

# Adiós a los héroes: auge y caída de los monumentos en Colombia, 2016-2021

**Halim Badawi**

Investigador y Crítico de Arte. Autor del libro *Historia urgente del arte en Colombia* (Bogotá: Crítica, 2019) y director del Archivo Arkhé (Bogotá/Madrid), una fundación dedicada al rescate de libros y documentos de arte, halimbadawi22@gmail.com

Durante los últimos años tomaron un nuevo aire las discusiones públicas alrededor de la función social del arte. Si bien, entre 1992 y 2015, las discusiones artísticas en los grandes medios de comunicación oscilaron entre las cifras astronómicas de las subastas de arte, los grandes museos erigidos en el Hemisferio Norte y algún acto ocasional de censura, lo cierto es que, entre 2016 y 2021, quizás por influencia de las crisis económicas –y sus consecuencias en términos de desigualdad y violencia–, el debate público se concentró, al menos en el caso de Colombia, en asuntos de mayor calado social y político como:

- I el rol del arte oficial en relación con el conflicto armado, como en las intervenciones *Sumando ausencias* (2016), *Fragmentos* (2018) y *Quebrantos* (2019), de la artista Doris Salcedo (n. 1958); y, desde otro frente, en las acciones de memoria, como las realizadas por las Tejedoras de San Jacinto;
- II el grafiti como forma de expresión crítica y democrática que escapa a las dinámicas elitistas o para iniciados del mercado del arte y su circuito ferial;
- III el renacimiento de la gráfica política a través del cartel popular, con un auge sin precedentes desde Clemencia Lucena (1945-1983) y el Taller 4 Rojo (1970-1978),

y que alcanzó un punto alto en el estallido social de 2019 y 2021;

- IV los monumentos populares como el de *la Resistencia* (2020), en Cali, en oposición a los que encarnan valores y estéticas oficiales como el *Cristo de Bucaramanga* (2015) o *La ventana de campeones* (2020) en Barranquilla;
- V las marchas como estrategia de acción colectiva;
- VI el meme, que desde la virtualidad apela al humor como mecanismo de persuasión poético-política, lo que se remonta al conceptualismo de 1960 y 1970 con Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios y Antonio Caro a la cabeza. La circulación libre y crítica del meme invoca la voluntad masiva del grabado setentista –por ejemplo, los *grabados populares* de Barrios– y escapa a las lógicas especulativas y apolíticas del criptoarte y de otras formas económicamente rentables de arte digital;
- VII la intervención popular a través del grafiti o la pintura sobre los monumentos decimonónicos –los de la tradición conservadora– para ayudar a develar, a través del color y las grafías, aquello que el bronce oculta;
- VIII el fotoperiodismo como arma de construcción de consenso;



- IX el derribo de estatuas como táctica –radical, poética– de desmonte de las narraciones y símbolos oficiales que hoy resultan incompatibles con la república y el estado social de derecho. Precisamente, este artículo busca recoger diversas discusiones que, sobre esto, se dieron en redes sociales entre 2016 y 2021.

## La caducidad de lo eterno.

Existe cierta idea de que la estatuaria en el espacio público es perenne: de hecho, la materialidad de la escultura conmemorativa –piedra, bronce– nos hace suponer que está destinada a la eternidad. Pero la historia nos ha enseñado que, así como las motivaciones para erigir una estatua son eminentemente políticas –y con frecuencia caprichosas–, las razones para derribarla también lo son. Comúnmente, estos mastodontes de mármol

o bronce se erigen y se vuelcan desde el mismo poder –ya sea el del imperio o el del gobierno–, pero a veces el poder que erige, el político, no es el mismo poder que derriba, el popular. Y también, como veremos, los derribos de estatuas no son una moda pasajera –como algunos han presupuesto–: han existido desde que la humanidad tiene memoria.

