



V alando a Cristo en plena guerra
 Porque sería su espíritu asfijado,
 En su frente de viento palmariano
 La tierra cobijaba del eterno cielo.

Con dos brazos modestos mal trabajados
 Una rústica cruz después levanta,
 Y así memoria de sus virtudes buenas,
 Sobre su sepultura la prepara.

Vuelvas lejos al Oriente, donde el alma
 Con sus rasgos de oro resplandece,
 Por todo despedida viene una salve
 Aquella nuestra triste Compañía.

¡Desgracia al fin en paz en este suelo,
 Que el tiempo no es, oh Jesús, desgraciado,
 ¡E que lo recibiste en el establo
 Del albaño nuestro regociado!

¡Desgracia por siempre al año de los toros
 Y de la blanca brava a los roncinos, ¡desgracia
 A la luz de los astros en plandientes
 En la noche de pavas y de flores!

¡Muchos hicieron antes la que hiciste:
 ¡Fueron ellos con gobierno pacífico!
 ¡Ninguno más que tú, ¡pero que muriera
 Por la Dios, por la Patria y la Libertad!

José Joaquín Céspedes.

Y en la tierra y el cielo todo en calma
 En esa virginal naturaleza,
 Y solo agitación en nuestra alma
 Y el dolor resonante en su tragedia.

¡Ni una voz en el Firmamento, ni el grito
 De una ave que suena el canto victorioso,
 Mucho el espacio, profundo, infinito,
 Y silencioso el ancho Firmamento.

¡Ah! ¡que Dioses allí, palabras montañas,
 Gravelas por el dolor incesante!
 ¡Un silencio perdido en los ruidos
 De aquella inmensidad omnipotente.

Y lejos que nuestra obra terminamos,
 Y entera alienta la profunda luz,
 Sus sonidos una amara después bajamos,
 Con el respeto de amistad padidos.

¡Brevemente vivo por la causa nuestra,
 Mas un vencedor en la batalla brava;
 Cae de un golpe que el viento levanta,
 Por la libertad, al pie de un laurel.

¡Oh honorable guerra! ¡Cruel y noble!
 La tumba alienta del amigo nuestro,
 Sin ruidos, sin pompas, sin vestigios,
 En la más escondida del Umbral.

La sepultura de un guerrillero, de Alberto Urdaneta, grabado de Greñas y Rodríguez
 Fuente: *Papel Periódico Ilustrado*, 1884.

Cultura visual y guerras civiles. Continuidades y contradicciones nacionales, Colombia 1871-1885

Visual Culture & Civil Wars in 19th Century Colombia: National Continuities and Contradictions (1871-1885)
Cultura visual e guerras civis. Continuidades e contradições nacionais, Colômbia 1871-1885

Hernán Rodríguez Vargas

Università degli Studi di Salerno
(Salerno, Italia)
hernanrvargas08@gmail.com

Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación «*Ceci n'est pas (seulement) une peinture de Bataille*, la cultura visuale e le guerre civili come esperienza comune: Italia, Spagna e Colombia nella seconda metà del XIX secolo» [«*Ceci n'est pas (seulement) une peinture de Bataille*, la cultura visual y la guerra civil como experiencia común: Italia, España y Colombia en la segunda mitad del siglo XIX»], realizada en el Doctorado de Historia de la Università degli Studi di Salerno (Italia), y financiada por esta misma institución.

doi:10.11144/Javeriana.mys22-44.cvgc

Resumen

Este trabajo se ocupa de la triple relación entre cultura visual, guerras civiles y proyecto nación en el periodo comprendido entre 1871 y 1885 del siglo XIX colombiano, en clave de lo que implica una cierta circulación de objetos y modos de representación visual comunes tanto en Europa como en América. Metodológicamente, a través del trabajo de archivo se analiza la cultura visual en medio de los grandes conflictos civiles y los proyectos de nación. En esta línea, la producción de imágenes que tuvo lugar en este tiempo revela: 1) una cierta lógica de la promoción nacional que hace visibles sus contradicciones; 2) la formación de una cultura visual que se lee en clave internacional, y, 3) el imaginario del tiempo nacional en el que se impuesta un futuro desde un pasado común, al tiempo que este mismo se pone en cuestión por las diferencias que comportan los distintos conflictos civiles.

Palabras clave

Cultura visual; guerras civiles; proyecto nación; cosmopolitismo

Abstract

This article focuses on the triple relation among visual culture, civil wars and national plan of the period from 1871 and 1885 in the Colombian twenty century; this implies a certain circulation of objects and types of visual illustration common both in Europe and America. The aim is to examine the visual culture in the middle of big civil conflicts and the national promotion, on the basis that the production of images, in this time, reveal: 1) a specific logic about national promotion and a reflection which became visible its contradictions; 2) the configuration of a visual culture that it's possible to understand since international clue and 3) it becomes apparent the comprehension of national time where is strengthened a future since the common past, at the same time it is questioned, since the present characterized by the differences which imply the civil wars.

Keywords

Visual culture; Civil wars; National plan; Cosmopolitanism

Resumo

Este trabalho ocupa-se da triple relação entre cultura visual, guerras civis e projeto nação no período compreendido entre 1871 e 1885 do século XIX colombiano, em chave de lo que implica uma certa circulação de objetos e modos de representação visual comuns tanto na Europa quanto na América. Metodológicamente, através do trabalho de arquivo a cultura visual do meio dos grandes conflitos civis e os projetos de nação é analisada. Nesta linha, a produção de imagens que ocorreu neste momento revela: 1) uma certa lógica da promoção nacional que faz visíveis as suas contradições; 2) a formação de uma cultura visual que se lê em chave internacional e, 3) o imaginário do tempo nacional em que imposta-se um futuro desde um passado comum, ao tempo que este mesmo é colocado em questão pelas diferenças que envolvem os diferentes conflitos civis.

