

caiana

Carolina Vanegas Carrasco

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP (CONICET – Universidad Nacional de San Martín), Argentina

Correo electrónico: cvanegas@unsam.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1650-9472>

“Indian Chief”: un indio ornamental para la nación

Resumen:

Bajo el nombre Monumento al cacique Cínera se conoce hasta hoy la estereotípica figura de un indígena estadounidense, Indian Chief, que fue utilizada para suplir las necesidades conmemorativas y ornamentales de Salazar de las Palmas, una ciudad ubicada al nororiente de Colombia, en la zona fronteriza con Venezuela. El artículo se dedica a analizar las motivaciones de esta elección, las condiciones de creación de la obra y su relación con los discursos estético-políticos de fines del siglo XIX. El uso de esta figura simultáneamente en otros contextos da cuenta del proceso de borramiento de la especificidad de las comunidades indígenas y el uso del dispositivo conmemorativo – ornamental como una forma de apropiación del pasado indígena en función de la consolidación de los discursos nacionales.

Palabras clave: Monumentos, Arte Industrial, Indigenismo, Nacionalismo

Abstract:

Under the name Monumento al cacique Cínera, the stereotypical figure of an American Indian, Indian Chief, is known to this day. It was used to meet the commemorative and ornamental needs of Salazar de las Palmas, a city located in northeastern Colombia, in the border area with Venezuela. The article is dedicated to analyzing the motivations for this choice, the conditions of creation of the work and its relationship with the aesthetic-political discourses of the late nineteenth century. The use of this figure simultaneously in other contexts shows the process of erasure of the specificity of the indigenous communities and the use of the commemorative-ornamental device as a form of appropriation of the indigenous past in function of the consolidation of national discourses.

Keywords: Monuments, Industrial Art, Indigenism, Nationalism

“Indian Chief”: un indio ornamental para la nación

Carolina Vanegas Carrasco

El proceso de construcción de la nación tuvo en el monumento conmemorativo uno de sus principales dispositivos visuales. Esto se debió a su carácter público que, unido a los procesos de modernización de las ciudades, contribuyó a extender los panteones de “grandes hombres” que fueron constitutivos de dicha construcción. En este marco, que tuvo lugar desde fines de siglo XIX hasta la segunda década del XX, los centenarios de las independencias de los países latinoamericanos fueron el momento de mayor auge de la dinámica de creación de monumentos. Este fenómeno, llamado peyorativamente “estatuomanía”, da cuenta del abuso de una práctica cuya eficacia explica las enormes inversiones, no sólo económicas sino políticas, que las elites gobernantes hicieron en ella.

La incorporación de los referentes históricos, cuya correlación con la historia patria se desplegaba por las grandes avenidas de las capitales, fue una forma de imponer visualmente los discursos sobre la historia nacional heroica que se enseñaba en las escuelas. Es así como las principales apuestas de panteones conmemorativos se incorporaron en las ciudades capitales bajo una lógica en la que la imagen de esa capital buscaba constituir la imagen de la nación. Este proceso se replicó en simultáneo en contextos regionales en los que las dinámicas de centro y periferia eran evidenciadas en el ejercicio del poder de las elites regionales,

que imponían a su vez su propio panteón en cada contexto. Al detenernos en las particularidades de los procesos de creación de este tipo de monumentos es frecuente constatar que fueron objeto de fuertes disputas, no sólo respecto de los demás ciudadanos, sino entre las mismas élites gobernantes que utilizaban el dispositivo conmemorativo para afirmar su narrativa y, por ende, su poder.¹

Cada país lidió de manera diferente con el lugar que ocupaban las comunidades indígenas dentro de estas narrativas nacionalistas. Sin embargo, en la mayoría su incorporación se vinculó a la idea de su existencia mítica, originaria, y su desaparición como comunidades cultural y políticamente activas. En todos los casos se trató de una relación conflictiva que reñía con las necesidades de consolidar identidades eurocéntricas y “civilizadas”. De acuerdo con Natalia Majluf, “‘indio’ no es un término sintético que designe una realidad compleja, ni simplemente el sinónimo de un grupo étnico; es una figura de lo autóctono que emerge de los discursos de las élites y adquiere vida propia como una categoría en torno a la cual se reorganizan y reagrupan los discursos acerca de la nación”.²

La unanimidad con la cual los poderes públicos, los partidos políticos y los intelectuales abrazaron la idea de civilización europea como modelo a seguir sólo fue puesta en crisis en la década de 1920, a partir de autores como José Ingenieros, José Vasconcelos y José Carlos Mariátegui.³ Resultó necesario entonces distinguir la producción decimonónica de monumentos conmemorativos con referentes indígenas, de la que surgió después de aquella crítica. Coincide con ello considerar también las formas posibles de representación del sujeto indígena en los casos en que estas memorias fueran absorbidas e integradas, no sólo al canon de la historia patria, sino al canon estético imperante o deseado. El universo de posibilidades estaba asociado a la existencia o no de academias artísticas en cada país, así como a las voluntades políticas y capacidad económica de contratar artistas extranjeros - por lo regular italianos, españoles o franceses, que respondieran la demanda conmemorativa de cada lugar.

