



La imagen en el álbum “recuerdos de campaña” de peregrino rivera arce como una fuente de significaciones históricas culturales

Por

Carlos Enrique Villamil Alba

Tutor

Ricardo Malagón Gutiérrez

Título a optar:

Maestría en Estética e Historia del Arte

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá D.C

2017

Resumen

La siguiente investigación documental, titulada "La imagen en el Álbum Recuerdos de Campaña de Peregrino Rivera Arce, como fuente de significación histórica y cultural", permite mostrar cómo la imagen puede ser entendida como un vestigio del pasado que proporciona información para revelar elementos de una época que convulsionó al país, que son susceptibles a varias interpretaciones de campos de conocimiento, mostrando el Álbum como un documento histórico multidimensional.

Para lograr tal tarea, las imágenes del Álbum fueron vistas como vestigios del pasado cuyas escenas están estrechamente relacionadas entre la imagen y el texto como códigos inseparables que conducen a una narración, no continua y fragmentada, de la cual fue posible extraer pistas relacionadas con los significados de los aspectos históricos y culturales del momento. Además, la cultura material de los objetos y el poder de las imágenes como medio de representación de la sociedad y de los imaginarios políticos, relacionados con los manuales de tácticas e historias militares, con usos y funciones de la imagen de los géneros plásticos del momento, fueron útiles para caracterizar a la sociedad en un período histórico en el que la Nación experimentó las tensiones entre partidos políticos, fenómenos de rebelión y luchas armadas, unidas a la visión de progreso y procesos de modernización de fines del siglo XIX.

Palabras clave: Imagen, vestigio, imagen-texto, significados históricos y culturales, cultura material, imaginarios políticos, medios de representación.

Abstract

The following documentary research, entitled "*La imagen en el Álbum Recuerdos de Campaña de Peregrino Rivera Arce, como fuente de significación histórica y cultural*", allows to show how the image can be understood as a vestige of the past that provides information to reveal elements of an era that convulsed the country, which are susceptible to several interpretations fields of knowledge, showing the Album as a multidimensional historical document.

In order to achieve such a task, the images in the Album were seen as traces of the past whose scenes are closely related between image and text as inseparable codes that lead to a narrative, not continuous and fragmented, from which it was possible to extract clues related to meanings historical and cultural aspects of the moment. In addition, the material culture of objects and the power of images as a means of representing society and political imaginaries, which were related to manuals of tactics and military stories, with uses and functions of the image from the plastic genres of the moment, which were useful to characterize the society in a historical period in which the Nation experienced the tensions between political parties, phenomena of rebellion and armed struggles, united to the vision of progress and processes of modernization of end of the 19th century.

Key words: *Image, vestige, image-text, historical and cultural meanings, material culture, political imaginaries, means of representation.*

Tabla de Contenido

Resumen	ii
Abstract	iii
Introducción	6
Capítulo 1: La imagen como una memoria militar	19
1.1 La imagen como un vestigio de una geografía de la guerra	19
1.1.1 Vestigios del escenario de la guerra	20
1.2 Vestigios de instrucción militar	23
1.2.1 Vestigios de la geografía como una variable militar	27
1.3 Testimonios de la geografía de la guerra producto de una previa organización política	32
1.3.1 Vestigios del control estatal en los territorios periféricos de la Nación	35
1.3.2 Vestigios de los actores del conflicto	38
1.3.2.1 Vestigios del poder local en las zonas marginales	39
1.3.2.2 Vestigios de la comandancia guerrillera	42
1.3.2.3 Vestigios de las huestes revolucionarias	47
Capítulo 2. El Álbum refleja el pensamiento político del momento	52
2.1 Vestigios de la realidad social de las guerrillas liberales	52
2.1.1 Las escenas de género como un medio para reconocer la identidad de las guerrillas liberales.	53
2.2 La gráfica y su compromiso con la Nación	57
2.2.1 El retrato de Uribe Uribe como un mito político	59
2.3 La gráfica crítica como vestigio de resistencia política	63
2.3.1 El uso de símbolos como vestigio de identidad y crítica política	64
2.3.2 La caricatura como un medio de resistencia y mensaje político	75
2.3.2.1 La caricatura como un reflejo de desacuerdo político	76
Capítulo 3 El Álbum como un reflejo de la situación social	80
3.1 Las imágenes como vestigios de la producción local	80
3.2 Las imágenes como vestigios de la situación de las personas en la guerra	88
3.3 Las imágenes como vestigios de las poblaciones periféricas	95
Conclusiones	104
Lista de Referencias	109

Tabla de figuras

<i>Ilustración 1.</i> "Vista de un campamento liberal en La Palmita. El Colombia"	28
<i>Ilustración 2.</i> "Capitancito, lugar por donde se peleó para abrirse el paso"	30
<i>Ilustración 3.</i> "Doctor Tinaja, el dueño de la casa donde acampó el Cundinamarca"	40
<i>Ilustración 4.</i> "Don Eloy - Proveedor del Ejército Liberal"	41
<i>Ilustración 5.</i> "Gral. Uribe Uribe en traje de Campaña"	43
<i>Ilustración 6.</i> "Retrato del coronel P. Rivera Arce, primer jefe del Bon. Libres de Ocaña. Tomado en el campamento de La Quebrada"	45
<i>Ilustración 7.</i> "En la trocha - Soldados de distintos Batallones"	48
<i>Ilustración 8.</i> "Bon. "Libres de Ocaña". Una carga al machete. Palonegro"	49
<i>Ilustración 9.</i> "Cadáver de revolucionario en la trocha de Ocaña-"Bon. Libres De Ocaña"	54
<i>Ilustración 10.</i> "Sin título"	65
<i>Ilustración 11.</i> Billeto emitido por el gobierno revolucionario liberal durante la Guerra de los Mil Días, denominación un peso	67
<i>Ilustración 12.</i> "Un revolucionario que se organiza en chaqueta. Estado Mayor"	76
<i>Ilustración 13.</i> "Un trapiche en el Estado de Santander"	81
<i>Ilustración 14.</i> "En pesca de..."	89
<i>Ilustración 15.</i> "Vista de la población del Carmen. Costado occidental"	97

Introducción

El presente estudio tuvo como objeto de análisis el Álbum “*Recuerdos de Campaña*” del artista Peregrino Rivera Arce. Es así que se analiza, cómo las imágenes presentes en dicho Álbum pueden ser una fuente de significaciones históricas y culturales. Que operan como vestigios del pasado, haciendo del Álbum un documento histórico, con el que se puede interpretar un periodo pretérito de la Nación.