Palavras-chave

cultura visual; guerras civis; projeto nação; cosmopolitismo



Introducción

El esfuerzo por hacer una historia de la relación entre la guerra, la nación y la producción de imágenes puede tener un inicio tradicional y luego ser enfocado desde una perspectiva más amplia y de nuevos contenidos. Así, el 21 de octubre de 1884, mediante el decreto 85, durante la segunda presidencia de Núñez, un año antes de la guerra civil de 1885 y a poco más de diez de la Guerra de los Mil Días, se abre la Escuela de Bellas Artes de Bogotá bajo la dirección de Alberto Urdaneta.¹ Temporalmente, este nacimiento presenta dos aspectos interesantes: 1) aparece más de cien años después de la apertura de la primera escuela de bellas artes en la América Hispana, fundada en México en 1785; y 2) su nacimiento no correspondió directamente a la iniciativa de un Estado, como sí a la iniciativa de un artista particular, Urdaneta, que encontró apoyo en otros como Espinosa, Groot y Torres Méndez en el gobierno de la Regeneración, después de no pocos intentos por fundar la Escuela y de años de trabajar en su propio taller de grabado de madera, cuyo logro más visible fue la conformación del *Papel Periódico Ilustrado* en 1881.

En abril de 1886 comenzó a funcionar de manera efectiva la Escuela de Bellas Artes. Este nacimiento tardío no significó necesariamente la ausencia de producción artística en el país, pero sí que hubiese una producción inferior (en términos de cantidad) respecto de otras naciones del continente; por otra parte, su nacimiento se dio en el entrecruzamiento de los conflictos civiles, el cosmopolitismo de algunos de sus participantes y el modo de hacer patria de los artistas que encontraron allí un lugar para formarse. Después del nacimiento de la Escuela de Bellas Artes, al menos en Bogotá, la difusión de publicaciones periódicas ilustradas de carácter crítico fue mayor. Esto puede verse con Alfredo Greñas, quien publicó 11 periódicos en el transcurso de 12 años;² práctica que continuó con sus

discípulos, entre ellos, Darío Gaitán y Peregrino Rivera Arce.

En lo que se refiere al surgimiento de muchas naciones, desde el punto de vista de los conflictos civiles, se puede decir que estas emergen, como se ha estudiado en *Comunidades imaginadas*³ o en *La invención de la tradición*,⁴ más como procesos de difícil desarrollo histórico y construcción discursiva que como los procesos descritos en los grandes mitos fundacionales. Buena parte de las naciones emergieron y se desarrollaron, como lo es el caso, en el marco de guerras fratricidas intestinas. Así, existe toda una serie de elementos que contribuyó y contribuye todavía a constituir lo que Renan⁵ llamó el *plebiscito cotidiano* de pertenecer a una determinada nación. Uno de estos elementos es la cultura visual.

Trabajos historiográficos recientes le apuestan, desde la historia cultural, a considerar que así como es posible hablar de un *linguistic turn* y de un *cultural turn*, se puede hablar también de un *iconic turn*,⁶ y a abrir con ello la hipótesis de que ya en el siglo XIX hay una cultura visual que comprende un cierto régimen de la percepción que se traduce en experiencias de la vida cotidiana; experiencias como la difusión de la pintura en los museos, las estampillas, las tarjetas de visita, las postales y los periódicos ilustrados, así como el creciente uso de la caricatura en estos últimos, hasta llegar a la reproducción técnica de la imagen en la fotografía y el cine, que es donde se han concentrado los esfuerzos a la hora de hablar de producción de imágenes y cultura de masas.⁷ Estas distintas formas de reproducir imágenes no habrían sido posibles sin la aparición y las mejoras de invenciones de reproducción visual precedentes como la litografía y la xilografía.

1 Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Los Andes, 1978), 32.

2 *El Posta*, 1885; *El Progreso*, 1886; *El Precursor*, 1889; *El Loco*, 1890; *El Zancudo*, 1890; *La Catástrofe*, 1890; *El Cóndor*, 1890; *El Dengue*, 1890; *El Demócrata*, 1891; *El Mago*, 1891, y *El Barbero*, 1892. Beatriz González Aranda, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013), 248.

3 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (México: Fondo de Cultura Económica, México, 1993).

4 Eric Hobsbawm, *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 1983).

5 Ernest Renan, *¿Qué es una nación?* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957).

6 Andrea Pinotti y Antonio Somaini (curadores), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2009). Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn* (Cambridge: The MIT Press, 2006).

7 Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, *Visual Culture. Images and interpretations* (Hanover - London: Wesleyan University Press, 1994); James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction* (London: Routledge, 2003).

De este modo, cuando se retoma el tema de la importancia de la reproducción de imágenes en el XIX, se afirma también la interrelación entre los dispositivos visuales, las transformaciones políticas y la afirmación de identidades individuales y colectivas. De la circulación y trayectoria de europeos en América y de americanos en Europa emergen experiencias prácticamente sincrónicas a la producción de imágenes, sus distintos modos de reproducción y usos, que merecen ser estudiados en su compleja relación con las diversas formas de poder y las iniciativas nacionalistas. El estudio del caso colombiano arroja buenas pistas sobre ello al tratarse de una producción de imágenes provista de un carácter nacional, aunque no de un apoyo contundente del Estado a lo largo del siglo XIX.

La voluntaria y la exposición nacional de 1871

«La guerra no tiene rostro de Mujer».

Svetlana Alexiévich

En 1871, en una de las exposiciones nacionales, aparece un cuadro del joven Alberto Urdaneta, que corresponde a la descripción de una imagen peculiar, mientras se seguían alimentando las tensiones partidistas hasta la llamada «Guerra santa» de 1876. Aunque se desconoce el paradero del cuadro y no existen reproducciones del mismo, la descripción de Scarpetta y Vergara contribuye a darnos una idea del mismo:

La que representa en un bello campo un soldado muerto y a una mujer que ha tomado el fusil de su compañero para ir en busca de la venganza, tiene primor y verdad en las tintas del celaje y color en el horizonte iluminado, sencillez y naturalidad en la campiña. El cadáver tiene expresión y propiedad en su actitud. El colorido es magnífico en todo y especialmente en el pantalón. La posición gallarda de la mujer colocada en un lugar elevado respecto del que yace el soldado, es hermosa y revela el dolor en la mirada que lanza al que fue su amante, brío y resolución en sus facciones; su actitud marcial inspira interés, y lo agigantado de su forma prueba bien que el artista sabe apreciar los efectos de la perspectiva...⁸