Si nos restringimos ahora al territorio que, desde 1886, se llamó Colombia podemos constatar las premisas que hasta aquí hemos esbozado. Respecto de su particularidad monumental se puede decir que desde mediados del siglo XIX comenzaron a ubicarse, primero en la capital y luego en otras ciudades principales, algunos pocos monumentos de mármol y bronce, como resultado en su mayoría de iniciativas privadas. Dentro de ese universo, el panteón de próceres -liderado por el militar venezolano Simón Bolívar- se fue conformando un repertorio iconográfico que tendría su cristalización durante la celebración del Centenario de la Independencia, en 1910.⁴ Entre lo relevado hasta el momento no se han hallado encargos o decretos de monumentalización de ningún referente indígena. Sin embargo, es posible encontrar sendas figuras alegóricas indígenas en monumentos ejecutados por escultores italianos y dedicados a Cristóbal Colón: uno erigido en 1870 en Colón, Panamá (parte de Colombia hasta 1902)⁵ y el otro en Cartagena de Indias inaugurado en 1895.⁶ En los dos casos se trata de indígenas tratados como alegorías territoriales de América, y por ende en una posición subordinada, como un atributo identificatorio del genovés.

Es por ello que resulta de gran interés el “Monumento al Cacique Cínera” al que dedicamos el presente artículo. Se trata de una fuente de agua coronada por una figura “tipo” de indígena estadounidense, que fue instalada hacia 1891 en el centro de la plaza principal de Salazar de las Palmas, una ciudad pequeña perteneciente al departamento de Norte de Santander, en el nororiente de Colombia, en la zona fronteriza con Venezuela. La singularidad de la elección y de su arraigo en la memoria local -que hace que esta figura permanezca hasta la actualidad- justifican nuestro interés en indagar en su origen y tratar de echar luz sobre las dinámicas conmemorativas del periodo.

De *Indian Chief* a Monumento al Cacique Cínera

La primera noticia y fotografía ubicada hasta el momento de este monumento se encuentra en el *Libro azul de Colombia* de 1918, un libro editado en español e inglés cuyo objetivo

era el fomento de las relaciones comerciales con Estados Unidos.⁷ Dado que, entre 1912 y 1917, el salazareño Julio Betancourt⁸ se desempeñaba como enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en Washington, juzgamos probable que haya sido él quien fomentó la ejecución de esta pila de agua para la plaza central de Salazar (**Fig. 1**).⁹

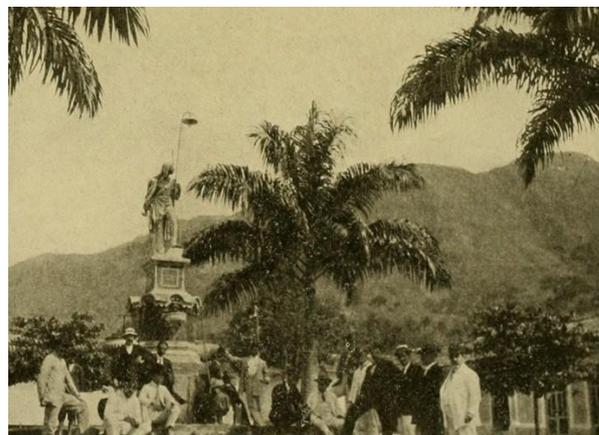


Fig. 1: Fotografía de la Plaza Cínera en Salazar de las Palmas, c. 1918. Tomada de Jorge Posada Callejas, *El libro azul de Colombia* (J. J. Little & Ives Company, 1918), 550.