El Álbum visto como un objeto que permite *volver a ese pasado de la guerra*, posibilita que sea una fuente de significaciones históricas, en el que su narrativa está mediada por una relación indisoluble entre imágenes y textos. Esto conduce a ver la investigación como un análisis basado en el estudio de la imagen, la cual se presume susceptible de poder contener pistas que sirvan para interpretar el pasado desde las significaciones históricas y culturales del momento.

Desde esta perspectiva las imágenes se asumen como un testimonio visual que permite *imaginar* un pasado, las cuales pueden contribuir a interpretar faces pretéritas del desarrollo de la humanidad, que no dejan de estar sujetas al pensamiento de su creador o influenciadas por las mentalidades del momento. Sin embargo Burke (2005) aclara que tales testimonios no se deben utilizar de carácter estricto y más bien son reflejo de un lenguaje no verbal, en el que el poder de la imagen permite compartir experiencias del pasado. Por consiguiente, este autor, plantea ver las imágenes como vestigios que contienen pistas, que pueden ser el punto de partida para interpretaciones propias del objetivo que persiga el investigador.

Así, el objetivo de análisis se constituye en las temáticas planteadas por el investigador, donde la base de su interpretación serán las pistas presentes en las

imágenes, las cuales valdrán de apoyo para relacionarlas con significaciones culturales e históricas.

El Álbum “Recuerdos de Campaña” de Peregrino Rivera Arce es una libreta de artista de 16.5 cm. X 10.5 cm, considerada por Londoño (2004) como “un documento único de interés histórico y artístico” (p. 105). Fue realizado en el año 1900, en la actualidad hace parte de la colección del Museo Nacional de Colombia, se caracteriza por ser una Libreta manual elaborada a partir de la técnica del dibujo a lápiz, en la que se aprecian episodios de la Guerra de los Mil Días y se documenta a través de un código doble de imágenes y texto, sucesos ocurridos en la zona norte del país. Estos acontecimientos se muestran en una secuencia fragmentada hoja a hoja, permitiendo que el lector encuentre en cada imagen mensajes o pistas que caractericen el contexto donde se desarrollaron los hechos. De esta manera, el Álbum se convierte en un documento de gran importancia al querer rastrear la historia de Colombia, pues junto con autobiografías, diarios y memorias, permite acceder a un pasado de la Nación, en el que el acontecer político fue marcado entre otras causas por la violencia entre partidos.

En coherencia con lo mencionado anteriormente, se plantearon las imágenes como el objeto de estudio de la presente investigación, admitiendo ver el Álbum como un medio de recuperación del pasado, que no deja de esconder intenciones de su creador, en el que como aclara Viñao (2007) estos objetos no se excluyen de tener una mixtura de recuerdos y ficción, de emociones e imaginación, donde operan silencios y olvidos, los disfraces y enmascaramientos. Hecho que obliga al historiador a ser cuidadoso en sus interpretaciones, puesto que la realidad que plantea la ficción del dibujo puede estar trastocada por emociones y sentimientos dominantes durante los acontecimientos, teniendo presente que aquel que documenta, escoge lo que es relevante para sí, o guarda afinidad con otros pares.

Sin embargo, al no estar determinada las intenciones con las que han sido llevados a cabo estos instrumentos para la memoria (diarios, memorias, álbumes, etc.), es preciso recordar que “de un modo u otro el uso que el historiador haga de esta fuente está en función del objetivo que persiga, de aquello que busque” (Viñao, 2007, p. 6). Lo cual permitirá ver el Álbum como un objeto multidimensional, mediante el cual se pueden interpretar pistas halladas en las imágenes que permitan cumplir con los objetivos propuestos por el historiador, haciendo del Álbum un documento histórico en el que sus imágenes admitan ser “vestigios” que apuntan a varias temáticas, entre las que pueden figurar no solo hechos militares, sino procesos que admiten ser anteriores o paralelos a la guerra, entre ellos el pensamiento político y las formas de ver la sociedad.

De otra parte ante la dificultad de definir el objeto de estudio, se da validez a relacionarlo como un Álbum, de acuerdo a la inscripción con la que este está titulado. En esta perspectiva, es válida la aproximación a la definición de álbum que plantea Andreu (2007) a partir de la recopilación de varios referentes teóricos del medio de la ilustración, en ella dice que “el Álbum es arte visual de imágenes secuenciadas fijas e impresas afianzado en la estructura de un libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente” (p. 41).

Esta definición sigue siendo debatida y se encuentra en proceso de construcción, sin embargo Andreu (2007) recopila las siguientes características con la finalidad de ofrecer lo que menciona como un trabajo *neutral* de significados, que describen como el álbum tiene un impacto bibliófilo, donde sus características en cuanto a formato lo diferencian de los libros. En este sentido, dice el autor, que su contenido puede ser o no narrativo, a la vez que puede contener anécdotas cotidianas o trascendentales, por lo que las imágenes guardan una secuencia que no siempre obedece a una narración lineal. Si bien guarda relación con el álbum ilustrado, existen diferencias sustanciales en tanto

que las imágenes en este primero responden a un texto, y el álbum pone mayor énfasis en la imagen. Así, una característica es la estrecha relación entre la imagen y el texto, donde el poder de la imagen y la palabra envuelven al espectador. Su creador muestra un interés en cómo se trasmite el mensaje dejando brechas abiertas o vacíos, para que el espectador pueda llenar con su imaginación o pueda reconstruir mentalmente asociaciones.