8 Medina, *Procesos del arte*, 245.

De acuerdo con este catálogo, las obras pictóricas que participaron oscilaban entre pinturas religiosas, paisajes y algunos bodegones. Dentro de los pintores cabe destacar la participación de José María Espinosa con un cuadro de Bolívar, que ocupó, evidentemente para un 20 de julio, «un lugar distinguido en los salones de la “Exposición”». ⁹ En cualquier caso, este pintor no llevó sus famosos cuadros de batalla de los tiempos en los que participó como soldado junto a Antonio Nariño, entre 1813 y 1816. ¹⁰ Las razones por las cuales no participó con estas pinturas en 1871 todavía se desconocen. ¹¹

En cualquier caso, resulta llamativo el contraste entre el cuadro de Urdaneta y las pinturas de batalla de Espinosa. ¹² El cuadro de Urdaneta contiene una representación pictórica acerca del rol de las mujeres en las guerras de liberación, cuando participaron «en el bando patriota apoyando las guerrillas, [o] como espías y mensajeras en el correo secreto [o] como las “Juanas” que acompañaban a sus maridos en

9 Dentro de las formas de la narrativa nacional, el culto al héroe. En Colombia, a nivel visual, existen más representaciones de rostros y figuras de caudillos (en particular, de Bolívar como el héroe de héroes), que de cualquier otro tipo de reproducción nacional. Amada Carolina Pérez Benavides, «La independencia como gesta heroica en el continuo histórico nacional: la “densidad” de la representación 1880-1909», en *Las historias de un grito. Dascientos años de ser colombianos, exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, ed. Cristina Lleras Figueroa (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010).

10 Los cuales, en cambio, hicieron parte de la exposición organizada por Urdaneta de 1886, así como algunos de estos fueron presentados 23 años antes en la Exposición Industrial de 1848.

11 «No sabemos por qué el viejo veterano de nuestra Independencia, el honrado y humilde señor Espinosa, ha esquivado el que sea conocida su preciosa colección de cuadros...». Medina, *Procesos del arte*, 56.

12 La obra pictórica fue realizada entre 1840 y 1860, y se compone de los siguientes cuadros: *Batalla de Alto Palacé*, 1813. Óleo de José María Espinosa, ca. 1850. 79 x 120 cm. Casa Museo 20 de Julio, Bogotá; *Batalla de Tacines*, 1814. Óleo de José María Espinosa, ca. 1850. 85,5 x 120,5 cm. Museo Nacional, Bogotá; *Combate de Río Palo*. Óleo de José María Espinosa, ca. 1850. 81 x 121 cm. Museo Nacional, Bogotá; *Batalla Calibío*, 1814. Óleo de José María Espinosa, ca. 1850. 80,5 x 121,5 cm. Casa Museo 20 de Julio, Bogotá; *Batalla del Ejidio de Pasto*. Óleo de José María Espinosa, ca. 1850. 80 x 120 cm. Museo Nacional, Bogotá; *Batalla de Cuchilla del Tambo*, 1816. Óleo de José María Espinosa, ca. 1850. Museo Nacional, Bogotá; *Batalla de Juanambú*, 1814. Óleo de José María Espinosa, ca. 1814. 80 x 108 cm. Museo Nacional, Bogotá; *Batalla de Santa Lucía*, 1814. Óleo de José María Espinosa, ca. 1850. 80 x 120 cm. Museo Nacional, Bogotá; *Acción del Castillo de Maracaibo*, 1823. Óleo de José María Espinosa, ca. 1840. 87 x 124 cm. Museo Nacional, Bogotá.

las campañas de batalla».¹³ Como recuerda el mismo Espinosa en sus memorias:

... en pos del ejército iba una bandada de mujeres del pueblo, a las cuales se ha dado siempre el nombre de *voluntarias*¹⁴ (y es muy buen nombre porque éstas no se reclutan como los soldados), cargando morrales, sombreros, cantimploras y otras cosas [...]. El general Bolívar mismo reconoció en otra ocasión que no era posible impedir a *las voluntarias* que siguiesen en el ejército, y que hay no sé qué poesía y encanto para la mujer en las aventuras de la vida militar.¹⁵

Desde el cuadro, puede también pensarse en las dinámicas propias de las guerras civiles, como:

- Los sentimientos de odio y venganza. Las motivaciones no siempre políticas por las cuales se participa en una guerra civil.
- La lógica de estas. Precisamente, no siempre se trata de guerras de liberación, como sí de guerras por el poder y el orden por conquistar.
- El teatro de las guerras, que se puede entender también como la celebración del paisaje en una cierta tradición de la cultura visual.
- El lugar de las mujeres en este tipo de guerras, quienes, al quedar por fuera del ideal de los códigos marciales masculinos, son marginadas a la vez de las imágenes que circulan, o se dejan en un segundo plano, como en el cuadro de Espinosa *Batalla de Calibío*.



Figura 1.
Batalla de Calibío, 1845-1860, de José María Espinosa, óleo sobre tela, 80,5 x 121,5 cm
Fuente: Museo de la Independencia Casa del Florero.

13 José María Espinosa, *Memorias de un abanderado* (1810-1819) (Bogotá: Banco Popular, 1971), 65.

14 Espinosa, *Memorias de un abanderado*, 40.

15 Espinosa, *Memorias de un abanderado*, 40.



Figura 2.
Detalle del cuadro *Batalla de Calibío*
Fuente: Museo de la Independencia Casa del Florero.

El contraste resulta interesante si hacemos todavía más evidentes las características narrativas propias de los cuadros de batalla de Espinosa que se ven reflejadas en la figura 1:

- Si bien en sus cuadros se ve la participación del soldado raso,¹⁶ en ellos se ennoblece sobre todo la posición de los hombres de alto rango, de los héroes (posición privilegiada que se reitera en otros escenarios visuales).
- El lugar de las mujeres en la guerra consolida el imaginario hegemónico en el que primero van los héroes, luego los hombres y al final las mujeres, junto con los campesinos y los indígenas.
- La celebración del paisaje, que se remonta como tradición a la Expedición Botánica y al dibujo clásico de Humboldt. Gracias a la Comisión Corográfica, en 1850 ya existía una cierta manera de representar la naturaleza y un particular modo (europeo) de mirar el paisaje. Después de dicha comisión y sus vicisitudes, la reproducción del paisaje y de la naturaleza fue un motivo recurrente en el proceso de construcción nacional.¹⁷

16 Javier Villatela, «Memoria, cultura visual y pintura histórica en Colombia», en *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la Literatura y la Historia en Colombia*, ed. Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez (Bogotá: Editorial Javeriana, 2014), 189.