La elección de una fuente ornamental de hierro apuntaba en varias direcciones: la primera, la posibilidad del comitente de establecer una relación comercial con la casa J. L. Mott Iron Works de New York en cuyos catálogos podían encontrarse además de las fuentes ornamentales, verjas, rejas, estatuas, candelabros, asientos de jardín, jarrones, tuberías de hierro y accesorios de plomería, incluidas bañeras de hierro fundido esmaltado.¹⁰ La fuente-monumento *Indian Chief*, instalada y exhibida en el libro azul, mostraría una opción conmemorativa viable por su bajo costo para otras ciudades. Por otra parte, podríamos inferir la intención del diplomático en despertar el interés de la compañía en la explotación de hierro, si bien se planteaba que las posibilidades de esta eran aun limitadas debido a que no se había levantado un mapa geológico del país, que recientemente había sido autorizado por una ley de 1916.¹¹ Más allá de esta posibilidad, en la descripción de la región del norte de Santander se resaltaba su riqueza en minerales, que reunía “los tesoros del Potosí y la fama de El Dorado”.¹²

Antes de detenernos en la escultura, vale la pena pensar en cuál podría haber sido la motivación para elegir esta figura indígena

para la plaza central de Salazar, dado que como se ha planteado más arriba, lo que predominaba en las principales ciudades era la conmemoración de los líderes militares de la Independencia. Al acercarnos al historial de relaciones entre los colonos y las comunidades indígenas del territorio podemos constatar que no fue esta una relación amistosa. Es así como, en el relato histórico resumido en el libro azul se menciona que la ciudad fue fundada tres veces, ya que las dos primeras veces “fue destruida por los indios”¹³ y un poco después que “Los primeros pobladores de la región fueron de la parcialidad de los ‘Cíneras’, tribu de los ‘Motilones’”. Aclarando después que “En la conquista fueron dispersos esos habitantes y aún hoy existen algunos en las riberas incultas del Catatumbo”.¹⁴ Lo cierto es que, desde el siglo XVI, los grupos indígenas que se unificaron bajo el nombre “motilones” disputaron a los colonos esta zona fronteriza. En palabras del historiador Luis Alberto Ramírez:

Los constantes y sucesivos fracasos de la etnia blanca en su lucha contra la etnia indígena determinaron la modificación de la idea de “conquista” por la de “pacificación” a finales del siglo XVIII, lo cual se llevó a cabo con relativo éxito hasta el periodo de la independencia, cuyo conflicto violento ocasionó la expulsión de los capuchinos y la finalización del proceso de pacificación.¹⁵

Fue hacia fines del siglo XIX, con la firma del Concordato con el Vaticano en 1887, que retornaron las misiones y con ellas los capuchinos, después de casi un siglo. Si bien, según se ha estudiado, hubo intentos de acercamiento desde los gobiernos de Colombia y Venezuela, no fue sino hasta la década de 1960 que avanzaron entre los indígenas “motilones” de la sierra del Perijá (yukpas), y los de la hoya del Catatumbo (barís):

Hasta ese momento, esta tribu resistió el ingreso de los misioneros y de los colonos y, sobre todo, el avance de las compañías petroleras norteamericanas Caribbean Petroleum Company y Colombian Petroleum Company (Colpet), que tenían campos para la extracción de petróleo en las zonas fronterizas entre ambos países.¹⁶

Según se anunciaba en el *Libro azul* en 1918, ya en aquel momento se establecía la importancia de los yacimientos petrolíferos de la región, cuya explotación se abría camino gracias a la Ley 75, de 1913, que autorizaba al gobierno a celebrar contratos sobre petróleo, sometiéndolos a la aprobación legislativa.¹⁷ Es en este contexto que podemos comprender el gesto de elegir un referente indígena para la construcción simbólica del lugar. Un lugar que podría ser incorporado a este impulso de “civilización” sólo en la medida que lograran llegar a un acuerdo con los yukpas y los barís, quienes siguieron dominando el territorio, a pesar de estar marginados.

La disputa por el control de esta zona, donde también se encuentran extensas zonas de cultivo de coca dentro del Parque Nacional del Catatumbo, se extiende hasta el presente debido a sus enormes riquezas naturales. De hecho, en enero de 2025 el gobierno colombiano emitió un decreto de “conmoción interior” debido a los enfrentamientos -que suelen ocurrir en la zona indígena de la etnia barí- entre las guerrillas del ELN (Ejército de Liberación Nacional) y disidencias de las FARC (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia).¹⁸

Pero volvamos al monumento-fuente y su primera publicación en 1918. Dentro del relato allí contenido no se identifica junto a la foto que se trate de un monumento, solo se refiere a que hay “una bella pila en la plaza central”.¹⁹ Si nos detenemos en el pedestal, en donde los comitentes suelen volcar el sentido simbólico de las obras a través de placas y relieves, encontramos dos placas en el frente, en la parte superior “Administración municipal, Salazar 1891” y en la parte inferior: “Designed & Built by J.L. Mott Iron Works”. Esto nos llevaría a pensar que su instalación respondía, como sucedió con muchas otras plazas, a un elemento ornamental y utilitario en el que, si hubiera algo que destacar, sería la relación comercial entre la Intendencia y la empresa norteamericana.