Antes de profundizar en esto, hay que recordar que las estatuas conmemorativas no son “documentos históricos” –las fuentes primarias están en los archivos, bibliotecas y museos–, ni son “la historia” –la que habrá que encontrar en los libros que escriben los historiadores– y no siempre son “obras de arte” –aunque eventualmente también puedan serlo–, sino prioritariamente instrumentos de propaganda, de comunicación ideológica y de construcción de poder simbólico. Las estatuas, además, son más próximas a las escuelas de artes y oficios que a las de artes plásticas, y más cercanas al viejo academicismo –con su recetario y sus fórmulas– que a cualquier forma de arte crítico, experimentalismo o vanguardia. El investigador Peio H. Riaño, en su reciente libro *Decapitados: una historia contra los monumentos a racistas, esclavistas e invasores nos recuerda*:

la caducidad, que los romanos asumieron como característica propia de la imagen pública de todos esos prohombres a los que los intereses políticos elevaban a los pedestales: podían ser tumbados desde las alturas cuando otros vinieran a ocupar su lugar. Lo llamaron ‘damnatio memoriae’ y, aunque lo sufrieron decenas de emperadores de manera oficiosa –castigados por una ciudadanía intransigente con las causas poco ejemplares–, sólo tres de ellos fueron sentenciados al borrado por el Senado: Domiciano, Maximiano y Publio Septimio Geta. Era lo normal: abolir o apropiarse de sus leyes, derrumbar las construcciones de los damnificados, destruir esas estatuas que rendían homenaje al condenado y convertirlas en cal en los hornos. La civilización que abrazó y propagó esta manera de idolatrar, no dudó en destruir sus íconos cuando lo que simbolizaban se había agotado. La sociedad asumía los bandazos ideológicos de quienes usaban las estatuas para darse brillo y obtener reconocimiento.<sup>1</sup>

Este mismo fenómeno lo hemos visto con las estatuas de Lenin, en la antigua Unión Soviética, o Sadam Huseín, en Irak, por citar solo dos ejemplos recientes de países que, tras la tiranía, decidieron demoler el recuerdo vanidoso de los tiranos. Quizá el caso que sirvió de inspiración para el derribo sistemático de estatuas en América Latina –ocurrido con ímpetu durante 2021– haya sido el de Edward Colston (1636-1721), en Bristol

(Inglaterra), un comerciante de esclavos del siglo XVII cuyo bronce (1895) fue arrojado al mar, el 7 de junio de 2020, en una protesta contra el racismo desencadenada por el asesinato del afroamericano George Lloyd –a manos de una policía en Estados Unidos, el 25 de mayo del mismo año–.

En el caso de Bogotá, no existe prácticamente ninguna estatua del siglo XIX o la primera mitad del XX que se encuentre en su emplazamiento original. La mayoría han sido trasladadas, una y otra vez, atendiendo consideraciones urbanísticas, arquitectónicas, paisajísticas, estéticas o políticas, muchas veces decididas por las señoras de las sociedades de mejoras y ornato, y otras por la voluntad de algún gobernante que, como en la antigua Roma, se mostraba contrario a las características de algún predecesor. El *Bolívar a caballo* (1910) del escultor Emmanuel Frémiet –un academicista francés de tercera fila–, ubicado en el antiguo Monumento a Los Héroes, en la Autopista Norte de Bogotá, fue removido en 2021 –en el gobierno de la alcaldesa Claudia López– para permitir la construcción de la primera línea del Metro por parte de un consorcio chino. Valga anotar que esta línea ha sido objeto de arduos debates políticos, altamente cuestionada y con retrasos inauditos en el cronograma. La decisión de remover la estatua respondió a consideraciones económicas, urbanísticas y, al final, simbólicas, ya que ocurrió con mayor celeridad luego de que este monumento, entre 2019 y 2021, fuera usado recurrentemente como punto de encuentro de manifestaciones y cacerolazos en el estallido social. El Monumento a los Héroes, cuyo interior funcionaba como espacio de exposiciones de arte contemporáneo –con énfasis en los nuevos medios y en propuestas críticas como las de corte animalista, por ejemplo–, se convirtió estratégicamente en el lugar que permitió acercar las protestas al norte de la ciudad –el dormitorio de las clases altas y la clase política– sacando a las multitudes de la tradicional Plaza de Bolívar.