La importancia de reconstruir un pasado a través de procesos sucedidos, está íntimamente ligada a la forma de interpretar el contexto con un valor histórico, lo cual habla no solo de entender el Álbum como parte de una memoria individual, sino de una memoria cultural, en la que se puede contrastar formas de vivencias dentro del conflicto, prácticas de los grupos armados revolucionarios, y acontecimientos previos o derivados del devenir de la guerra. Un documento gráfico de interés histórico con el que el artista se convierte no solo en quien rescata sucesos que cree importantes del pasado, sino también en aquél que cobra valor al convertirse en un testigo de la época (Martínez, 2005).

En este sentido el Álbum *Recuerdos de Campaña* se asumió como un documento de significaciones históricas y culturales, el cual está elaborado a partir de un arte compuesto que relaciona las imagen y los textos, con los cuales es probable acceder a un pasado, que no deja de estar influenciado entre otras variables por formas de pensamiento, eventos socio-culturales, y formas de entender las representaciones visuales en diferentes contextos, haciendo de éste un objeto multidimensional.

Por otro lado, es importante referir que la importancia de este trabajo radica en el hecho de aportar a las investigaciones anteriormente realizadas al Álbum desde la perspectiva del estudio de la imagen. Entendiendo que las variadas significaciones

históricas y culturales desarrolladas aquí, pueden contribuir a explorar nuevos campos de saber no desarrollados aún y que se encuentran dentro las imágenes allí presentes. Hecho que permitirá ser una oportunidad para darle al estudio de la imagen un valor significativo en la reconstrucción de hechos históricos.

Al hacer el rastreo de la información referente al artista Rivera Arce y su obra, se encontró que quien da a conocer su existencia es la artista y curadora Beatriz González y quien la complementa es Carolina Vanegas Carrasco, Investigadora de la curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia

Así mismo, González (2012) realiza un facsímil titulado *Artistas en tiempos de guerra: Peregrino Rivera Arce*, trabajo propuesto por la entonces directora del museo Elvira Arango y Juan Luis Mejía, director de Colcultura, con motivo del centenario de la guerra, a causa del hallazgo del Álbum entre libretas viejas del archivo del Museo Nacional, el cual plantea una nueva forma de narrativa de la nación y acceso al pasado, a través de estos libros olvidados.

De esta manera González (2012) da a conocer la producción de Rivera Arce y su conexión con la historia de la nación. El facsímil permite entender al artista desde su producción, los intereses de una época y la escena artística. De igual forma la artista relaciona el valor de la obra de Rivera Arce como punto de partida para volver a otros libros de apuntes de artistas, en su artículo “Dibujo y memoria: Un complemento de la Comisión Corográfica” (González, 2012, p.188).

De acuerdo con Carrasco (2012) la realización de este facsímil permitió que documentos del artista y algunos otros trabajos entre los que figuran publicaciones periódicas, manuscritos y algunos dibujos, fueran donados al museo por familiares cercanos al artista. Estos sirvieron de ayuda para que Carrasco (2008) desarrollara lo

que ella llama un boceto bibliográfico del artista, en su artículo que lleva por nombre *Memorias de un Peregrino. Vida y obra del combatiente liberal Peregrino Rivera Arce (1877-1940)*, realizado para la publicación *Historia y Sociedad*. Artículo que profundiza la vida del artista, su labor profesional y su compromiso político.

Por otra parte, González (1999), en su facsímil asume las imágenes como un trabajo que supera los registros fotográficos del momento, gracias a la calidad con los que son mostrados, dándole al artista Rivera Arce el lugar de pionero en el arte de la violencia en Colombia. En este sentido entiende el Álbum como un reflejo entre el arte como un testimonio de la guerra y el arte de la guerra combinados, dejando ver el compromiso político del artista y sus habilidades gráficas. Además analiza las imágenes y los textos conectándolos con los géneros del momento, describiendo algunas habilidades del artista, y la posible influencia de géneros como la caricatura, relacionables con el pensamiento político de la época y el uso de las imágenes como medio para controvertir la Regeneración. También percibe en el álbum un aire de melancolía, con el que se caracterizó el ambiente propio del conflicto.

Llegado a este punto cabe decir que Carrasco (2008) profundiza la investigación de González (1999), aunque si bien no realiza un análisis sobre las imágenes de forma particularizada, si se vale de los datos investigados para ahondar en la academia del artista y su compromiso con las publicaciones. Además utiliza la producción del artista para reflexionar sobre el pensamiento político y su compromiso con las artes gráficas y las publicaciones.

Estas investigaciones permiten entender al artista desde su contexto y necesidades, hablando de referentes históricos que lo conectan con el acontecer artístico y político del momento, lo cual abre la brecha a nuevas investigaciones. Ahora bien,

reconociendo que el Álbum puede ser admitido como un objeto de carácter multidimensional, es decir, que permite ser abordado desde varios campos del saber, la presente investigación se planteó desarrollar un análisis en torno a la imagen. Para lo cual fueron de gran ayuda los planteamientos de Burke (2005) asociados al uso de las imágenes dentro de la nueva historia cultural, planteando que el Álbum puede contener vestigios que se entrelacen con el acontecimiento histórico de la Guerra de los Mil Días. Desde esta mirada se entiende el Álbum como un producto de un arte compuesto que relaciona imágenes y textos, lo que lo conecta con los planteamientos realizados por Mitchell (2009) relacionados con la teoría de la imagen.

Siguiendo los postulados de Burke (2005) es relevante reconocer que las imágenes como documento histórico, permiten acceder a otros tipos de acontecimientos, diferentes a los de carácter político, de tendencias económicas, estructuras sociales, para servir de testimonio a acontecimientos relacionables con la historia cultural, la cual recoge la historia de mentalidades, historia de la vida cotidiana, de la cultura material, la historia del cuerpo, etc.

Sin embargo, existe un escepticismo en la utilización de las imágenes como fuentes, demostrando que pocos historiadores recurren a ellas, a causa de haber sido utilizadas en algunos casos como ilustraciones que confirman comentarios del historiador, o por ser vistas como fuentes cuya fiabilidad dependía del acierto de *ser leídas entre líneas*. Situación que ha causado que la crítica de testimonios visuales sea un campo poco explorado en relación con la crítica de fuentes escritas, con las que se ha formado gran número de historiadores.