Sin embargo, la elección de una figura indígena no alegórica dejaba abierto el espacio a la interpretación de los espectadores. Sería en la recepción que esta figura se convirtió en el “Monumento al Cacique Cínera” (**Fig. 2**). La elección de este

personaje alude a una leyenda local escrita a partir de los cronistas, según la cual el Cacique Cínera habría sido la principal víctima del conquistador Diego de Parada, en la primera fundación, y que su muerte habría sido vengada por su hija, la princesa Zulia.²⁰ La monumentalización del mítico líder indígena sería resultado de la narrativa local más que un deseo del comitente, quien, en todo caso, daba cuenta de su pertinencia en un lugar atravesado por el conflicto con las comunidades indígenas locales a lo largo del tiempo.



Fig. 2: Monumento al Cacique Cínera, fotografía de 1961. Fuente: Atlas Lingüístico-Etnográfico de Colombia (ALEC), Instituto Caro y Cuervo. Cortesía Juan Darío Restrepo Figueroa.

Monumentalización en serie

La figura *Indian Chief* es un buen testimonio del estatuto simultáneamente ornamental y conmemorativo que tiene la escultura pública del largo siglo XIX. El deseo de seguir el modelo estético de las ciudades europeas se vio reflejado en el consumo no solo de figuras conmemorativas sino de mobiliario urbano para renovar sus espacios públicos. Muchas de estas demandas se suplieron gracias al mercado de fundiciones de hierro, principalmente francesas, que abarataron los costos de producción y transporte respecto del de obras de mármol y bronce.²¹

Por otra parte, tanto para los especialistas como para el mercado en general existía una clara diferenciación que ubicaba a las piezas de hierro colado y a sus artífices en una

categoría secundaria, en particular en Francia, en donde “contrariamente a lo que ocurría con los editores de bronce, la iconografía y la alusión a las grandes obras de arte del pasado eran más importantes que el nombre del artista”.²² En paralelo, en las primeras décadas del siglo XIX, gracias al perfeccionamiento de la técnica de fundición, se produjo en New York una “ferromanía” que se expresó sobre todo en la arquitectura.²³ Tanto en Europa como en América fueron los dueños de los moldes quienes adaptaban el catálogo de piezas que tenían para responder a la demanda de piezas de mobiliario urbano. Así es que la firma J.L. Mott adquirió los derechos de la pieza titulada *Indian Chief*, que vendía como parte de una fuente ornamental para espacios públicos. Se trataba de una empresa familiar que fue localmente reconocida por sus fundiciones de hierro y zinc al menos desde 1871, como consta en sus catálogos, que incluían modelos europeos, si bien se producían en Estados Unidos.²⁴

Mott había adquirido esta figura a la compañía de tabaco de William Demuth (1835-1911), quien realizaba desde 1863 figuras de madera para sus tiendas de tabaco y accesorios para fumar. *Indian Chief* es una representación estereotipada de un nativo norteamericano como “noble salvaje”, con rostro idealizado y mirada al horizonte. Su autor era Samuel Anderson Robb (1851-1928), hijo de un carpintero y aprendiz de un constructor de barcos, cuyo taller fue el más grande de la ciudad de Nueva York en el siglo XIX (**Fig. 3**).²⁵ Desde 1869, Demuth pasó de las tradicionales figuras de madera al zinc, fundidas por Seelig & Co., que esta última después siguió produciendo para Mott.²⁶ Es bastante probable que, en el caso que estudiamos, la fuente sea de hierro y la figura de zinc, dado que, una vez pintadas, visualmente no hay ninguna diferencia. Es interesante constatar que la pieza completa - la fuente y la figura del “jefe indio”- tuvo enorme éxito en el mercado de los Estados Unidos, razón por la cual puede encontrarse en una treintena de ciudades de ese país (ver cuadro). Siguiendo los casos puede verse que en algunos lugares sobrevive solo la figura, y en otros la fuente no es exactamente la misma, algunas son fuentes con faroles, otras con bebederos.