La estatua que aquí se encontraba fue erigida originalmente en el Parque de la Independencia, en el centro de Bogotá, y fue trasladada a Los Héroes alrededor de 1963, algún tiempo después de que el político conservador Laureano Gómez planeara ahí un Campo de Marte –una plaza destinada a desfiles militares– modificado durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) y sucesivos, quedando en la forma actual. Algunas de las estatuas encargadas por Gómez –con estéticas asociadas al fascismo italiano– terminaron

en una bodega de la Universidad Nacional y otras flanquean el portal de la Escuela de Artes Plásticas. Aquí valdría la pena preguntarnos si, en su momento, ¿alguien alzó la voz en protesta por estas remociones y trasladados escultóricos? La respuesta es fácil: no, nadie lo hizo, porque el mismo poder que erigió, el ejecutivo, es el mismo poder que removió. El problema real parece ser cuando el poder erector no coincide con el poder removedor.

Así como Los Héroes, el polémico Monumento a los Reyes Católicos ha sido

trasladado por lo menos tres veces; el Bolívar del Parque de los Periodistas no nació ahí; la fuente de Francisco Antonio Cano en el Parque de la Independencia fue demolida, alrededor de 1924, por un gobierno caprichoso; el busto conmemorativo a Epifanio Garay estuvo en el patio de la antigua Escuela de Bellas Artes antes de su traslado a la entrada del Museo Nacional; el bronce de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos de la plaza homónima fue trasladado durante la construcción del Museo de Arte Miguel Urrutia en 2006 –actualmente están en su lugar una escultura abstracta de Eduardo

<sup>1</sup> Peio H. Riaño, *Decapitados: una historia contra los monumentos a racistas, esclavistas e invasores* (Barcelona: Random House, 2021).



(...)  
"De la cordillera al mar /desde el norte al sur, /desde lo más profundo /de  
nuestra madre tierra /sus voces me aconsejan, /que expulsemos /a los  
usurpadores /de nuestra tierra. /A los usurpadores /de nuestra libertad."  
(...)

Ramírez Villamizar y otra de John Castles, más acordes con el espíritu del Museo—; las enormes cariátides elaboradas por Félix María Otálora para el antiguo Palacio de Justicia de Bogotá, luego de su desaparición en 1948, fueron encontradas decorando la fachada del Tribunal Superior de Bucaramanga; y en el campus de la Universidad Nacional de Colombia hay numerosas estatuas desmanteladas en bodegas o desplazadas —como las de Alberto Urdaneta, Francisco de Paula Santander o los 'Tritones' de Vico Consorti—. Luego de un conteo superficial, podemos estimar que los trasladados y desapariciones orquestadas por las fuerzas del Estado —el poder que erige y el poder que vuela— superan el centenar. ¿Estamos ante una versión contemporánea del *damnatio memoriae* romano hoy ejercido sistemáticamente desde el poder público atendiendo sesgos —siempre ideológicos— de orden estético, histórico y político?

<sup>2</sup> Según el arquitecto Guillermo Lorenzo Castro, hijo del conocido diseñador Dicken Castro, y director de Espacio Público en la Bogotá de los años noventa, propuso que las estatuas estuvieran en movimiento por la ciudad, presuponiendo la movilidad como parte de su esencia.

“construcción de Nación” durante La Regeneración (1880-1900) llevaron a la erección de estatuas de conquistadores— en otro momento pueden ser desplazados a otro parque, jardín, museo o bodega. Aunque estas piezas puedan ser conservadas y puestas en contexto en museos para facilitar una comprensión crítica de la historia, no podemos suponer que un monumento que ensalza críticamente valores incompatibles con la democracia deba permanecer hasta el fin de los tiempos en su ubicación original, a pesar de los cambios en el sentido común. Esto ya era claro en la Roma de hace dos mil años y quizás habría que preguntarnos por qué hoy no lo es.

