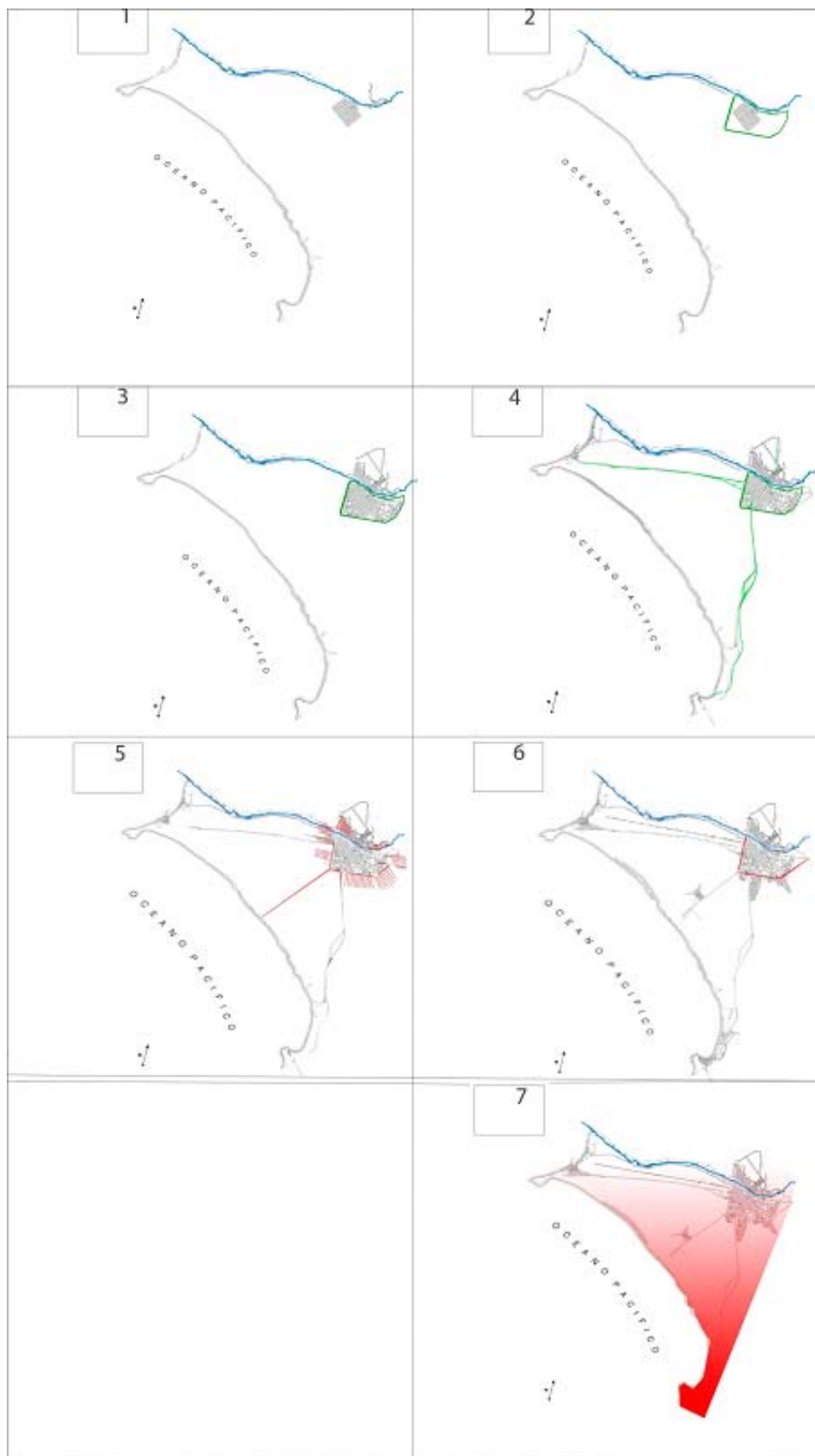
*“Durante el periodo presidencial de Leguía se trazan grandes ejes que conectan mediante tranvías la ciudad de Lima y los balnearios que surgen a lo largo de la zona costera, abandonándose el modelo de ciudad continua y se adopta el modelo anglosajón de ciudad jardín.”*⁶

Una breve revisión de los antecedentes históricos de la evolución urbana de la ciudad, nos ayudará a comprender el panorama del contexto urbano previo al período Leguía. Esto es fundamental para entender el desarrollo y la orientación temática de la producción urbanística y artística en Lima entre 1919 y 1930, época que, además, se caracterizó por tratar de rescatar su pasado cultural.