Fig. 3: Samuel Robb / W. Delmuth & Co, *Lawrence the Indian*, Salvador de Schenectady, NY, USA, 1887, Stockade Historic District. Foto: Daniel Case, 2009, disponible en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lawrence the Indian statue, Schenectady, NY.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lawrence_the_Indian_statue,_Schenectady,_NY.jpg)

Répliques de Indian Chief²⁷

1. Saint Bonaventure, New York (s.f. “Lawrence”)
2. Massachusetts, Sandwich (s.f Indian Chief)
3. Brandywine, Delaware (s.f. “Indian Chief”)
4. Kankakee, Illinois (1882, Indian Chief)
5. Schenectady, New York (1887 – “Lawrence”, a Christian Indian of the Mohawk Nation, originally known as Little Joe or The Indian). Drinking Fountain.
6. Lodi, Ohio (1888 – “Ainsworth Indian”)
7. Ishpeming, Michigan (1889, Old Ish) – Drinking Fountain
8. Tilton, New Hampshire (1890, Squantum – a Pawtuxet Indian who served as interpreter, guide, and instructor to the Pilgrims at Plymouth)
9. Pennsylvania, Everett (1890 – Indian or Chief of Algonquin Tribe)
10. Cusco, Perú (c.1890 – Inca Manco Capac) [Desinstalada]
11. Salazar de las Palmas, Norte de Santander, Colombia (1891 – “Monumento al Cacique Cínera”)
12. Watertown, Wisconsin (1893 – “Chippewa Indian”, “Indian Chieftain”, Lewis’s Indian Fountain).

13. Sharpsburg, Pennsylvania (1896, “Guyasuta, a Seneca Indian Chief”). Reemplazada por una copia en bronce en 1986.

14. New York, New York (c. 1905 Indian Chief or Longfellow Indian) – instalada originalmente en una Tienda de Cigarros – Desinstalada y rematada en Sothebys en 2000.

15. Akron, Ohio. (1905 – “Unk”)

16. Mount Kisco, New York (1907 – “Chief Kisco Fountain”)

17. Fargo, North Dakota (1908 – Indian Statue)

18. Battle Creek, Michigan (1909, Indian Chief)

19. Point Richmond, California (1909, “Sentinel Fountain”), reemplazada en 1984 por una versión realizada por Kirk St. Maur.

20. Barberton, Ohio (1911, Chief Hopocan of the Delaware Indians, Captain Pipe, Maker of Daylight, King of New Portage)

21. Cincinnati, Ohio (1912, Tecumseh, a Shawnee; J Fitzhugh Thorton Memorial, Fernbank Indian, Saylor Park Indian o Thornton Indian). Fue reemplazada por una copia de bronce en 2003.

22. Le Roy, Illinois (1912 – Wausaneta)

23. Calhoun, Georgia (1913 – “Sequoyah” (Cheerokee)

24. Mingo, West Virginia (1920 – Mingo Indian or Mingo Monument.

El listado nos indica no sólo la intensidad con que se consumió la figura del *Indian Chief* en los Estados Unidos entre las décadas de 1880 y 1920, sino que, al igual que en Salazar de las Palmas, en la recepción de la obra le fueron asignados nombres de múltiples etnias, sin que la distancia iconográfica fuera un obstáculo para su apropiación. Podemos ver que, en algunos casos, este arraigo en el imaginario local es tan fuerte, que con el tiempo algunas fueron reemplazadas por copias fundidas en bronce (buscando la durabilidad sin por ello optar por otra representación). También vemos en la lista otros casos, como el de West Virginia, en los que la figura es reconocida como “monumento”.

Hasta el momento sólo hemos hallado información de otra copia del *Indian Chief* en Suramérica: entre 1870 y 1969, esta figura campeó en la plaza central de Cusco. Sin embargo, su pedestal no era la modesta fuente que se replicó en la gran mayoría de las copias conocidas y enlistadas más arriba. Esta vez, la figura coronaba una fuente

mucho más grande e imponente, también de hierro fundido pero que correspondía al catálogo de otra empresa, Janes, Kirtland & Co. La figura del *Indian Chief* en este contexto fue identificada popularmente como “El pielroja”, “El azteca”, “Atahualpa”, “el apache” y “Manco Capac”, entre otros. Según el relevamiento de prensa realizado por Rossano Calvo, se atribuía su instalación a “un error de remisión”²⁸ y el motivo de su desinstalación nunca fue del todo claro, como atestigua la noticia publicada al otro día de su derribo el 5 de septiembre de 1969:

La estatua del Piel Roja que coronaba la pileta central de la Plaza de Armas amaneció esta mañana derribada y en pedazos. Hasta el momento de entrar en prensa de esta edición, las autoridades no pudieron manifestar si la caída se debió a un accidente o fue resultado de un plan criminal [...] No faltaban también personas que aseguraban que su desaparición fue el deseo centralizado de que se vea el Piel Roja como un advenedizo y que en esta forma han asegurado la pronta instalación del monumento a Túpac Amaru en su lugar (Fig. 4).²⁹