17 Olga Restrepo, «Un imaginario de la nación: lectura de las láminas y descripciones de la comisión corográfica», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 26 (1999): 30-58.

- Por último, las banderas nos hablan del presente de la realización del cuadro, y no del pasado donde se libró, promoviendo así una cierta idea de la predestinación nacional de dichas batallas; una cierta idea del tiempo de la nación como destino.

En este orden de ideas, *La voluntaria* nos permite examinar el contraste entre Espinosa y Urdaneta, en la dinámica decimonónica del artista que al mismo tiempo es soldado y del soldado que es un patriota. Los cuadros de batalla de Espinosa dan cuenta de su entusiasmo por la independencia, aunque llega a decir, movido por la decepción y el pesimismo: «Hoy no se disfruta ya de ese placer puro, de ese regocijo que inspiraban aquellos primeros triunfos [...]. La generación presente lee con fría indiferencia, si es que la lee, aquella historia, digna de los tiempos heroicos [...], tal vez no estaríamos viendo el seno de la Patria despedazado por guerras intestinas...».¹⁸

Difícil es saber qué habrá pensado Espinosa del cuadro del joven Urdaneta. Lo cierto es que sus cuadros de batalla rechazan el sentido con el que *La voluntaria* muestra la guerra: uno, más allá de una gloria nacional preexistente, las motivaciones de la voluntaria pueden ser otras; dos, es una anónima, no solo es mujer, sino que además no se trata de una heroína. En el cuadro, no hay todavía nación, solo guerra y deseos de venganza. Para la mentalidad de un veterano como Espinosa, lo más lógico es que a las guerras civiles por la liberación nacional las sucediera el periodo de unificación nacional. Esto era lo que justificaba su vida como soldado y como artista. En el periodo comprendido entre 1871 y 1876, la situación política del país tendió más hacia una inminente guerra civil, que hacia una paz unificada en torno a la idea de Nación.

Según Felipe Gutiérrez, la situación se resumía bajo el lema «viva quien vence» en el contexto del *santo derecho a la insurrección* al que dio pie la Constitución del 63¹⁹ del Gobierno radical. El pasado común celebra las guerras de independencia y estampa sus glorias en los rostros de los héroes; el presente, en lo concerniente a la cultura visual, comienza a guardar silencio en un presente que se negó a reproducirlas visualmente en el contexto de las exposiciones nacionales. La idea de nación se deja en paz, aunque sus habitantes estén en guerra.

«La Nación ha estado en paz, los Estados en guerra» (1876-1885)

En 1874 tuvo lugar una nueva exposición por iniciativa de Felipe Santiago Gutiérrez, quien acababa de llegar de México invitado por Rafael Pombo. Entre las obras de carácter religioso católico, de los bodegones y paisajes, Espinosa se destacó con una representación de la Batalla de Boyacá (figura 3), que hizo carrera en periódicos y postales de finales del siglo XIX y principios del XX, contribuyendo a formar el imaginario nacional a propósito de esta batalla (figura 4).



Figura 3.
Batalla de Boyacá, de José María Espinosa, óleo sobre tela, 88 x 121 cm
Fuente: Casa Museo Quinta de Bolívar.

¹⁸ Espinosa, *Memorias de un abanderado*, 67. En esta, como en las próximas citas de documentos de la época, se conserva la ortografía original de los textos.

¹⁹ Discurso ante las cámaras contra la Ley del 13 de abril de 1867, justamente en el contexto de su derogación. *Diario de Cundinamarca*, 17 de junio de 1876, citado en Gonzalo España, *El país que se hizo a tiros. Guerras civiles colombianas (1810-1903)* (Medellín: Random House, 2013), 98.



Figura 4.
Campo de Batalla de Boyacá, 1819, Ricardo Moros Urbina (dibujante), sin identificar (grabador), grabado sobre papel
 Fuente: Archivo General de la Nación.

Dos años después, estalló «La guerra santa» de 1876, denominada de este modo por su carácter religioso en el debate que se generó en torno al contenido educativo de las escuelas y colegios. En esta guerra, Urdaneta participó como soldado de la guerrilla conservadora *Los mochuelos*, así como con una publicación periódica ilustrada (postguerra) llamada *El mochuelo* (figura 5).²⁰ A este periódico ilustrado se opuso *El Alcanfor*,²¹ cuyo grabador fue el alemán Carlos Dorheim (figura 6). El primero contó con una duración editorial de dos números, porque para el tercero ya el gobierno de Parra lo había clausurado y había enviado a la cárcel a Urdaneta; en tanto que el segundo contó con apenas un número por falta de recursos. Así, lejos de la experiencia militar de Espinosa, en la que el enemigo se asumía como «un extranjero», la experiencia de Urdaneta supuso la lógica de las guerras fratricidas de la polarización partidista, «guerras entre ciudadanos, guerras por la nación, por la definición y unificación del territorio, por el establecimiento de poderes y dominios con capacidad de control y dirección política; por la instauración del

Estado moderno y por la generalización y ampliación de sus referentes de orden».²²



Figura 5.
Decreto 470 del 7 de agosto de 1877 (Aquileo Parra y Sergio Camargo), de Alberto Urdaneta
 Fuente: *El Mochuelo* [Bogotá] n.º 2, Bogotá, 14 de octubre de 1877.



Figura 6.
El Mesías de los Chancos, de Carlos Dorheim
 Fuente: *El Alcanfor* [Bogotá], n.º 1, 6 de octubre de 1877. Biblioteca Luis Ángel Arango.

20 El nombre está relacionado con una guerrilla conservadora que se origina en una casita llamada «El Mochuelo», bordeada por el río Tunjuelo. Beatriz González, *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia* (Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2010), 55.

21 El nombre proviene de un batallón del Ejército conformado por jóvenes liberales, voluntarios durante la guerra de 1876, a quienes llamaban «alcanfores», porque se decía que se evaporaban o se desmayaban ante la presencia del enemigo. González, *La caricatura en Colombia*, 23.

22 María Teresa Uribe y Liliana López, *Las palabras de la guerra/un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia* (Medellín: La Carreta, 2006), II.