### El poder removedor: los indígenas del Cauca versus Sebastián de Belalcázar.

En cambio, cuando un sector significativo del pueblo, organizado como movimiento social y vindicando el espíritu del estado social de derecho, decide hacer lo mismo que el Estado ha hecho siempre, o cuando el pueblo, en un momento de tensión social y económica sin precedentes en la historia de Colombia, decide tocar los símbolos de la tradición conservadora (1884-1930)— aquellos monumentos que encarnan la blancura, el feudalismo, el filohipanismo más rancio, el idioma único, el esclavismo, el centralismo y la religión oficial, todos valores caducos desde la Constitución de 1991—, es cuando se desata el monstruo represor del Estado policial y parapolicial, perturbado porque un grupo de ciudadanos hayan lanzado al agua la estatua de un esclavista o porque alguien proponga trasladar al museo el recordatorio marmóreo de un genocida.

Las estatuas, por más que su nombre nos invite a suponerlo, no son estáticas por naturaleza y, a diferencia de los edificios, no están enraizadas en la tierra en una suerte de conexión pachamámica: son organismos móviles<sup>2</sup> que, así como en un momento histórico son emplazados en un lugar atendiendo a la ideología dominante —por ejemplo: los procesos de

nuestros días tiene un largo historial de atrocidades —con frecuencia impunes— contra la población indígena.

En su momento, la estatua fue levantada sin ningún otro criterio más que el del fascismo rancio. Lo óptimo habría sido trasladarla, mucho antes, a un contexto más crítico. Pero Popayán es la ciudad colonial por excelencia, cuna de políticos conservadores que aún preservan un poder profundo enraizado en el latifundio, la blancura —no en vano es conocida como la ciudad blanca por sus edificios monocromos— y la religión. Por esto, ante la inacción, las fuerzas de la historia —a través de los ciudadanos y del movimiento indígena— se vieron impelidas a derribar el Belalcázar en un momento de profundo malestar social, en medio de la robusta movilización iniciada a finales de 2019 —debido a las medidas autoritarias del gobierno de Iván Duque Márquez—, movilización puesta en suspenso por la pandemia de COVID, cuya mala gestión devino en la multiplicación de las muertes y en el incremento sin precedentes de la pobreza, el desempleo y la desigualdad. Este derribo no solo operó como un gesto simbólico contra el opresor que se asienta heroico sobre los huesos de tus ancestros, sino también contra el espíritu mercenario del gobierno, que a la postre es el espíritu del viejo conquistador viviendo y actuando en cuerpo interpuesto.

Además, esta estatua planteaba varios problemas más sutiles de índole estético e histórico. Una de las discusiones que subyace en su derribamiento es la vieja pugna entre arte degenerado —entendido como vanguardia de la primera mitad del siglo XX— y arte oficial —entendido como arte realista, heroico o monumentalismo—: el primero claramente progresista, y el segundo, el preferido por los regímenes fascistas —la Italia de Mussolini, la España de Franco o la Alemania de Hitler—. Concretamente, en el contexto colombiano, este enfrentamiento pasaba por la pugna entre el Movimiento Bachué y el Partido Conservador: el primero, configurado en 1930, con su vindicación antropófaga del arte amerindio, una categoría —si vemos lo 'Bachué' como campo expandido, como flecha o espíritu— en la que participaron artistas posteriores como Pedro Nel Gómez o Débora Arango, y que personificaba las aspiraciones de la República Liberal (1930-1946). Por su parte, en el Partido Conservador, la crítica de arte oficial la representaba el expresidente Laureano Gómez, quien despreció profundamente — usando las fórmulas retóricas del nazismo en

artículos publicados en la Revista Colombiana, de su propiedad— las estrategias estéticas indigenistas y nacionalistas alineadas con el 'mexicanismo' de Rivera-Orozco, y con Amauta y Mariátegui en el Perú. Laureano Gómez vindicó un arte realista al servicio de la belleza clásica y la herencia greco-latina —blanca, simétrica, estilizada— en franca oposición al “feísmo” Bachué —indígena, negro, mestizo—.