Según Grissom, cuando la figura del *Indian Chief* era usada para el frente de las tabaquerías solía tener policromías basadas en su antecesora de madera, mas cuando era usada como figura cívica casi siempre tenía un terminado de bronce.³⁰ En los casos antes analizados, podemos encontrar diferentes intervenciones a lo largo del tiempo y constatar bastantes excepciones a esta regla, por ejemplo, en fotografías del “Old Ish” en Ishpeming, Michigan y en el “Apache” de Cusco, puede verse la figura policromada.



Fig. 4: Martin Chambi, 1945. Plaza de armas, Cuzco. Tomada de:

<https://chambioutofthearchive.hemi.press/5-fuera-del-archivo-y-en-las-calles-el-cusco-de-martin-chambi/?lang=es>

En cuanto al acabado, cabe aclarar que las figuras de bronce en las cuales la acción del entorno sobre la superficie es parte constitutiva de la pátina, la superficie que le da color a la obra. En cambio, los objetos de hierro y zinc están hechos para ser pintados. En este sentido se explica que sea común encontrar que su color vaya cambiando con el tiempo. Si bien no tenemos certeza sobre la pintura original del *Indian Chief* de Salazar de las Palmas, desde las primeras fotos conocidas hasta las de la década de 1960, se ve una gama de grises que indicaría policromía sobre la superficie. Fotos más recientes muestran una capa homogénea de color. Asimismo, puede verse la figura de un solo color “bronceado” y la fuente-pedestal, pintada de rojo y verde en 2018 y más recientemente, en 2022, con una pintura de la figura del *Indian Chief* más ocre y la fuente-pedestal pintada con una imitación de mármol amarillo con vetas rojas. Por otra parte, con los años varios el pedestal ha perdido los detalles ornamentales, y a la figura le falta el pie derecho.³¹ Nos interesa esta cuestión del color porque, además de lo ya establecido respecto del ajuste formal al canon de la figura del *Indian Chief*, será el color lo que establece su efectividad como sustituto de un monumento de bronce. La decisión de pintar la base de hierro imitando un mármol vetado da cuenta de la permanencia en el tiempo del imaginario de la superioridad de estos materiales para los efectos conmemorativos y su uso como “sinónimo del futuro”.³²

La monumentalización del cacique Cínera sería entonces lo que Jean Baudrillard llama un “simulacro industrial”: la posibilidad de “producir, gracias a la técnica, seres (objetos/signos) potencialmente idénticos en series indefinidas” cuyos alcances también analizaron Walter Benjamin y Marshall McLuhan. Su “finalidad social”, según Baudrillard, se pierde en la serialidad. “Los simulacros le ganan a la historia”, concluye.³³ Simulacro de monumento, simulacro de material, simulacro de indígena. ¿y el autor?

Cabe aquí una breve reflexión sobre lo común que suele ser el obscurecimiento de la figura del autor en los monumentos conmemorativos. Salvo destacadas excepciones cabe señalar, a riesgo de generalizar, que una buena estatua

conmemorativa, es aquella que cumple la función de sustituir a su referente (y ello explica que sea derribada en un momento crucial de luchas de poder, como la que recientemente hemos visto con las estatuas de Colón en el mundo). Es decir, no es su dimensión como obra de arte la que suele pesar más sino la política, la conmemorativa, incluso la ornamental. Esto también explicaría que, al ser derribadas, muchas voces clamen por que sean llevadas a los museos (en donde primaría su dimensión como obra de arte sobre sus otras posibles funciones).

En este sentido se explica no solo la eficacia sino la posibilidad de la propia existencia del *Indian Chief* como monumento intercambiable en cada uno de los contextos enumerados. La figura en serie no necesita apoyarse sobre el autor para reclamar su lugar, como lo podría hacer una obra de arte. Sin embargo, en el contexto de esta investigación nos resulta paradójico y también significativo destacar que fuera justamente la dinámica de reproducción de esta figura de hierro o zinc la que permitió que se reprodujera y consumiera una figura producida por un “artista popular” – Samuel Anderson Robb- que a su vez era un tipo de artista rechazado o considerado de segunda clase en los contextos locales (Figs. 5 y 6).



Fig. 5: Samuel Robb / W. Delmuth & Co. *Monumento al Cacique Cínera*, 1891. Foto: Armando Ortiz Tarazona, 2019.