En la experiencia de las ilustraciones de *El Mochuelo* y *El Alcanfor* podemos ver que, mientras en el escenario de las exposiciones nacionales aparecen los cuadros de batalla de la independencia, así como las imágenes alusivas a sus héroes y la celebración del paisaje, por fuera de los espacios oficiales figuran la crítica política y las primeras alusiones gráficas sobre lo que implicó la guerra civil. Tanto la materialidad como la representación misma y el estilo caricaturesco quedan por fuera de los discursos oficiales de las exposiciones nacionales, mas no de los discursos que hacen parte de otros modos de participar de la construcción de esa misma Nación. Tal división, entretanto, se daba en buena parte de América y Europa, entre lo que podríamos denominar una cultura visual oficial y una cultura visual no oficial. La primera, tiene el compromiso de mantener intactos los ideales del proyecto nación, su deber ser. La segunda, en cambio, aunque no pone en cuestión la nación, necesariamente, sí su experiencia cotidiana y su realidad, muchas veces exagerada en la expresión, muchas veces descompuesta o muchas veces contraria a dicho ideal.

En el segundo número de *El Mochuelo* la alusión a la guerra es alegórica y caricaturesca,²³ mientras que en *El Alcanfor*, como se señala en la famosa ilustración, además de aparecer las caricaturas de ciertos protagonistas, símbolos y metáforas, también aparece la imagen de la guerra de forma directa, al tiempo que se pueden ver caracterizados en su vestimenta y en sus banderas los dos grupos enfrentados.²⁴ Lo interesante es que, los dos escenarios, como ambos

periódicos, se enuncian a sí mismos como artífices de la Nación y como patriotas, haciendo alusión a la irónica idea de Carlos Martínez Silva, líder conservador, quien plantea que, por una parte, hay guerra en los estados y, por otra, en cambio, hay paz en la Nación.

De este modo, se muestra el tiempo duplicado de la Nación propuesto por Bhabha cuando dice que «en la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico y la estrategia repetitiva, recursiva de lo performativo».²⁵ Podría hablarse de un tiempo oficial y de uno no oficial; el oficial es mesiánico, redime la existencia de la nación *per se*; mientras que el no oficial, en cambio, es pesimista, se burla de sí mismo, aunque la mano de sus autores –que no la imagen–, espera el mesianismo del partido-patriota para hacer realidad la nación prometida en su idea oficial.

El viaje: proyectos nacionales y periódicos ilustrados

En 1877, Urdaneta tuvo que volver a Europa, dado que fue expulsado del país a causa de *El Mochuelo*. Durante tres años y hasta su regreso en 1880 trabajó en la publicación de *Los Andes* (13 números), editada en París con la colaboración de otros colombianos. La producción de sus ilustraciones y contenido recuerda otro proyecto que contó con la colaboración de otro buen número de colombianos,²⁶ llamado *El Americano*, el cual fue publicado entre 1872 y 1874, y cuyo objetivo principal fue que América aprendiera

23 El problema que plantea la caricatura es el siguiente: Camargo, militar, como presidente encargado, expidió el decreto del fin de la guerra y restableció el orden público, mientras que Aquileo Parra, radical, civil, había pedido licencia. Sin embargo, la caricatura plantea la otra cara de la moneda: denuncia que Parra es un guerrillero –la caricatura habla de «guerrocarril»–, lo acusa veladamente de fraude y le recuerda su empeño de sacar adelante el ferrocarril del Carare, en Santander. González Aranda, *Manual de arte*, 236.

24 La caricatura imita en su composición a una pintura religiosa: «[...] El Mesías es Mariano Ospina Rodríguez, presidente del comité conservador de Medellín [...]. El uso de imágenes y escapularios era corriente entre los revolucionarios conservadores [...]. La figura de Ospina Rodríguez no está deformada, sin embargo, la burla es muy fuerte, porque lo acusan de que por su obcecación ideológica justificó la guerra». González Aranda, *Manual de arte*, 238-239.

25 Homi Bhabha, «Diseminación: el tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna», *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Madrigal, 2002), 176.

26 Felipe Zapata, J.M. Tórrez Caicedo, José María Rojas, José Quijano, José María Samper, Justo Arocemena, Manuel Murillo, M.M. Mallarino, M.M. Madieto, Pablo Arocemena, Rafael Pombo, Salvador Camacho Roldán y Vicente Holguín aparecen junto a nombres como Gertrudis Gómez de Avellaneda (cubana, dentro de las pocas escritoras que allí figuran), Ignacio María Altamirano, José Francisco Godoy (ambos mexicanos), José Gregorio Paz Soldán (peruano), Víctor Hugo y Louis Blanc (Francia), Giuseppe Mazzini (Italia), Mariano Adrián Varela (Uruguay) o Aristóbulo del Valle (Argentina), entre otros.



de Europa y viceversa, tal y como lo dice Héctor Varela²⁷ en el momento de su fundación:

Establecida esta hermosa cordialidad [...] nosotros podemos aprender en el pensamiento germánico, en el espíritu francés, en el sentido estético italiano, en la energía española, provechosísimas enseñanzas, como provechosísimas podrán también aprender todos estos pueblos europeos en el espectáculo de nuestras libertades y en la práctica de nuestras instituciones. Para conseguirlo, no hay mas que el medio antes indicado – *Comunicar Europa con América*. Nosotros vamos a intentarlo.²⁸

Durante sus dos años de funcionamiento ilustró un total de 41 representaciones bélicas, de las cuales 32 fueron acerca de las guerras carlistas en España, 3 de Argentina y otras 3 del Perú, 2 de Prusia, 2 de Francia y 1 de la guerra de liberación cubana (la guerra de los diez años).²⁹

27 Se trata del hijo de Florencio Varela, el distinguido periodista unitario argentino, a quien Rosas hizo asesinar en 1848.

28 *El Americano* [París], 7 de marzo de 1872, Hemeroteca, Biblioteca Luis Ángel Arango.

29 Las ilustraciones que aparecen entre 1872 y 1873 sobre Colombia son: «El pasaje del dique», «Mercado de Cartagena», «Vendedor

Figura 7.

Autor desconocido, enero de 1873³⁰

Fuente: *El Americano*, 1872. Hemeroteca, Biblioteca Luis Ángel Arango.