Este período conocido como el de la *“Patria Nueva”* o el *“Oncenio de Leguía”*, fue una época clave en la historia del urbanismo en Lima; que coincidió, además, con dos acontecimientos conmemorativos para el país: el Centenario de la Independencia del Perú (1821-1921) y el Centenario de la Batalla de Ayacucho (1824-1924). La celebración de estos eventos propició proyectos significativos de renovación urbana y de emplazamientos de monumentos, generando en la ciudad el mayor programa de arte público que se haya dado en la capital del Perú. El proyecto se concretó, en gran parte, gracias a las donaciones que hicieron los gobiernos de las colonias extranjeras residentes en el Perú a la ciudad de Lima, con motivo del Centenario de la Independencia del país. La proliferación de espacios públicos y monumentos, realizados durante este período, fue dotando a la Lima de Leguía, de un nuevo rostro, elevando su estatus al nivel de una ciudad cosmopolita.

5 *id.*, p. 86

6 ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto, *Urbanismo para sobrevivir en Lima* Lima: Apoyo-Fundación Ebert, Lima, 1992, p. 21.



1-Damero de Pizarro (1535), 2-Murallas (1685), 3-Expansión dentro de las murallas 4- Murallas con líneas de ferrocarril (1845), 5-Primer plan Regulador proyectado por el Ing. Sada (1872), 6-Avenida de la Circunvalación (1898-1909), 7- Espacio que ocuparon posteriormente las nuevas urbanizaciones (desde 1908 hasta 1945).

Cuando Leguía llegó al poder, en 1919, en la Capital habían emplazados tan sólo ocho monumentos y todos estaban situados dentro del perímetro y en los márgenes de la Lima colonial. Sin embargo, su función empezaba a ser protagónica para la creación de la ciudad. Muchos de los cuales generaban perspectivas y coordenadas que finalmente terminarían por configurar a la capital. Como marca en el territorio, fueron dotando al sitio específico de categoría simbólica, y se utilizaron como referencia histórica y como poder político. Estos monumentos se emplazaron en núcleos referenciales, plazas circulares, a partir de las cuales se abrieron grandes perspectivas desde la ciudad colonial hacia extramuros. En su concepción estética y en el proyecto urbano se ponía de manifiesto una orientación por los patrones estéticos que regían en Europa, ignorándose, una vez más, el pasado y los planteamientos urbanos de las antiguas culturas del Perú. Es de notar que no todos los monumentos fueron obra de artistas extranjeros y, de los ocho, uno era de un escultor nacional. Cuatro de ellos distinguían a personalidades nacionales: el del Dos de Mayo a José Gálvez, el de Francisco Bolognesi, el del ex presidente del Perú Ramón Castilla (1846-1851), (1856-1862) y el del ex presidente del Perú Manuel Candamo (1903-1904). Dos de los cuatro restantes representaban a los libertadores Bolívar y San Martín. Los otros dos a Cristóbal Colón y al sabio naturalista italiano Antonio Raimondi. Todos estos monumentos fueron realizados y concebidos bajo la visión de todos los monumentos creados bajo la influencia de las grandes capitales europeas.

Tal vez, como dice Natalia Majluf, en ese entonces la tendencia era: *..(…)”Hacer de los griegos nuestros antepasados”*, y continúa en su magistral estudio sobre escultura y espacio público, editado en 1994: *(…) “La nueva nación peruana negaba su historia. Podía incluir en el panteón nacional a héroes de cualquier grupo étnico -a Olaya por ejemplo- pero no podía incorporar su pasado. La nación criolla se había asentado sobre la marginación de una élite indígena que se legitimaba por medio de símbolos incaístas. En la literatura y en el teatro la idea de los incas fue rápidamente apropiada por los criollos (especialmente por medio de una narrativa de la conquista); pero a mediados del XIX los símbolos incaístas desaparecieron del espacio público. El espacio público estaba siendo formado por un Estado que era controlado por una élite criolla, y la idea de los incas podía, todavía, cuestionar la legitimidad de ese poder. La neutralidad de personajes como Bolívar o Colón, en cambio, eludían fácilmente ese tipo de cuestionamiento.”*⁷