Fig. 6: Samuel Robb / W. Delmuth & Co. *Monumento al Cacique Cínera*, 1891. Foto: Adrián Gil García y Ricardo Cárdenas García, 2022. Cortesía Samuel León.

A manera de conclusión

Nos hemos detenido en este recóndito e interesante caso de una pieza reproducible en hierro y zinc para dar cuenta de algunas dinámicas de creación de monumentos a fines de siglo XIX en contextos regionales. En aras de comprender el valor asignado a este tipo de piezas es preciso entender que en los centros de producción de estas se producía una discusión sobre cuestiones como la autoría, los materiales y la reproductibilidad que daba cuenta de las tensiones entre el campo del arte y el campo comercial. Los procesos de industrialización dieron paso a las llamadas “artes industriales” que, como señala Claire Jones, fueron vistas por algunos “como una fuerza poderosa en la democratización de lo que había sido una prerrogativa elitista”.³⁴ En este sentido puede entenderse cómo el consumo de esta figura formó parte del proceso de consolidación y reproducción de un modelo de ciudad occidental.

Complementariamente pudimos constatar que la recepción es un aspecto clave en la configuración simbólica de la escultura conmemorativa. Es así que la figura *Indian Chief* se convirtió en pocas décadas en una

treintena de diferentes referentes indígenas en varias ciudades de Estados Unidos, en Cusco, Perú y en Salazar de las Palmas en Colombia. Según vimos en este caso, la precisión histórica o iconográfica tuvo un lugar secundario en los procesos monumentales, en tanto la figura erigida fuera funcional a las necesidades conmemorativas de un momento específico.

Cabe hipotetizar que la aceptación de esta figura como representante de tan diversas etnias sea una evocación de la maleabilidad y amplitud del concepto de “indio” que en cada contexto rebasaba las características fenotípicas y estaba más vinculada con una idea moral que diferenciaba unas personas de otras a partir de parámetros sociales y de clase.³⁵ En ese sentido la práctica de conmemorar un líder del pasado con una figura ajustada al canon greco-romano (proporción y pose en contraposto) resultaría pertinente para construir una idealización del pasado indígena. Se comprende así la monumentalización como una práctica occidental que incorporaba el pasado indígena en tanto se asimilaba y contribuyera a consolidar el modelo estético-político de la nación “civilizada” que se construía a fines del siglo XIX.

Notas

¹ La primera versión de este trabajo fue presentada como ponencia en el Seminario Internacional “El 19 hoy. Nuevas perspectivas sobre el arte y la cultura visual del siglo XIX en Latinoamérica”, organizado por el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP (CONICET- UNSAM), Argentina, que tuvo lugar de manera virtual del 11 al 13 de octubre de 2022. Cfr. Carolina Vanegas Carrasco, *Disputas monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910)*, (Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2019).

² Natalia Majluf, *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*, (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2022), 29.

³ José Emilio Burucúa, *Civilización, historia de un concepto*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2024), 541-547.

⁴ Vanegas Carrasco, *Disputas monumentales...*, 29-113.

⁵ La obra, realizada por Vincenzo Vela, fue obsequiada por la emperatriz francesa Eugenia de Montijo.

Originalmente iba encaminada a Veracruz, México, cuando fusilaron a Maximiliano y por ello el presidente del momento, Tomás Cipriano de Mosquera, la solicitó para la entonces llamada Nueva Granada.

⁶ El monumento fue donado por el comerciante italiano Juan Bautista Mainero y Trucco. Para un panorama de iconografías monumentales de Cristóbal Colón en Iberoamérica ver Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, (Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2004), 177-198.

⁷ Jorge Posada Callejas, *El libro azul de Colombia* (New York: J. J. Little & Ives Company, 1918).

⁸ Julio Betancourt fue un diplomático colombiano que participó en acuerdos de fronteras entre Colombia, Venezuela y Perú. Fue encargado de negocios y ministro plenipotenciario de la legación de Colombia en España, y también representante especial en Francia e Italia. Además de ser Embajador de Colombia en Washington, ejerció como miembro de la Junta Directiva de la Unión Panamericana. Como embajador reiteró la neutralidad del Estado colombiano durante la Primera Guerra Mundial y la negociación del Tratado Thomson-Urrutia que otorgó a Colombia derechos especiales sobre el Canal de Panamá y una indemnización de 25 millones de dólares. Tomado de <https://dokument.pub/apuntes-historicos-de-los-embajadores-de-colombia-en-washington-flipbook-pdf.html>

⁹ Adherimos a esta hipótesis planteada por Julio Armando Ortiz Tarazona en su blog sobre Salazar de las Palmas. Disponible en: <https://www.salazardelaspalmas.com/cac%C3%ADque-c%C3%ADnera.html>

¹⁰ No sobra recordar que es de esta firma la famosa “fuente” de Marcel Duchamp de 1917.