Según ciertas narraciones, el proyecto original del Morro de Túlcan había sido encargado al artista bachué Rómulo Rozo —chiquinquireño, de origen indígena y popular—, escultor arquetípico del movimiento y autor de la célebre escultura Bachué (1925). Rozo hizo una maqueta del proyecto final, el *Cacique Pubén*, que al parecer nunca se construyó y que actualmente conservan sus herederos en Mérida (Méjico). Pero los copartidarios payaneses de Laureano Gómez optaron por erigir un homenaje al conquistador Belalcázar que trasladó tardíamente el filohipanismo de la Hegemonía Conservadora (1886-1930), manufacturado además por un escultor de origen español, Victorio Macho (1887-1966). Este fue, quizás, un primer gran pulso entre la vanguardia y el arte oficial, en el que ganó, como casi siempre, el arte oficial. Por estos mismos años, en la antesala de la Segunda Guerra Mundial, Laureano Gómez —cuyo periódico era parcialmente financiado por el gobierno alemán— se despachó contra la pintura “enferma” y “degenerada” —los términos son suyos— de los artistas Débora Arango, Carlos Correa y Pedro Nel Gómez.

El nuevo *round* vino a principios de los años cincuenta con la llegada a Colombia de Marta Traba, la crítica de arte argentina: en aras de la “modernización” de la plástica nacional, Traba se alineó con cierto arte internacional que rehuía del compromiso político, denostó del eje México-Perú y vindicó las “formas” por encima de cualquier otra consideración —en línea con el eje Nueva York-Washington—. Ella se fue contra la Generación Bachué: no bajó a sus obras de “basura” e incluso invocó el poder del fuego para olvidarlos. Esta operación, más que crítica fue violenta y constituye la más grande maniobra de silenciamiento de un movimiento cultural en Colombia durante el siglo XX, con consecuencias hasta hoy: lo vemos en la historiografía oficial y en los museos del país, con presencia excesiva de la generación que ella defendió en oposición a la casi inexistencia de los Bachué.



El derribamiento de Belalcázar no solo constituye el símbolo de una vindicación social y política largamente anhelada por las comunidades de la zona, es también la personificación de una fuerza de la historia que apunta a la revaloración crítica de nuestro arte de vanguardia de los años 20 y 30, a su reubicación en otras categorías interpretativas: una declaración de amor contundentemente

política –más fuerte que cualquier esfuerzo calculado o racional– por la memoria histórica del arte, por la construcción de una nueva genealogía de nuestra cultura –una genealogía más democrática y capaz de inspirarnos hoy– que invoque a todos aquellos artistas silenciados por el discurso oficial.

Sobre el escultor español Victorio Macho, autor del Belalcázar, predominaron dos tipos de análisis al momento del derribo: por un lado, los elogiosos, comúnmente escritos por payaneses de vieja guardia, útiles para legitimar la permanencia perpetua del bronce en la cima de la pirámide. Estos llegaron a ensalzarlo como “el escultor más importante de España” durante la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, están aquellos que calificaron a Macho como un academicista inane, buscando socavar cualquier valor estético. Blanco o negro. Y Macho, como escultor académico –no de vanguardia sino como académico tardío– sí que fue uno de los mejores de su generación, aunque su obra estuviera consagrada al ensalzamiento heroico y al encargo oficial. Su talento lo vemos en el bello *Monumento a Rafael Uribe Uribe* en el Parque Nacional, en Bogotá, superior a casi cualquier otro monumento local de entonces. Lo que sí encarnaba Macho era la candidez, al menos en referencia a su conocimiento de la historia y a su relación con la política colombiana de los años 30; y vivía en un conflicto permanente con las vanguardias, lo que deja entrever cierto temperamento reaccionario en lo estético. Él fue funcional al orden conservador colombiano sin tener conciencia y este orden lo escogió precisamente por su irreflexión, por su clasicismo demodé y por su hispanismo, todos valores opuestos al espíritu del arte de vanguardia, ese arte nuevo que rechazaba el poeta Guillermo Valencia y el pintor Efraim Martínez, los dos intelectuales que recibieron a Macho en su visita a Popayán –cuando le ofrecieron una fiesta en una finca propiedad de Valencia, que según la tradición, había pertenecido a Belalcázar–.