Durante el período del “Oncenio” la cantidad de monumentos emplazados en la capital, aumentó considerablemente. En la etapa de gobierno del Presidente Leguía, a los ocho que se encontraban dentro del área de la Lima colonial, se sumaron aproximadamente unos veintitrés a los instalados ya en los espacios públicos. Estos fueron colocados, en su mayoría, en el nuevo barrio de Santa Beatriz, situado entre Lince y Lima Centro, sobre la avenida Leguía, hoy avenida Arequipa. Este espacio significó, para el gobernante, uno de los principales y más elaborados espacios urbanos de la capital, y se consideraría el *“auténtico símbolo urbano de la época”*⁸. La avenida Leguía nace desde los contornos externos de Lima Centro, en las afueras

7 MAJLUF, Natalia. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1859-1879*. Lima: Editorial IEP. pp. 98-99.

8 Prólogo de Pablo Macera, para el libro escrito por Wiley Ludeña “Lima Historia y urbanismo en cifras 1821-1970”, p. 488.



- 1- *El Monumento a Bolívar (1859) ubicado en la Plaza Bolívar del escultor italiano Adamo Tadolini.*
- 2- *El Monumento a Colón (1900), situado en el Paseo Colón del escultor italiano Salvatore Revelli.*
- 3- *El Monumento al Combate del Dos de Mayo (1874), realizado por los franceses Edmond Guillaume (arquitecto) y León Cugnot (escultor).*
- 4- *El Monumento a Bolognesi (1905), colocado en la Plaza Bolognesi, realizado por el escultor español, Agustín Querol.*
- 5- *El monumento al libertador Don José de San Martín (1906), realizado por el escultor español Pedro Roselló.*
- 6- *El Monumento al sabio Antonio Raimondi (1910), instalado en la Plaza Italia, realizado por el escultor italiano Pozzi.*
- 7- *El Monumento al presidente Manuel Candamo (1912), atribuido a los escultores extranjeros Libero Valente y a Jean Antonin Mercie, emplazado frente al Parque de la Exposición hacia el Paseo Colón en el Parque Neptuno.*
- 8- *El Monumento a Ramón Castilla (1915), ubicado en la Plazuela de la Merced, realizado por el escultor peruano David Lozano*

del perímetro colonial y une los distritos de Lince, San Isidro y Miraflores en dirección Sur-Oeste, camino al mar. Sobre este mismo eje se crearon los espacios urbanos más significativos del Oncenio.

Además de los monumentos arriba mencionados se han identificado, aproximadamente, en ese período, doce estatuas realizadas en homenaje al gobernante, que actualmente se encuentran desaparecidas. Con estas obras la cifra se elevaría, en total, a unos treinta y cinco monumentos más aproximadamente. Este número se muestra relevante y hace imprescindible el identificar, esta etapa, en la historia urbanística de Lima y el proyecto de Leguía por hacer ciudad. Todos estos monumentos jugaron un papel de referentes indispensables para la configuración de los espacios públicos y del desarrollo de la capital al constituirse como puntos clave dentro del diseño urbano. El manejo oportuno de las fechas conmemorativas de los dos aniversarios propició una época de transformaciones en la que se crearon y realizaron muchas intervenciones en pro del ornato. Su realización mostraba, en su implementación, un discurso político en ciernes, el de la “Patria Nueva”, el cual fuera impuesto como emblema ideológico durante este periodo.