Al respecto Burke (2005) aclara que las imágenes al mostrar esa fragilidad de transmitir un mensaje concreto por sí solas, obliga al historiador a realizar otras acciones,

como rastreo y conexión con textos y problemas del contexto, haciendo que el testimonio que se busca, desde su análisis permita ser fiable, en tanto que como testigos mudos, éstas acciones puedan generar interpretaciones erradas.

Aunque las imágenes como testimonios visuales también permiten *imaginar* un pasado, y brindan pistas para entender desde el punto de vista de su creador, (quien puede ser visto como un testigo ocular), cómo fue un periodo o época. Sin librarse de entender que el proceso de censura personal puede caer en estereotipos o en testimonios visuales que se desprenden de una mirada que no se puede catalogar como inocente. Esto acepta el describir y documentar situaciones propias de un lugar y un momento, donde concurren formas de pensamiento, creencias religiosas y políticas, tipos de organización social e incluso interpretación de la cultura material de las comunidades, siempre bajo la responsabilidad del historiador.

En este sentido Burke (2005) refiere como un punto de vista, del cual se debe tener precaución, y que no se puede desligar de los géneros plásticos del momento caracterizados por convenciones particulares, las cuales cumplen con finalidades, en el caso del Álbum, es una pauta para deducir el poder que tienen las representaciones visuales en la vida política de una cultura lejana.

Sin embargo es posible evadir el sesgo que puede dar una interpretación producto de la mirada poco inocente del artista, por lo que Burke (2005) argumenta que los testimonios resultan más fiables, cuando las imágenes nos dicen algo que el artista no sabe que dicen. Es decir pequeños vestigios, que son asociados entre algunos, con elementos o utilería que hace parte del contexto, accesorios con los que se caracterizan personajes, e incluso desde la técnica con la que fueron realizadas las imágenes y su conexión con los géneros del momento. Un hecho que permite razonar sobre el poder de

la imagen para entender un ordenamiento político, permitiendo acceder a formas de pensamiento de su creador. Desde los planteamientos de Burke (2005) se debe percibir al artista como alguien que razona políticamente hechos, permitiendo entablar una relación entre las imágenes y las ideas, además de su papel en la historia política.

Desde la perspectiva de las imágenes como parte de una cultura material, es posible relacionarlas con los cambios que se puedan dar producto de los avances técnicos y la influencia de estos en la sociedad. Al respecto Burke (2005) comenta, que es posible acceder a una historia de cambios en la reproducción de las imágenes, caracterizando sus usos y funciones dependiendo de los contextos.

De igual manera hay que tener presente una característica del Álbum, y es el hecho que Rivera Arce expone en cada paisaje, escena o retrato, anotaciones con las que se permite referenciar o describir las imágenes haciendo de ello un arte compuesto, en el que las imágenes están estrechamente ligadas a los textos.

Otro aporte importante para esta investigación es el realizado por Mitchell (2009), cuando en su libro Teoría de la imagen, comenta cómo las imágenes se presentan a manera de *espejos* o *ventanas* por medio de los cuales se accede al pasado. Donde al presentarse un sistema, que llama código-doble, propuesto desde la combinación de imágenes y textos, es posible crear una alianza entre las formas y los significados de las palabras. Permitiendo con ello que uno se sirva del otro para llegar a un mensaje deseado. En lo que se expone como una sutura narrativa o discursiva entre lo verbal y lo visual, haciendo énfasis en que los textos explican, narran, etiquetan o hablan a nombre de alguien, en tanto que a través de las imágenes se logra ilustrar, ejemplificar, aclarar, documentar un texto. Según Mitchell (2009) existe así en esta combinación de códigos vistos como *otros significantes*, relaciones que pueden ser

simétricas, donde lo visual pueda recoger lo textual, como en el caso de los retratos, donde la imagen pueda transmitir un mensaje a partir del lenguaje del gesto.

Otro aporte que realiza Mitchell (2009) se relaciona con la idea de admitir que en la correlación de imágenes y texto existe una relación con el estilo, lo cual puede hablar del artista, estableciendo entre otros vínculos con formas de representación gráfica y formas de reproducción mecánica del momento. Lo que permite dar pauta a reflexiones sobre la formación del artista, el dominio de convenciones artísticas de la época, la conexión entre la labor del artista y los intereses del momento, y la interacción con formas de reproducción gráfica, asociadas a técnicas.

Para Mitchell (2009) el valerse de tal combinación de códigos, hace posible reconstruir elementos como ordenes temporales y lugares, haciendo que la memoria desde su función de almacenaje y recuperación, pueda recordar entre secuencias de cosas, eventos, historias o discursos. Tal proceso de recuperación en el que existe ese afán por describir una estructura episódica, limitando la temporalidad de los incidentes particulares, responde a un deseo de *ser testigo*, quien muestra la *verdad desnuda*. Lo cual hace pensar en las imágenes-texto como accesos al pasado que también contienen un valor autobiográfico, en el que quien mira un evento u objeto que permanece mudo, toma partido haciendo del texto su punto de vista.

Sin embargo este autor también aclara que las imágenes vistas como parte de un aparato cultural móvil, se mueven dentro de las fronteras de los discursos populares y profesionales. Lo que involucra que estas no sean ajenas a la historia, y por tal motivo respondan a discursos, disciplinas, regímenes de conocimiento específico. Por ende las formas de representación de las imágenes-texto son diferentes de acuerdo a momentos y

lugares, que como elementos funcionales y pragmáticos invitan a pensar en su uso y contexto.

De esta manera cobra fuerza la idea de no separar la combinación de imagen-texto en un análisis, puesto que la manera como estas combinaciones se muestran son relacionables con la lingüística de la imagen y la iconología del texto. Un hecho que permite restringir en alguna medida interpretaciones erróneas, limitadas por un análisis por separado de imágenes y texto.