¹¹ Posada Callejas, *El libro azul...*, 77.

¹² Posada Callejas, *El libro azul...*, 518.

¹³ Posada Callejas, *El libro azul...*, 550.

¹⁴ Posada Callejas, *El libro azul...*, 550.

¹⁵ Luis Alberto Ramírez Méndez, *La tierra prometida del sur del Lago de Maracaibo. La frontera indígena de su misma sangre (Siglos XVI-XVIII)*. Tomo III, (Zulia: Universidad Nacional Experimental “Rafael María Baralt”, 2015), 44.

¹⁶ Marisol Grisales Hernández, “Motilones: De indios «mansos» o «bravos» a Yukpas y Barís (1910-1960)”, en *Boletín Americanista*, año LXIX, 1, n.º 78, Barcelona, (2019): 74. Para profundizar en este proceso ver de esta misma autora su reciente libro: *Transformar al salvaje: incorporación y gobierno de los motilones en Colombia (1863-1983)*, (Bogotá: Uniandes, 2024).

¹⁷ Posada Callejas, *El libro azul...*, 77.

¹⁸ Antonio José Paz Cardona, “Catatumbo: una de las peores crisis humanitarias de Colombia que ya deja más de 50 mil personas desplazadas y 52 asesinadas”, 5/2/2025, <https://es.mongabay.com/2025/02/catatumbo-peores-crisis-humanitarias-colombia-personas-desplazadas-asesinadas/>

¹⁹ Posada Callejas, *El libro azul...*, 551.

²⁰ Ramón Cárdenas Silva, *Génesis de Salazar de las Palmas, 1583-1983* (Cúcuta: Tipografía Unión, 1983), 32-33.

²¹ Catherine Chevillot, “Escultura de hierro colado en la Francia del siglo XIX”, en *Artes de México*, n° 72, (2004): 18.

²² Chevillot. “Escultura de hierro colado en la Francia del siglo XIX”, 16.

²³ David Bühler, “Ferromania. The establishment of cast-iron architecture in New York”, Tesis presentada al Master of Science in Architecture (MSc ETH Arch), Swiss Federal Institute of Technology ETH de Zurich, Suiza, (2018): 7.

²⁴ Jordan L. Mott (1798-1866) era una personalidad reconocida en New York a mediados del siglo XIX. Él inventó la primera estufa que quemaba carbón de antracita en lugar de leña, que fue el desarrollo clave para el uso de esta tecnología en la arquitectura. La compañía fue continuada por su hijo Jordan L. Mott (1829-1915). Carol A. Grissom, *Zinc Sculpture in America 1850-1950*, (Newark: University of Delaware Press, 2009), 83.

²⁵ Ralph Sessions, “The Image Business. Shop and Cigar Store Figures in America”, *Folk Art*, Winter, (1996/1997): 58.

²⁶ Grissom, *Zinc Sculpture in America...*, 83.

²⁷ Esta lista fue realizada a partir de la información contenida en el blog <https://memorialdrinkingfountains.wordpress.com> y en Grissom *Zinc Sculpture in America...*, 145-150.

²⁸ Rossano Calvo C., “En torno a la colocación de la estatua “incásica” en la pileta de la Plaza de Armas del Cusco” en *Patrimonio*, no. 1, setiembre, Cusco, Dirección de Cultura del Cusco, (2013): 39.

²⁹ Calvo C, “En torno a la colocación...”, 39. En este mismo artículo se relata la controversia generada por su reemplazo por un “inca” en 2013.

³⁰ Calvo C, “En torno a la colocación...”, 75.

³¹ La fotografía realizada por Julio Armando Ortiz Tarazona fue publicada en 2020 en <https://www.salazardelaspalmas.com/cac%c3%adque-c%c3%adnera.html>

³² Natalia Majluf, *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*, (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994), 31.

³³ Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, (Barcelona: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1992), 65-66.

³⁴ Claire Jones, *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895*, (Farnham: Ashgate, 2014), 31.

³⁵ Marisol de la Cadena, *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru 1919-1991*, (Durham: Duke University Press, 2000), 44-47.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Carolina Vanegas Carrasco; “Indian Chief: un indio ornamental para la nación”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 26 | Segundo semestre 2025, pp. 103-112.

Recibido: 7 de marzo de 2025

Aceptado: 3 de mayo de 2025