Con la “Patria Nueva”, Leguía quería, por un lado, conducir al Perú y a su capital al desarrollo y a la modernización del país, impulsando proyectos en Lima y provincias, desarrollando su infraestructura. Por el otro, proclamar que quería inaugurar una nueva visión nacionalista, rescatar al indio y a su cultura ancestral como modelo nacional y deslindarse de las influencias colonizadoras. De ahí su apoyo a la Escuela de Bellas Artes, dentro del ámbito artístico, como una estrategia para manipular la fuerza de la representación y entrar, desde el poder, a la esfera cultural para crear una nueva imagen de Nación. Paralelamente a este nuevo escenario en gestación, un grupo de artistas nacionales de la misma escuela se comprometió a rescatar los principios y valores de sus raíces culturales, sin renunciar a la experimentación formal y expresiva. Para ello optó por temas de personajes y paisajes del mundo andino, encaminándose a buscar su fuente de inspiración en la propia historia y en el arte peruano, revalorando así su cultura. No obstante, estas ideas, aunque se vieran reflejadas en la pintura y la literatura, no se materializaron ni en los espacios públicos ni en los monumentos realizados durante este período y la ciudad se fue configurando más bien, con un estilo ecléctico, moderno y progresista, de fuerte influencia europea y norteamericana, ya que los patrones urbanísticos que se iban adoptando eran los mismos que en las otras ciudades de Sudamérica y El Caribe.

Sin embargo, aunque los artistas de la época, asumieran para sus planteamientos elementos indigenistas (al incluir diseños ornamentales con motivos de la iconografía prehispánica); los monumentos públicos siguieron anclados en la tradición realista representativa occidental. Esta tendencia (hacia la representación y la composición tradicional europea del conjunto monumental), fue el patrón que marcó las pautas para la concepción de todos los monumentos de este período. En la concepción espacial y artística de los monumentos registrados durante la época de la “Patria Nueva” no se halló ningún elemento que modifique o altere el modo tradicional de abordar compositivamente la idea del monumento concebido según patrones europeos. En la configuración del espacio urbano en relación al monumento, así como en su ubicación en parques y plazas, no se ha encontrado ninguna característica



Relieve realizado en el pedestal, que representa el nacimiento del "hijo del sol", el Inca



Iconografía de felino tallada en la piedra del basamento del conjunto monumental de Manco Cápac, y litoescultura de felino. Cultura Recuay (100-650) D. C.



Serpientes talladas sobre la piedra del basamento del monumento a Manco Cápac.



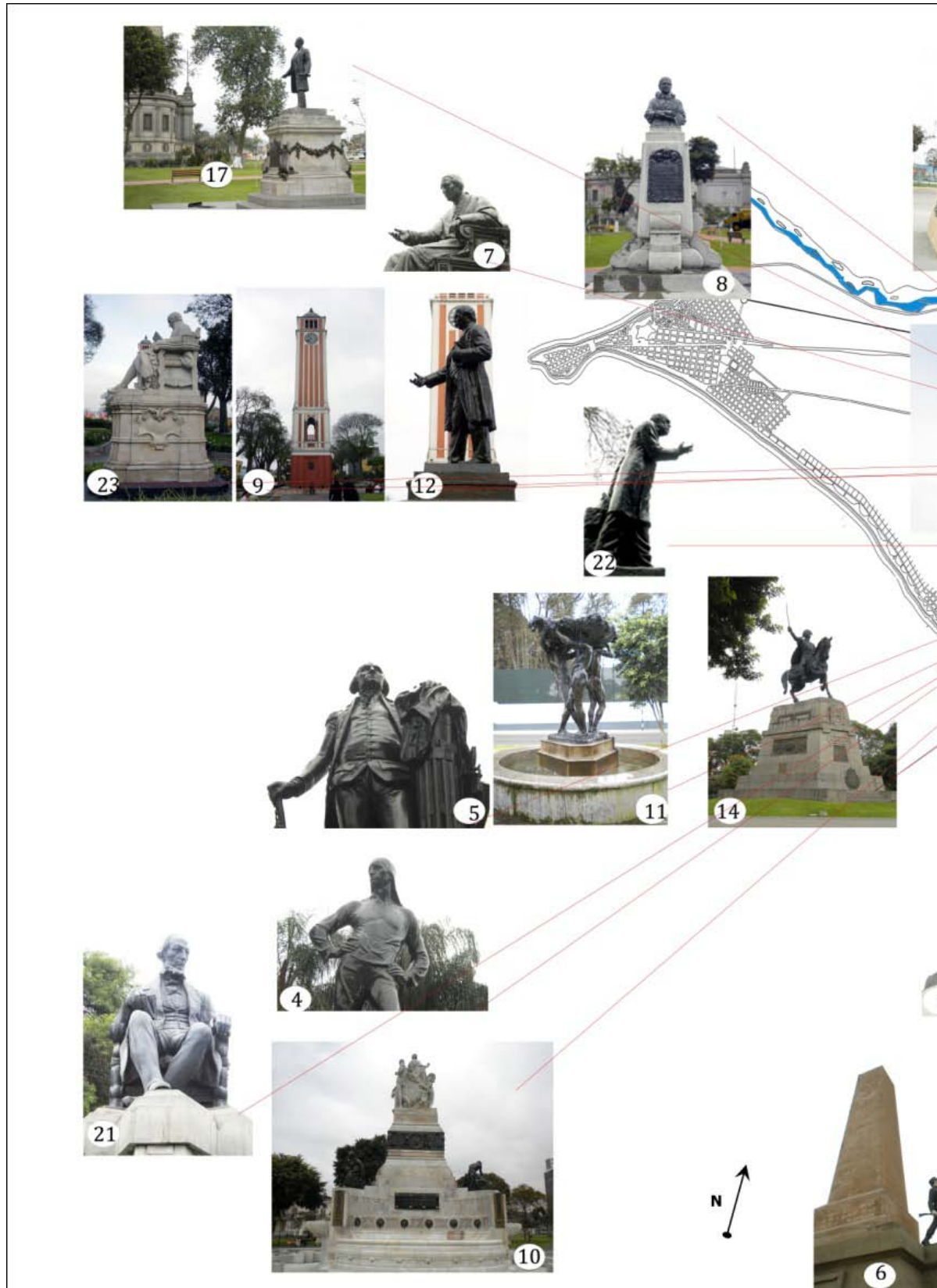
“Inauguración del monumento a Manco Cápac en la ‘Avenida Grau”¹¹