Es así, que desde las anteriores apreciaciones teóricas, es posible que se vea las imágenes del Álbum como elementos que conducen a saberes multidimensionales, de los cuales se analizarán tres: los referentes a una visión de la milicia, los géneros plásticos del momento como soporte del imaginario político y finalmente, cómo las imágenes contienen pistas que reflejan la situación de su sociedad.

Para lograr tal objetivo se tiene presente la imagen vista como un vestigio del pasado, combinada con ligaduras textuales, que forman un código doble llamado imagen-texto. Estas proporcionan pistas desde la apreciación del entorno, la cultura material de los objetos, el poder de la imagen como medio de representación de la sociedad e imaginarios políticos, los cuales son factibles de ser relacionados con las significaciones históricas y culturales del momento. Entendiendo las significaciones históricas y culturales como el posible sentido –entre otros- que cobran las palabras, los objetos y las imágenes para una sociedad en un momento específico. Desde este planteamiento se analizaron las imágenes y se brindó interpretación a ese pasado que captura el artista, aclarando que las imágenes a pesar de estar fraccionadas hoja por hoja pueden interrelacionarse al ser parte de una misma narrativa.

En coherencia con lo mencionado anteriormente, se presenta al lector, los resultados de este estudio de la siguiente manera: en el primer capítulo se planteó como objetivo examinar en las imágenes como pistas, que describen desde el dibujo o referencien desde el texto, el desarrollo de episodios en lo que parece ser una memoria militar. Se analizó cómo desde los paisajes es posible entablar asociaciones referentes a la configuración de territorios en la Nación, factor que unido a las características topográficas creó zonas de difícil control para el Estado. Se razonó desde un análisis militar extraído de manuales de táctica militar del momento, cómo el tipo de territorio caracteriza entre otros la forma de combate, armamentos, y recursos humanos para la guerra, etc. Estos asociados a la acción de enfrentar guerrillas, fenómeno que implica un modo de guerra característico del momento, donde el Estado acusa deficiencias militares que impiden no solo el control territorial, sino las aspiraciones de un país para acceder al progreso. También se describe como el artista caracteriza actores del conflicto en los territorios periféricos donde hacen presencia los grupos revolucionarios, mostrando a través de retratos lo que se puede entender como posibles formas de organización social producto de la guerra.

En el segundo capítulo se analizan las imágenes del Álbum, en donde se hace referencia a la identificación de pistas que permitieron conectar dichas imágenes con el pensamiento político del momento. Las pistas presentes en estos vestigios se relacionaron con los géneros plásticos de la época permitiendo apreciar que las representaciones visuales juegan un papel importante en la vida política, caracterizando así el tipo de sociedad y sus imaginarios. Trabajo que permitió interpretar la sociedad, asumiendo las imágenes del Álbum como equivalentes visuales, con los que se puede acceder al pasado.

Finalmente en el tercer capítulo se analizó, desde las imágenes y textos, como vestigios de la historia, la situación social del país. A través de estos *vestigios* se entablan conexiones con la topografía del terreno y la producción económica del país, esto ligado a intereses políticos y su impacto en la sociedad.

Capítulo 1: La imagen como una memoria militar

El “Álbum Recuerdos de Campaña” de Peregrino Rivera Arce como un documento real multidimensional que brinda elementos los cuales permiten reconstruir entre otras cosas la historia de los grupos armados revolucionarios liberales en la Guerra de los Mil Días en la zona norte del país. Un elemento testimonial del combate en el que prima la combinación de imágenes y textos, convirtiéndose en una fuente histórica en la que al tomarlas como vestigios del pasado, permiten extraer pistas que den lugar a interpretaciones sobre las características del conflicto. Por lo tanto, es preciso que estas imágenes se lean entre líneas, tal como aclara Burke, P. (2005), debido a la fragilidad de las imágenes en relación con las fuentes textuales. Sin embargo, el autor ha ligado las imágenes a textos cortos concediéndoles un valor mixto en la que tal combinación, según Mitchell, W. (2009) permite entablar una relación indisoluble entendida como “Imagen-Texto. Dichas representaciones ilustran personajes o escenarios y los elementos textuales describen, etiquetan o referencian cada imagen, para con ello no generar interpretaciones diferentes a lo que se aprecia.

1.1 La imagen como un vestigio de una geografía de la guerra

Si bien la topografía del país es bastante similar en varios lugares, es importante entender que los paisajes que ilustró Rivera Arce en el Álbum, fueron el producto de la percepción correspondiente a un espacio geográfico particular, caracterizado por territorios irregulares de cordillera propios de la zona norte del país, próximos a Bucaramanga.

Ahora bien, el tema central del Álbum es una campaña militar de guerrillas, donde los hechos ocurridos se desprendieron de la configuración social y espacial en territorios marginales, debido a políticas administrativas del siglo XIX y procesos

culturales anteriores, por ello, las imágenes-texto del artista han servido para rescatar un momento particular de la historia colombiana, en el que según González (2016), la sociedad afrontó las consecuencias de las guerras civiles bipartidistas, unido a lo que fueron los esfuerzos de un gobierno que busca el fortalecimiento de sus estructuras administrativas y sociales a través un medio de control social como lo es el Ejército.

Es por esto que para comprender lo que percibimos a través de estas imágenes-texto, será útil conocer el contexto a partir del 4 de enero de 1900, con la que se fechó el Álbum, dado que se puede relacionar con los cambios que experimentaba el país y las tensiones políticas, a raíz de las propuestas del gobierno de momento con miras a una nación unificada y moderna. El título “Álbum Recuerdos de Campaña”, sugiere que la producción giraba en torno a sucesos de la guerra, como parte de una memoria militar.