Su difusión fue relativamente amplia, ya que se distribuyó por varios países de Europa, comenzando por Francia y España. La ilustración hecha con motivo del año nuevo de 1873 (figura 7) se puede ver como una síntesis de los intereses, las preocupaciones y los objetivos del periódico; también se pueden apreciar las grandes contradicciones del siglo, así como el triunfo de sus proyectos nacionales por encima de cualquier cosa.

A diferencia de *El Americano*, en *Los Andes* jamás se ve una alusión sobre alguna guerra civil de las naciones americanas o europeas. A su regreso, en 1880, Urdaneta, junto con el español Antonio Rodríguez, dio marcha al proyecto de la escuela de grabado, cuyo producto más

de agua en Cartagena» y «Vendedor de mercado en Santa Marta».

30 La leyenda bajo la imagen dice: «Alegoría representando la América durante 1872, de una parte las desgracias que la han afligido, de la otra las conquistas y progresos que ha alcanzado».

eminente fue *Papel Periódico Ilustrado*. La semejanza en el tipo de formato de los tres periódicos es evidente, partiendo de la base de que estos fueron hechos con el método de la xilografía de pie, cuya producción de copias podía llegar a niveles bastante amplios sin perder la calidad de los dibujos; ello hizo de esta una de las técnicas de grabado más atractivas y usadas de la cultura visual transnacional. En las figuras 8, 9 y 10 se puede apreciar la primera edición de cada periódico.



Figura 8.
El Americano, 1872



Figura 9.
Los genios de la pluma, de Alberto Urdaneta, 1878



Figura 10.
Alberto Urdaneta, 1881, grabado de Rodríguez. El perfil de Bolívar fue hecho por François Roulin
Fuente: Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional.

Se puede decir: *lo que muchas veces se ve, muchas veces queda en el recuerdo*. De ahí la importancia de las semejanzas entre estos periódicos, más allá de las limitaciones de su circulación o del hecho de que fueran restringidos a un determinado público lector. De hecho, tanto el proyecto del periódico *El Americano*, como el del *Papel Periódico Ilustrado* coinciden en que sus representaciones visuales participaron, por ejemplo, de un proyecto político y cultural en el que las imágenes propician la ubicación de personajes ilustres «en el mismo horizonte de representación de las notabilidades de occidente, a la vez que ponen en escena las diferencias entre estos y el pueblo».³¹ Resulta valioso ver cómo este motivo también apareció en las ilustraciones latinoamericanas y europeas de *El Americano*; allí, en los grabados, las notabilidades ocuparon el lugar central del retrato, mientras que quienes no participaban de una condición heroica o de élite quedaron plasmados en el escenario de lo exótico, como en *El pasaje del Dique*

³¹ Amada Carolina Pérez Benavides, *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910* (Bogotá: Editorial Javeriana, 2015), 57. En el texto citado de la profesora Amada Pérez se encuentra un estudio detallado a propósito del *Papel Periódico Ilustrado* y su lugar en la construcción de la Nación en los últimos veinte años del siglo XIX.

(figura 11). Esta obra constituye una de las escenas representadas a propósito de los sectores populares y las costumbres de la nación colombiana que, en cualquier caso, apenas ocuparon un 4 % del total de ilustraciones del *Papel Periódico Ilustrado* (figura 12) y un 2 % de las ilustraciones de *El Americano*.



Figura 11.
El pasaje del Dique, autor desconocido
Fuente: *El Americano*, 1873.

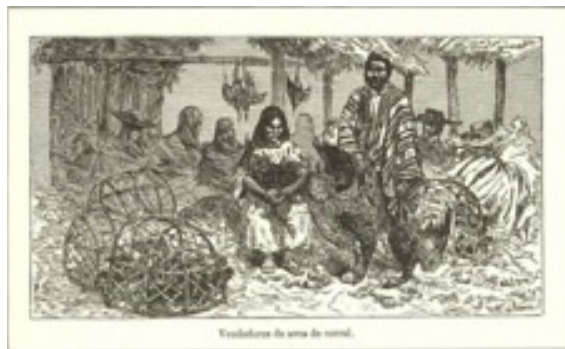


Figura 12.
Vendedora de aves de corral, de Eustacio Barreto
Fuente: *Papel Periódico Ilustrado*, 1 de febrero de 1882.

La vergüenza, el honor, el humor: la guerra civil de 1876-1877

*«No se trata de la historia de la guerra o del Estado
ni de la vida de los héroes, sino de la del pequeño
hombre expulsado de una existencia trivial hasta
las profundidades épicas de un enorme acontecimiento».*

Svetlana Alexiévich

En el mismo número inaugural de *Papel Periódico Ilustrado* del 6 de agosto de 1881, donde aparece la imagen de la portada como un recuento histórico nacional (figura 10) que se

repetió en diversas ocasiones,³² aparece también *El recluta* (figuras 13, 14 y 15), una ilustración de un hombre que ha participado en una de las guerras civiles, junto con una descripción³³ hecha por Tomás Carrasquilla en la que está presente todo un estereotipo social de «características raciales (es un indio), sociales (pertenecer a las clases oprimidas y desheredadas), regionales (es boyacense) y morales (retraído, indolente, torpe)».³⁴ Por las características físicas, morales, sociales y regionales mencionadas, el tipo de soldado acá retratado echa sus raíces en la misma Independencia; ser «antítesis de la humanidad pensante» es prácticamente su destino.



Figura 13.
Recluta y veterano de infantería (revolución de 1876), de Ramón Torrez Méndez,
25,8 x 34 cm, acuarela sobre papel, 1876

32 «La simbología es impecable: la fundación hispánica de Bogotá surge como la piedra angular sobre la cual se construye la historia. A esta primera base se le superpone la de la Independencia (representada a través del culto a Bolívar) y, a partir de allí, aparece el paisaje de la sabana visualizado como majestuoso [...]. Llama la atención, además, el orden de los planos: el más próximo es el del pasado colonial y el más lejano es el del futuro. Pareciera como si el espectador tuviera que asomarse primero al pasado para poder llegar al porvenir iluminado que señalan las letras que componen el nombre del quincenario...». Pérez Benavides, *Nosotros y los otros*, 59.

33 Un fragmento: «El recluta está indudablemente incluido en el Reino animal, si más de una vez no hubiese manifestado su adhesión por la República. Lo único que le es esencialmente necesario saber, es ignorarlo todo; no debe ni pensar...».