Esta ingenuidad se percibe en sus *Memorias* (1972), en las que Macho se despara rama en elogios hacia Belalcázar y los demás conquistadores señalándolos como “seres imaginarios” y “míticos”, y afirma que “nada entonces me hacía creer que mi Patria (España), mi raza, mi idioma y nuestro espíritu creador y religioso habían arraigado aquí (en Colombia) tan profundamente”. Esta idea de la Conquista como

travesía épica –que en Colombia era la mirada del lente conservador–, en España era común a una buena parte de los ciudadanos al margen de su orientación política: nacionalistas o republicanos, el bando al que, al parecer, pertenecía Macho. Igualmente, la mirada de Macho sobre los indígenas que ve a su paso por el Cauca no pasa del relato pintoresquista e idealizado de un artista que, a diferencia del vasco Jorge Oteiza o del uruguayo Joaquín Torres-García, nada conoce y poco le importa la realidad amerindia, y menos para su arte.

Una anécdota deja ver la relación conflictiva de Macho con el arte de vanguardia y nos ayuda a desacreditar la idea de que sus contemporáneos lo consideraban “el mejor escultor de su tiempo” –como han dicho algunos– o una *punta de lanza* de la escultura. Macho confeccionó la estatua del Belalcázar de Popayán estando en París: hizo inicialmente un armazón con hierros y alambres para soportar al caballo y al conquistador. El fotógrafo que documentó el proceso, del taller Estudio Greco, llevó y mostró, en un café literario parisino, la fotografía del armazón y la imagen despertó elogios: Macho fue comparado con Pablo Picasso, Juan Gris y Pablo Gargallo, la vanguardia española de su tiempo. Sin embargo, cuando el fotógrafo aclaró que la imagen no correspondía a la versión final de la obra sino a la fase preparatoria, al esqueleto, uno de los comentaristas dijo: “¡Ah! (...) si esto (el esqueleto) desaparece, si queda oculto, ¿por qué lo hace con tanta expresión y originalidad? Ya que, a la postre, todo ello habrá de cubrirlo (el artista) con la forma de un caballo y un jinete, acaso tan vulgares y pasados de moda como el “Gatamelatta” de Donatello o el “Colleoni” de Verrocchio. Entonces, no nos interesa. Él (Macho) es sólo un modelador, un ‘pompier’ [un academicista, falso de creatividad]”<sup>3</sup>.

\*

Al poético derribo del Belalcázar de Popayán, que nos ha permitido discutir estos asuntos históricos, políticos y estéticos, siguieron otros derribos: el Belalcázar de Cali, símbolo de la ciudad, también modelado por Macho; el bronce de Gonzalo Jiménez de Quesada –fundador de Bogotá– sito en la Avenida Jiménez de la capital, al que

<sup>3</sup> Victorio Macho, *Memorias* (Madrid: Editorial Gregorio del Toro, 1972), 62.

los indígenas Misak hicieron, además, un poético funeral simbólico; la escultura de Antonio Nariño en el centro de Pasto –recordemos que, a pesar del rol revolucionario e ilustrado de Nariño, desde la óptica pastusa era un invasor, y según algunos, su plaza merecía la presencia de Agualongo, un guerrillero realista de origen mestizo–. Y de forma algo tardía vimos el derribo del mármol de Cristóbal Colón en el barrio El Prado de Barranquilla, quizá el monumento más antiguo de la ciudad y la pieza con mayor valor estético entre las derribadas. Si bien, antes de este episodio pocas personas conocían la ubicación o la existencia misma del Colón, los medios se encargaron de ponerlo en el ojo del huracán: Colón fue decapitado y arrastrado por la ciudad, lo que fue documentado y discutido incluso por la televisión y la prensa española.