1.1.1 Vestigios del escenario de la guerra

La descripción que hizo Rivera Arce de estos territorios muestra la visión de alguien con conocimiento en táctica militar, que aprecia el campo de guerra, pues sin ello no habría un verdadero entendimiento del combate y de la dinámica del conflicto como son las condiciones topográficas, la localización de los individuos, de tal manera que fuera un escenario particular para los hechos y evidenciar sus consecuencias, por ende se transforma en una descripción que sintetiza la fisionomía irregular en los territorios donde hace presencia los grupos revolucionarios liberales, la cual se ajusta a lo que Safford citado por González (2016) describe a continuación como

Los tres ramales de la cordillera de los Andes, que dividen el territorio en regiones y subregiones bastante separadas entre sí... A tal fragmentación del poblamiento se añadía la ubicación del país a en una zona tropical, aunque con zonas montañosas, lo que proporcionaba una variedad de climas, y producciones alimentarias que hacían prácticamente autosuficiente las regiones y subregiones (p. 183)

De tal fragmentación geográfica se deduce que los territorios fueran vistos como zonas periféricas, libres en cierto grado del control estatal, en manos de terratenientes, donde se hizo factible la presencia de caudillos. Cabe aclarar que fue un escenario de características irregulares en el que se desarrollaron las acciones militares entre dos grupos: uno fuertemente armado y con mayor número de individuos, conformado por el ejército del Estado, y el otro que hace presencia en varios puntos del país, sin asentamiento fijo, limitado en número de combatientes y armas, compuesto por los grupos armados revolucionarios liberales.

Por otro lado, desde la táctica militar se puede pensar en el desarrollo de un tipo de guerra particular, asociada a una acción de guerrillas y con la que el Estado tuvo que hacer frente con todo su poder como fueron las tropas de infantería por las características del terreno, falta de medios de comunicación y vías transitables, las cuales demuestran, entre otras cosas, el atraso e inestabilidad económica del país, las malas administraciones políticas del gobierno de la época y los continuos conflictos armados que se presentaron en varias zonas del territorio nacional .

Así, las imágenes-texto realizadas por Rivera Arce del terreno, admiten ser vistas como una descripción topográfica, que en táctica militar refiere a un “agente material”, el cual según Sicard (1897) viene a determinar aspectos relacionados con “los medios de movilización, recursos armamentísticos, número de combatientes, compromiso y disciplina militar” (p. 15). Estos escenarios capturados por el artista son una fuente significativa que permiten evaluar parte de la campaña revolucionaria en la zona norte del país, correspondiente a los territorios de Bucaramanga. Desde las escenas en las que se aprecian hábitos de los combatientes revolucionarios, marcados por el agotamiento a cuenta de las diferencias militares de los grupos, como por ejemplo, el número de combatientes del cual disponía el Estado y armamento de última generación adaptado al

Ejército contra una reducida y mal armada población. Variables militares en un contexto en el que intervino constantemente la irregularidad del terreno y el tipo de comunidad donde se llevan a cabo las acciones.

La táctica militar y la forma en la que intervinieron los grupos armados no se pueden desligar de las características de la sociedad del momento para realizar un análisis, puesto que sus pobladores jugaron un papel fundamental al ser parte de la misma guerra. Juan Carlos Caravaglia, citado por González describe estos territorios como aquellos terrenos separados y con recursos suficientes, que permitían una auto suficiencia local, originando pequeñas élites rurales que obligadas a negociar con otras, comúnmente terminaban en enfrentamientos violentos y con resultados que se ajustaban al poder de las fuerzas que estos controlaban (González, 2016). Estas pugnas, no solo dejan ver la diversidad de poderes sino también una tendencia a la falta de unidad nacional y por ende una visión de Estado centralizado, en el que actores políticos no lograron derrotar formas de poder social regional y vieron la guerra como recurso para el control de territorios.

Por consiguiente, estos territorios dominados por esas pequeñas élites, muestran como ejercían su poderío con gentes de las zonas, las cuales fueron vistas solamente como capital humano en el conflicto, sin importar que fuera un mero apoyo servil o como combatientes. Muchos se convirtieron en fieles a una ideología manipulada por agentes políticos o intenciones particulares, los cuales se les veía como alguien que podía empuñar armas en contra de cualquier fuerza armada, incluso la del gobierno. Una constante en el Álbum de Rivera Arce, fue la de mostrar grupos armados revolucionarios a los que llama “batallones”, en escenas conformadas por combatientes campesinos, es decir, una estructura social y poblacional descrita que se entrevé que la composición de las guerrillas estaba muy ligada a gente de campo sin fundamentación

en tácticas militares, lo que viene a demostrar la forma de reclutamiento propia de las guerras del siglo XIX en Colombia.

1.2. Vestigios de instrucción militar

Burke (2005) afirma que el paisaje implica asociaciones políticas e incluso ideológicas, es decir, abre la posibilidad de encontrar en las imágenes-texto del Álbum un reflejo del punto de vista del artista, que como testigo directo de la guerra elaboró un arte de tipo documental, en el que no se puede ignorar que exista visiones estereotipadas ajenas a una *mirada inocente*. En este caso, la mirada de un artista marcado por los ideales liberales de finales del siglo XIX, que atraído por sus convicciones políticas contrarias a las del gobierno del momento, asumió su compromiso político y se desplazó a territorios de concentración guerrillera, un hecho que posteriormente lo ligó al caudillo Liberal Uribe Uribe durante los combates ocurridos entre 1899 y 1900.

Rivera Arce no fue ajeno a las acciones militares ni a la guerra, lo que hace que su obra contenga imágenes razonadas desde alguien conocedor de la vida militar y ese contexto tan complejo. De acuerdo con la investigación de Vanegas (2008), figuró como combatiente en: Combate de Bucaramanga (12 y 13 de Noviembre de 1899), como ayudante de campo de Gral. Pedro Soler Martínez, luchó en el Combate de Peralonso (15 y 16 de Diciembre de 1899), Combates de Gramalote y Terán (febrero de 1900), Combate de Palonegro (12 al 15 de Mayo 1900), fue primer jefe del Batallón “Libres de Ocaña” y el 26 de Mayo en la retirada por Ocaña. Dichas acciones militares le permitieron llegar a la comandancia Liberal con el grado de Coronel. Por consiguiente, el artista se desempeñó como militar y estuvo en contacto directo con la instrucción militar, usos de armas y ordenamientos, sin dejar de lado la apreciación topográfica del terreno, en asociación a sus guerrillas.