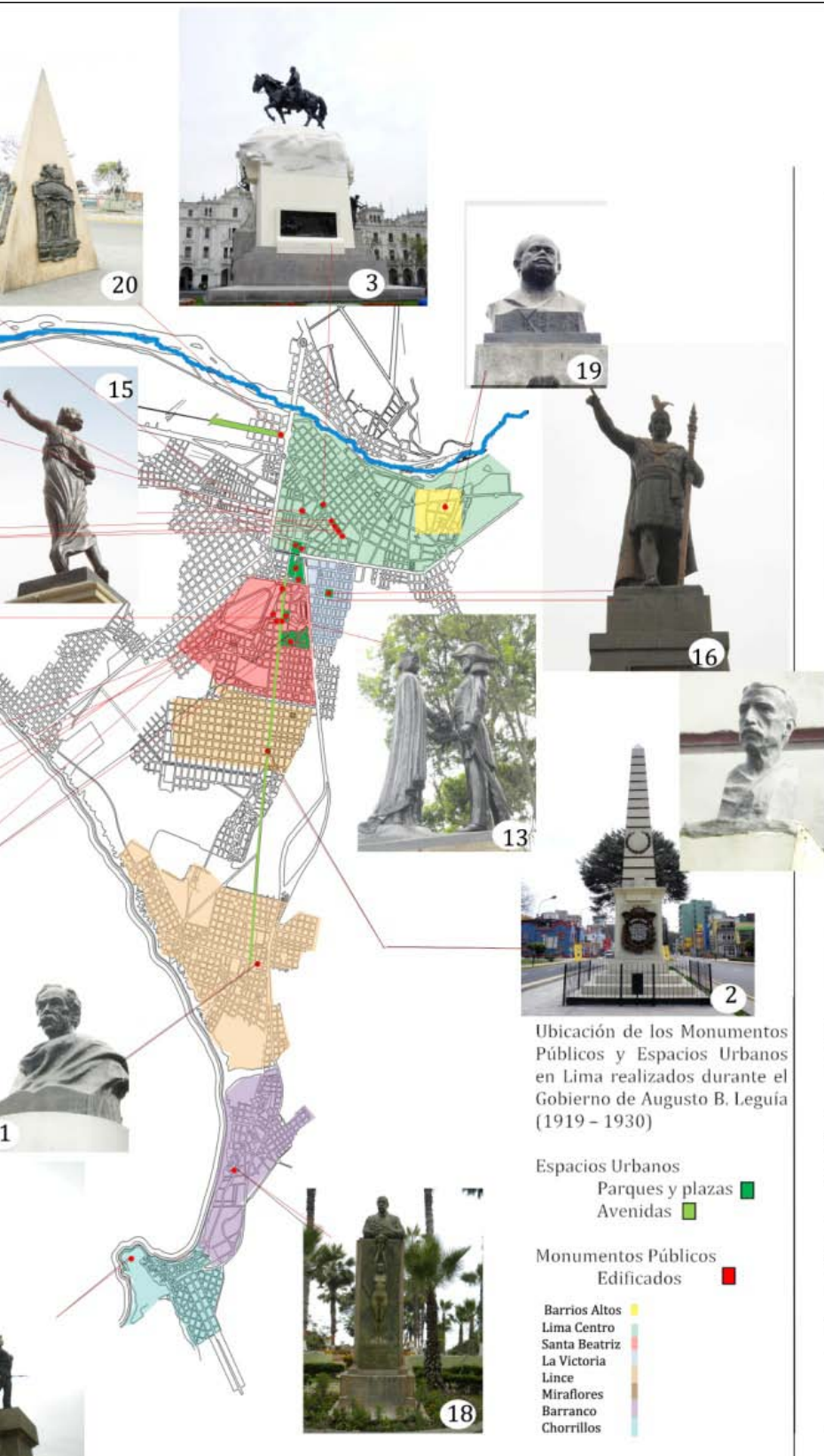


El Monumento a Manco Cápac (1926) ubicado en la Plaza Manco Cápac, distrito de la Victoria. Obra del escultor peruano David Lozano.

El nuevo centro de la Patria Nueva ¹

11 “Inauguración del monumento a Manco Cápac en la ‘Avenida Grau’”. En: Perricholi, Año II, Nº 16, Lima, 8 de abril de 1926, pp. [22-23].





Ubicación de los Monumentos Públicos y Espacios Urbanos en Lima realizados durante el Gobierno de Augusto B. Leguía (1919 - 1930)

- Espacios Urbanos
 Parques y plazas ■
 Avenidas ■
- Monumentos Públicos
 Edificados ■
- Barrios Altos ■
 Lima Centro ■
 Santa Beatriz ■
 La Victoria ■
 Lince ■
 Miraflores ■
 Barranco ■
 Chorrillos ■

UBICACIÓN DE MONUMENTOS PÚBLICOS EN LIMA (1919 - 1930)

AUTORA: JOHANNA HAMAN M.
DIRECTORES: DR. ANTONI REMESAR DRA. CARME GRANDAS
ESCALA 1/50,000 Ing. Alberto Alexander
PLANO L 01

1-Ricardo Palma, 2-Obelisco Leguía, 3-Monumento a San Martín, 4-Estibador Belga, 5-Washington, 6-Soldado Heroico, 7-Bartolomé Herrera, 8-Juana Alarco de Dammert, 9-Torre del Reloj, 10-Fuente China, 11-Fuente Atlantes, 12-Sebastián Lorente, 13-Petit Thouars, 14-Monumento a Sucre, 15-La Libertad, 16-Monumento a Manco Cápac, 17-Manuel Candamo, 18-Federico Villarreal, 19-Ramón Espinoza, 21-Mateo Paz Soldán, 22-Domingo Sarmiento, 23-Hipólito Unanue.

que revele, por singularidad, una nueva constelación de relaciones formales. Tal vez, bajo la consigna de la Patria Nueva, solamente se trataba de integrar, dentro de los mismos patrones europeos, algunos elementos exóticos de la iconografía prehispánica para otorgar al conjunto alguna intención indigenista.

En el proyecto de diseño urbano de Leguía, los referentes culturales que se han identificado en los monumentos resaltan, más bien, valores históricos a través de personajes del mundo de las ciencias y de las letras y próceres de la Independencia vinculados con el poder político y económico, que tuvieron implicancia en el tema del desarrollo del Perú. Con lo cual queda clara su intención de hacer historia a través de los monumentos públicos, al rendir culto a estas personalidades ejemplares del pasado. En ese período resalta no obstante la inclusión, por primera vez en la historia de la ciudad de Lima, de un monumento al inca Manco Cápac. Obra realizada por el escultor peruano David Lozano en la que se percibe claramente la evocación de las construcciones incas en la forma constructiva de sus pedestales y en la elección del material (piedra), así como en los relieves y animales tomados del mundo indígena, que hacen referencia a la iconografía prehispánica.