Si bien estos derribos nos han permitido desentrañar los intríngulis conservadores que permitieron la existencia de estos mármoles, también habría que aprovechar la ocasión para problematizar algunas de las figuras que cayeron: Antonio Nariño, Francisco de Paula Santander o Simón Bolívar. Estos, aunque históricamente ambiguos –dependiendo la región de Colombia desde donde se les mire cambiarán las percepciones–, son personajes de talante republicano y libertario que difícilmente podrían compararse con conquistadores, esclavistas o fascistas. Pero también cayeron. Y aquí hay una discusión pendiente que podría abrir otro ensayo: el debate no solo pasa por la decapitación simbólica de ciertos sujetos dudosos sino por el hastío frente a la monumentalización misma, aquella que sitúa en un pedestal como *mojón o referencia urbana* –que al final también es moral– a cualquier persona por encima de las demás. ¿Es lícito en una democracia consagrar a perpetuidad una porción del espacio público para la visibilidad o veneración de un humano en particular así este tenga el mérito?

Las reacciones ante el fenómeno de las estatuas han sido básicamente dos: la primera, cierto revival nostálgico y anacrónico del monumentalismo indigenista de los años 30, como vimos en México con la escultura que el artista Pedro Reyes diseñó representando la cabeza de una mujer indígena, bastante criticado por grupos feministas e indígenas al ocluir la voz de las artistas mujeres e indígenas excluidas de la comisión; y la segunda, reacciones populares de mayor interés estético, político y simbólico, como el *Monumento a la*

*Resistencia*, en Cali, que en sus 15 metros de alto representa la mano de ‘Kay Kimi Krachi’, según los autores, un “dios maya de la batalla”: la mano empuña un letrero con la palabra “Resiste” y está recubierto con los nombres y rostros de personas asesinadas por la brutalidad policial en las revueltas de 2021, recordemos que las fuerzas policiales y parapoliciales actuaron con especial violencia en el Valle del Cauca. De forma inversa a otros monumentos levantados por el Estado, el *Monumento a la Resistencia* lo erigió otro poder, el pueblo, y la amenaza de su desmonte viene del Estado, que, al menos en teoría, tendría que fungir como su garante. Se han invertido el poder erector y el poder removedor.

### ¿El final de una era?

Quizá a lo que verdaderamente asistimos es al fin de la era de los monumentos. A lo mejor, ya no los necesitamos más y puede que el destino de una buena parte de los existentes sea el museo. Para nadie es un secreto que la “estatuaria” y el “monumento conmemorativo”, al menos como han sido tradicionalmente entendidos en la vida republicana de los países latinoamericanos –durante los siglos XVIII y XIX–, vienen en decadencia y han sido reemplazados por otras formas de arte dispuestas a invadir críticamente el espacio público: el graffiti, la gráfica política, la acción directa o ciertas formas de protesta e intervenciones efímeras, todas diseñadas para un momento específico, para actuar en el instante, no para afianzar eternamente –en los materiales de Egipto o Roma como el mármol o el bronce– tal o cual figura de poder.

Si bien desde el arte y la arquitectura moderna y contemporánea hubo una reinvención crítica del concepto de monumento, lo cierto es que en las ciudades latinoamericanas aún predomina la estatuaria demodé, manufacturada ayer u hoy, como si el tiempo no hubiera pasado, cumpliendo algún ‘decreto de honores’, siguiendo las fórmulas estilísticas y políticas del XIX, y destinada a venerar acríticamente a una figura individual, comúnmente elegida a dedo en alguna plenaria del Congreso. A lo mejor estos objetos pertenecen a una época en la que era necesario el ensalzamiento heroico para comunicar a las masas; otra época sin virtualidad, sin medios masivos y sin redes sociales para la propaganda política; una época en la que eran aceptables la representación idealizada y el engrandecimiento complaciente

de tal o cual personaje, del pasado o del presente, para afianzar un partido, una ideología o una idea de nación. Hoy, en tiempos de aceleración mediática y digital, todo este imaginario monumental decimonónico nos parece cada vez más distante,

ingenuo y anacrónico, máxime cuando el arte se mueve hacia otras coordenadas que pasan por la desmaterialización o la ubicuidad. A lo mejor, las revueltas de 2021 fueron la marca definitiva de la ruptura popular con el orden monumental. □