Por otro lado, en su obra se puede apreciar parte de lo que Burke (2005) expone como la Nueva tendencia plástica asociada a la instrucción militar, con la que se repasa las guerras emblemáticas entre los siglos XVI y XX, en la que existe una atracción por retratar ordenamientos y acciones colectivas de soldados. Consintiendo con ello una relación directa con la instrucción militar, en la que las escenas son vistas como “imágenes calientes”, las cuales influyen en la mirada del espectador. Esto se aprecia en la valoración topográfica de los terrenos, en la que da relevancia a las acciones militares de las guerrillas liberales, involucrando textos que describen y acotan los territorios recorridos, “batallones” presentes, conectados a los territorios periféricos y sus formas de organización local. Lo que permite a manera de testimonio recrear parte de una realidad de la geografía de la guerra.

Para recrear esa *geografía de la guerra* Rivera Arce tuvo presente la topografía, la que se constituye desde la táctica militar, en una *ciencia militar* y fue clave en la descripción del Álbum, puesto que asoció el terreno y sus accidentes con las maniobras de sus guerrillas.

Por otro lado, como militar centró su atención en el escenario de la guerra y describió los obstáculos naturales o artificiales sobre los que se ejecutaron los combates y cómo fueron asumidos militarmente. Estos conocimientos en táctica militar que poseía Rivera Arce, fueron previos al combate y provinieron de su contacto con la guerra y los manuales de instrucción militar que buscaban profesionalizar el ejército del gobierno mostrando la importancia de dichos conocimientos, como lo expresa Sicard (1897)

(...) pero el conocimiento de la parte especial de la táctica y del empleo de los cuatro factores de combate, si es indispensable; porque querer servirse de las leyes y combinaciones de la guerra sin haber estudiado de antemano el tiro, la fortificación, el

terreno, etc., es poder creer entender la geometría analítica antes de saber la aritmética y el álgebra (p. 17).

Es por esto que como estrategia militar, Rivera Arce analizó topográficamente el campo donde se llevaba a cabo la guerra e incluyó en las imágenes-texto del Álbum voluntaria o involuntariamente, “los cuatro factores tácticos militares que intervinieron en el combate, como: el número de combatientes, las armas ofensivas como fusiles y cañones, la fuerza moral de los ataques o armas blancas y las armas defensivas, como murallas y trincheras” (Sicard, 1897, p. 18). Por consiguiente, fue un recurso esencial en la producción e interpretación de las imágenes-texto, ya que describen la realidad militar de los grupos armados revolucionarios en campaña. Asimismo, fue un elemento que el autor tuvo presente pues hizo estas apreciaciones debido a que conocía la dinámica de la guerra y tenía conocimientos militares, a causa de sus nexos previos como ilustrador en los manuales de infantería de Sicard (1897) y Upton (1896), que le permitieron estar en contacto con las tácticas de infantería y las necesidades militares del momento que exigían una profesionalización de las fuerzas armadas del gobierno.

En tal medida las imágenes-texto del Álbum incluyen desde la topografía (vista como un elemento de la táctica militar) un testimonio de un hecho, una huella de *algo real* sobre lo que se escenifica ese pasado (Mitchell, 2009). Por esto se posibilita reconstruir la cultura cotidiana y material de lo vivido por Rivera Arce con su grupo revolucionario, en los combates de “Palonegro” y anteriores, haciendo fiable lo percibido y hecho, ya que las imágenes-texto fueron elaboradas a partir de los diferentes vestigios de la guerra, recreados por un artista que a su vez participó en ella, viendo y recreando trochas, ríos y montañas que hablaban entre otros de prácticas, utensilios y sus usos, etc. Es por ello, que sin estos espacios recuperados por la ficción del dibujo y el texto, sería imposible volver a esos territorios adversos y difíciles de explorar, que

recreados desde el punto de vista de un revolucionario liberal, se constituyen en una huella del pasado. Sumado a esto, se puede afirmar que fue un testigo directo del combate, que apreciaba y recreaba la acción de guerrillas en la adversidad e irregularidad de los terrenos, tácticamente útil para contrarrestar el poder militar del Estado.

Cabe recordar las diferentes limitaciones de las guerrillas liberales: como la escasa formación en tácticas militares de sus grupos, las armas rudimentarias con las que se contaba y la poca experticia en el uso de las mismas. Es decir las imágenes-texto, no solo fueron escenas de paisaje sino que además contenían el punto de vista del estratega que desde la valoración militar topográfica del terreno, identificaba a estos lugares como obstáculos para el ejército del gobierno pero que se convirtió en el medio de defensa principal de la guerrilla, permitiéndoles atacar y huir. Por lo anterior, la obra *Álbum* se constituye como una fuente histórica de contenido militar en el que las descripciones allí presentes, desde la combinación indisoluble de la imagen-texto, permitieron a Rivera Arce almacenar y recuperar lo que fue su campaña.

Mitchell (2009) afirma que las imágenes como estructuras visuales se ligan a textos permitiendo preservar con ello un “lugar de memoria” hecho que se evidencia en el *Álbum* cuando las impresiones de ese campo de guerra son consignadas hoja por hoja creando narraciones particulares a cada escena. Para ello el autor no se limitó a la superficialidad sino que los unió con escenarios específicos con acontecimientos concretos, describiendo el momento desde lo que Mitchell (2009) nombraba como *ventanas del pasado*, posibilitando un acceso directo a quien experimenta la imagen-texto, dado que al valerse del doble sistema que conforman los códigos de imagen y palabra, no se producen lecturas contradictorias. Esto da cierto grado de fiabilidad a esta representación porque procuraba describir detalladamente, no solo el campo de batalla,

sino las diferentes circunstancias que militarmente debían enfrentar los ejércitos revolucionarios liberales entre ellos: resguardos, desplazamientos, ataques y movilizaciones.

1.2.1 Vestigios de la geografía como una variable militar

A través de las imágenes-texto de los territorios de “La Palmita y Capitancito” (ver ilustraciones 1 y 2) se pueden encontrar elementos de la táctica militar del momento, como por ejemplo los aspectos abordados desde la topografía, se ejemplifica el accionar de las guerrillas liberales, al mostrar los grupos de combatientes en la distancia, como alguien que mira en perspectiva, es decir como un sujeto tácito que observa para documentar, caracterizando los grupos y permitiendo con ello hacer un acercamiento a esa realidad del conflicto en los territorios periféricos del país.