34 Pérez Benavides, *Nosotros y los otros*, 54.



Figura 14.
El recluta, de Alberto Urdaneta
 Fuente: *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 1, 1881.



Figura 15.
 Sin título, de Auguste Le Moyne, 19,3 x 11,1 cm., acuarela sobre papel, 1835
 Fuente: Museo Nacional.

Esta representación, así como la que hizo unos años antes el francés Auguste Le Moyne³⁵ de un recluta independentista y aquella de Ramón Torres Méndez, contemporánea a la guerra del 76, llamada *Recluta y veterano de infantería* (que luego circuló en forma de tarjetas postales), corresponden a las características sociales que les dio Álvaro Tirado Mejía a los reclutas de las guerras civiles en Colombia:

uno de los aspectos en los que aparece más claramente la distinción clasista durante las guerras civiles es la división tajante entre oficiales y soldados. Los primeros pertenecían casi siempre a las clases dominantes [...] respecto a sus soldados, el comportamiento despectivo de la vida diaria se exacerbaba con los avatares de la guerra. [...] Quien fuera del pueblo, voluntario o recluta, estaba destinado a ser soldado.³⁶

A diferencia de la idea romántica en la que la valentía proviene del amor patrio, en estas condiciones sociales, como reconoció Carrasquilla, el sentimiento del deber viene más bien del deseo de supervivencia. En tres estilos distintos —el reflexivo y realista grabado de Urdaneta, la costumbrista y humorística escena de Torres Méndez y aquel modelo despectivo y caricaturesco de Le Moyne—, se evidencia el modo en que este tipo social de recluta hizo carrera a lo largo del XIX, consolidando así una cierta lógica de la vida cotidiana, en la que mientras los héroes son motivo de orgullo racial (generalmente blanco), social (clase alta) y moral (bueno, intelectual), los reclutas son relacionados con la vergüenza y el humor. Dicha lógica además contribuyó a consolidar la idea de que, aunque la nación pertenezca a una gran comunidad imaginada, son unos quienes la construyen y otros quienes se subordinan a dicha construcción.

Tanto en las guerras civiles como en estas representaciones gráficas, el proyecto nacional parece pertenecer solo a las élites; de modo que, mientras el retrato es exclusivo de notabilidades del presente y del pasado, el cuadro de costumbres y la caricatura quedan para el soldado, el recluta y el voluntario. Aunque la caricatura se burle de las élites, su difusión nunca va a llegar a una exposición nacional o a

35 Auguste Le Moyne (1800-1895) fue diplomático, escritor, entomólogo y dibujante. Llegó a Colombia como vicecónsul del Gobierno francés, en 1828. Beatriz González (curadora), *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 2010, 43.

36 Álvaro Tirado Mejía, *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), 33.

los libros de texto. En esta línea, «mientras que las élites tenían derecho a la intimidad y por tal razón se representaban a través de un género particular como el del retrato, los sectores populares carecían de vida privada, estaban expuestos a la mirada de un observador que los representaba “con toda su fealdad” [...]».³⁷ Un año antes de la guerra civil de 1885, aparece la sepultura de un guerrillero, a propósito de la guerra entre los Mochuelos y los Alcanfores de 1877, acompañada por un poema en el que se rinde homenaje a la muerte de un gran hombre que ha de ser sepultado en Guasca, cerca de la región conservadora del Tolima. En la imagen hay un sentido de la colectividad y del compañerismo, el poema realizado por Joaquín Ortiz habla en plural y celebra el paisaje, la valentía, el amor patrio y la juventud del muerto en combate, en medio del camino al entierro y la efectiva sepultura que se le dio a aquel guerrillero conservador.

Con esta escena ilustrada se completa otro de los aspectos sociales de las guerras civiles, aquel de la guerra de guerrillas, del combate entre hombres comprometidos con su partido, voluntarios de la patria, que no reclutas a sueldo ni obligados, como en las representaciones anteriores. De hecho, se cuenta, no sin humor, que los combates entre Mochuelos y Alcanfores (jóvenes pertenecientes a las élites) tenían ciertos acuerdos caballerescos entre sus combates.³⁸ De esta manera, el honor de la guerra se reserva para un tipo social: los héroes y las

élites (figuras 16 y 17), mientras que, como se ha dicho, la vergüenza, para el otro tipo social: el de las clases populares. Unos y otros, se reencuentran, por el contrario, en el humor de la caricatura.



Figuras 16 y 17.
La sepultura de un guerrillero, de Alberto Urdaneta, grabado de Greñas y Rodríguez
Fuente: *Papel Periódico Ilustrado*, 1884.

37 Pérez Benavides, *Nosotros y los otros*, 83. Y es que tal y como lo expresa esta autora: «los retratos de élites generalmente las ubicaban en espacios privados o con fondos neutros que poco decían de su cotidianidad y lo que expresaban era para reforzar su representación como civilizados, aparecían como hombres ilustres y elegantes en actitud corporal contenida y con expresión reflexiva».

38 Ambos bandos eran amigos entre sí y casi hermanos, pero los separaban sus preferencias políticas. Casi todos fueron de familias ricas y prestantes, «la flor y nata de la juventud bogotana de su tiempo», que se dividía mientras duraba la guerra, para reintegrarse al volver la paz. Poseían educación similar —muchos eran estudiantes universitarios, comerciantes, literatos y ricos hacendados—; gozaban de la cordial camaradería y trato íntimo, primero en el hogar; después en la escuela y en el colegio, y más tarde en el club y en los refinados salones de Bogotá. Más que encuentros entre soldados, sus luchas semejaban torneos entre caballeros; no obstante, a pesar de los lazos de amistad, que no se relajaban con los azares de la guerra, «se batían con denuedo, se fusilaban concienzudamente, no guardaban rencor después de los combates, trataban con hidalguía a los prisioneros y enterraban con decoro a los muertos [como se ve en la ilustración de Urdaneta]». Cordovez Moure citado en Luis Javier Ortiz Mesa, «Guerra y sociedad en Colombia» (1876-1877), en *Las guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX*, ed. Martha Segura (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2001), 118.

Tal aspecto también fue ilustrado, a propósito de esta misma guerra, por Torres Méndez, en una acuarela en la que ya no representa humorísticamente a los reclutas, uno joven y el otro veterano, sino que caracteriza a dos combatientes distintos del liberalismo (uno cívico y el otro alcanfor) y los dota de una dignidad particular por la posición de su cuerpo (erguido), el color de su piel (mestizo-«blanco»), la distinción en el movimiento de las manos y el contexto de ciudad o la población urbana en la que desarrollan su conversación (figura 18).