El gobierno de Japón representado por los inmigrantes japoneses, donaron este monumento por ser un símbolo de vinculación entre el Perú y el Japón, representante del imperio del sol, o “Hijo del Sol”, un concepto también vigente para la cultura japonesa. La colonia Japonesa reivindicó en Manco Cápac al fundador de nuestra civilización. Determinaron que esta obra debería ser realizada por un artista peruano para tener así mayor coherencia y resonancia simbólica. Para tal efecto se convocó a los artistas nacionales a participar en un concurso público. Sin embargo, aunque la iniciativa no partiera del gobierno peruano, como una estrategia para reivindicar su cultura, éste movilizó a las comunidades indígenas creando fuertes mecanismos de identificación que trajeron como consecuencia el reforzamiento de los movimientos indigenistas y la elaboración de varios estudios sobre el soberano inca. Durante su inauguración, el 5 de abril de 1926, el Presidente Leguía, al responder al discurso del Embajador del Japón, hará una síntesis del significado de los incas y referirá que fueron *“el prototipo de los gobiernos fuertes que educan a los pueblos en el orden, en el progreso y en la previsión; socializan la propiedad y los salvan de la decrepitud y de la ruina.”*⁹

No fue el presidente Leguía, sino fueron los japoneses los que eligieron al inca para rendirle un homenaje como fundador de la cultura nacional. Actitud que pone de manifiesto la falta de voluntad del mandatario para romper con las tendencias dominantes que se impusieron a partir de la colonización. Si la idea de la “Patria Nueva” consistía en la creación de una nueva patria con elementos reivindicativos de la población indígena y de las culturas ancestrales hasta entonces ignoradas por anteriores períodos, Leguía desaprovechó esta oportunidad.

Evidenciando, como afirmaría Wiley Ludeña, que *“(…) implicaría sólo la modernización de las formas manteniendo incólumes los viejos contenidos: cambiar para no cambiar.”*¹⁰

9 “La inauguración del monumento a Manco Cápac”. En: *El Comercio*, Ed. de la Mañana. Lima, 5 de abril de 1926, p. 4.

10 LUDEÑA Wiley, *Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal*, 2.3.

El “Oncenio de Leguía”, (1919-1930), se caracterizó también por la corrupción, las contradicciones y arbitrariedades inherentes a un gobierno dictatorial, en el que se manifestaron crisis y conflictos económicos, sociales y políticos. Sin embargo, se logró convertir Lima en una ciudad bella, moderna y progresista. No obstante sus paradigmas estéticos artísticos y técnicos obedecían, sin duda, a los europeos de aquella época.

Fue un momento dentro de la historia republicana donde hubo tiempo y espacio para planificar las coordenadas de la futura ciudad. Un momento donde se consolidaron los ejes de irradiación hacia las costas del territorio, poniéndose en valor la importancia de los espacios públicos y el desarrollo de la ciudad. Planificándola abierta a un futuro de orden, y bienestar. Aunque los elementos constitutivos de los monumentos no expresen ni en su representación ni concepción formal y estética los valores de identidad nacional, sobresalen del conjunto por su valor artístico, su integración con el entorno urbano y la utilización de algunos elementos de la iconografía prehispánica. Conservar la memoria de esta parte de la historia urbanística de nuestra ciudad y de su patrimonio monumental y ponerlos en valor frente a la transformación del entorno urbano actual, es una responsabilidad que debemos asumir.

Paradójicamente, como una tentativa trunca, la ciudad de Lima Metropolitana en la que habitamos actualmente, continúa generándose como un organismo vivo y devorador no solamente de las tierras agrícolas, de sus parajes desérticos, de sus cerros y de sus ciudades, sino también y además hasta de su propia cultura. Una Marabunta que avanza sobre sí misma imponiendo su caos, destruyendo cualquier huella de principio de orden y planeamiento urbano, destruyendo su pasado original. Un magma destructor y desmedido que inclusive hasta hoy sigue abarcando y vitalizando nuestras zonas más inhóspitas. Su naturaleza ha sido sobre exigida, sus arterias han sido tapiadas, sus pulmones, su corazón y su cerebro colapsan cada día en cada uno de nosotros; habitantes de este vasto e inabarcable territorio.



Lima, Miraflores 1922



Lima, Miraflores 2008