Figura 18. Uniformes de los batallones cívicos y alcanfor (revolución de 1876), de Ramón Torres Méndez, 26,4 x 37,3 cm, acuarela sobre papel, 1876

Durante el breve periodo examinado, hubo al menos dos guerras civiles importantes y, en medio de ello, la conformación y consolidación de una cultura visual que hemos llamado «oficial», que se ajusta al futuro que promete ese pasado nacional y se reproduce sistemáticamente en muchos medios: la exposición, los libros escolares, las postales, los billetes, las estampillas, etc., y una «no oficial» que se opone a ese futuro, en la medida en que se ocupa con preocupación de un presente difícil en medio de los conflictos civiles y cuya reproducción, como en el caso de la caricatura y sus verdades, es más esporádica y menos difundida.

Conclusiones

1. Acerca de la cultura visual y el *iconic turn*. Al realizar el recorrido por algunas de las imágenes producidas en la Colombia de la segunda

mitad del siglo XIX y su relación con las guerras civiles, se evidencia, por una parte, que las fuentes pictóricas arrojan una serie de pistas para la comprensión sobre cómo se forman los grandes imaginarios nacionales; con ello, la representación de un orden social que incluye y excluye sujetos; un orden marcial, que se idealiza o puede ser puesto en cuestión; un orden temporal que implica una doble relación, desde el pasado y el presente, con el futuro nacional.

2. Acerca de *La voluntaria*. De acuerdo con lo anterior, cuando se estudió el caso del cuadro de Urdaneta, se lograron evidenciar los imaginarios del orden social nacional y el orden hegemónico que consagra a unos como héroes y próceres, subordina a otros –los soldados–, y marginaliza o excluye a otros, por lo general: mujeres, campesinos, indígenas y negros. El tiempo de la nación imaginada: tanto el tiempo de la nación prometida del pasado hacia el futuro, como sus contrastes con el presente y las representaciones que chocan, siempre desde el presente (como las de la caricatura), con dicho futuro.

3. Acerca de la Nación y la guerra. Con las exposiciones nacionales se estableció en muchas partes del mundo una cierta representación oficial del deber ser de la nación prometida en contraste con una representación no oficial. Este tipo de reproducciones demuestran el contraste entre los proyectos nacionalistas y las rupturas de la Nación como comunidad imaginada. Entonces, mientras la Nación se funda sobre un pasado común, unas notabilidades cuyas representaciones se superponen a las de los sectores populares y un paisaje relativamente intemporal, las reproducciones que tocan las guerras civiles hacen ver un presente hecho de diferencias, que revela las distinciones de clase y hace del paisaje intemporal un escenario del movimiento bélico. Al analizar de modo contemporáneo ambos tipos de experiencias visuales, se deja ver la Nación en términos de una yuxtaposición de tiempos que, aunque no pone en cuestión el nuevo orden establecido, sí manifiesta las incertidumbres y las crisis del modelo nacional en medio de las disputas de partidos.

4. Acerca del cosmopolitismo. El uso de técnicas para la creación de imágenes, como la xilografía de pie o la litografía, aparece como una experiencia común en uno y otro lado del Atlántico. Con la participación de extranjeros europeos en Colombia, y la participación de colombianos en Europa, se dan una serie de puntos en común que nos invitan a profundizar en el estudio comparado de la producción y circulación de imágenes. Si bien los procesos de formación nacional son distintos, resulta interesante ver gracias a qué tipo de prácticas comunes aparecen ciertas continuidades y recurrencias, como en el caso del *Papel Periódico Ilustrado, Los Andes y El Americano*.
5. Acerca de la vergüenza, el honor y el humor. Al profundizar en el estudio de las imágenes que quedan por fuera de las exposiciones nacionales y de la cultura visual de mayor circulación, se pudo ver cómo en el marco de las guerras civiles, hay toda una distribución social que consolida las representaciones visuales ya estudiadas con *La voluntaria*. Así, la configuración nacional, a pesar de sus conflictos civiles, implicó reservar para unos el honor y para otros la vergüenza, aunque tanto para los unos como para los otros siempre estuvo el humor para acortar dichas distancias.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Madrigal, 2002.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey. *Visual Culture. Images and interpretations*. Hanover - London: Wesleyan University Press, 1994.
- Dikovitskaya, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

Elkins, James. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. London: Routledge, 2003.

España, Gonzalo. *El país que se hizo a tiros (1810-1903)*. Medellín: Random House, 2013.

Espinosa, José María. *Memorias de un abandonado (1810-1819)*. Bogotá: Banco Popular, 1971.

González Aranda, Beatriz. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.

González, Beatriz. *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2010.

Hobsbawm, Eric. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 1983.

Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1978.

Ortiz Mesa, Luis Javier. «Guerra y sociedad en Colombia» (1876-1877). En *Las guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX*, editado por Martha Segura. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2001.

Pérez Benavides, Amada Carolina. «La independencia como gesta heroica en el continuo histórico nacional: la “densidad” de la representación 1880-1909». *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos, exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, editado por Cristina Lleras Figueroa. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010.

Pérez Benavides, Amada Carolina. *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2015.

Renan, Ernest. *¿Qué es una nación?* Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

Restrepo, Olga. «Un imaginario de la nación: lectura de las láminas y descripciones de la comisión corográfica». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 26 (1999): 30-58.

Uribe, María Teresa y Liliana López. *Las palabras de la guerra/un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia*. Antioquia: La Carreta, 2006.

Villatela, Javier. «Memoria, cultura visual y pintura histórica en Colombia». En *Entre el Olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la Literatura y la Historia en*

Colombia, editado por Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez. Bogotá: Editorial Javeriana, 2014.

- Recibido: 20 de octubre de 2017
- Aceptado: 13 de diciembre de 2017
- Disponible en línea: 30 de noviembre de 2018

Cómo citar este artículo

Rodríguez Vargas, Hernán. «Cultura visual y guerras civiles. Continuidades y contradicciones nacionales, Colombia 1871-1885». *Memoria y Sociedad* 22, n.º 44 (2018): 66-81. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mys22-44.cvgc>