En la “Vista de un campamento liberal en la Palmita, El Colombia”, (ver ilustración 1), se puede entender, como los grupos revolucionarios liberales toman posicionamiento en un cerro, en este caso, una parte de ellos “El Colombia”, confiriéndole un lugar tácticamente estratégico. Para Sicard (1897) este posicionamiento hace parte de los “medios de preservación, en los que las defensas naturales permiten contrarrestar los medios de destrucción como lo son la acción de fuegos y ataque a viva fuerza o arma blanca” (p. 17). Tal posición permitía prever acciones a distancia del enemigo y con ello responder mejor a los ataques.

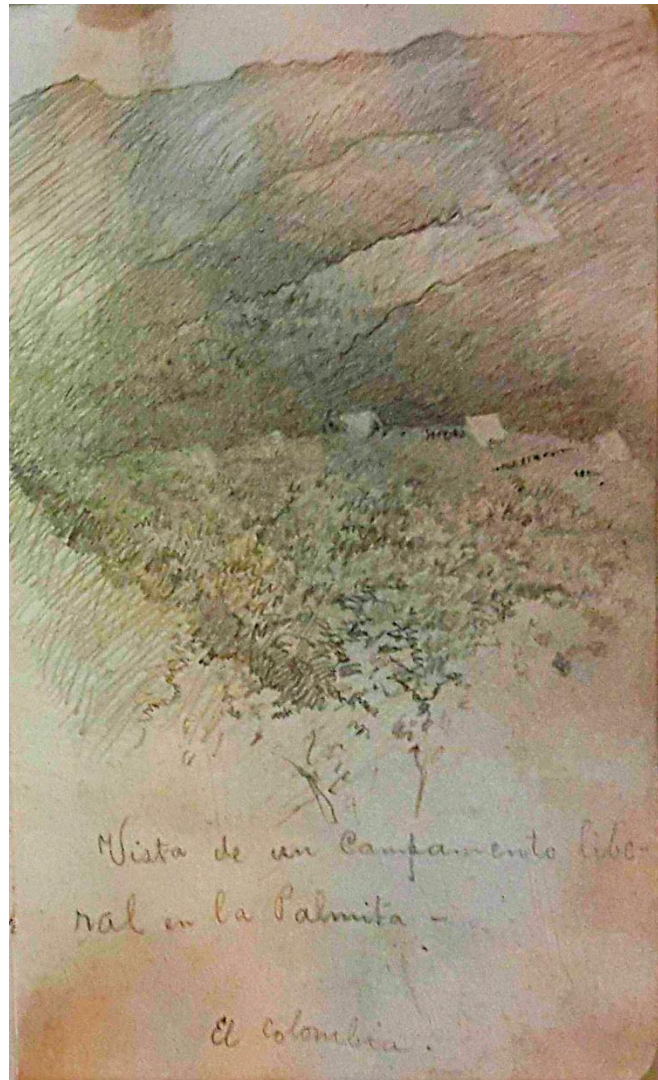


Ilustración 1 "Vista de un Campamento liberal en la Palmita. El Colombia" Dibujo (Lápiz/papel). 16.6 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce. 1900. Museo Nacional, registro 3355.

Esto se convierte en una ventaja si se tiene presente que las guerrillas revolucionarias carecían en su mayoría de uniformidad en su armamento y munición. Según Caballero (2006) esto fue consecuente a la improvisación en su consecución y la falta de recursos económicos, provocando el aumento de combates cuerpo a cuerpo y el uso de herramientas de trabajo como el machete a manera de arma. Por consiguiente, para la guerrilla liberal ante la falta de uniformidad que presentaban las armas de fuego que garantizaran tiros acertados a sus líneas de combatientes, fue mejor la acción de fuegos sobre terrenos bajos. Por otra parte, la movilización de un grupo en ascenso

aumentaba riesgos de bajas por esfuerzo y les confería a las guerrillas liberales una ventaja, ya que al estar en la cima controlaban los avances enemigos y las retiradas a lugares más seguros por flancos no cubiertos por el atacante. Militarmente se puede ver el terreno como un “medio de preservación”, dado que los grupos liberales tuvieron inferioridad numérica y que valerse de esta variable para su accionar. La imagen también muestra carpas como el tipo de alojamiento que presto el servicio temporal a esos grupos reducidos, indicando con ello, movilidad continua por necesidad o a discreción de un mando. La forma organizada con la que se ven sus individuos da a entender el direccionamiento a partir de alguien que conoce criterios de disciplina militar tendientes a reducir las bajas y controlar la movilidad del grupo como lo explica Sicard (1897). Tal ordenamiento evidencia formas de control básico de tropa y la presencia comandancias.

Otro factor importante que se puede ver es como en lo abrupto de la topografía no se divisan caminos que permitan tránsitos fáciles a los combatientes, imposibilitando con ello el transporte rápido de material bélico pesado como cañones, algo que caracteriza el conflicto como una acción de cuerpos de infantería. Con ello, se puede afirmar que una necesidad primordial del Estado fue cualificar su fuerza armada para llegar a un Ejército profesional, que dominara las tácticas de Infantería para el control de las guerrillas.

La guerra de igual forma se tuvo que adaptar a los territorios desde las transformaciones hechas por el hombre, es decir desde la presencia de asentamientos poblacionales y las vías de comunicación. Según Melo (1989) en la caracterización de los territorios del Estado de Santander, advierte sobre la gran separación entre territorios poblados y escasas vías de comunicación en su mayoría sorteables a lomo de mula. La falta de vías de comunicación ligada a las características climáticas y de suelos trajo

consigo que no existieran caminos de rueda obligando a transitar por trochas o ríos. Situación que significativamente interfirió en las acciones militares de ambos bandos puesto que obligo a desarrollar estrategias militares en los que las movilizaciones, acción de fuegos y formas de combate fueron pensados para minimizar bajas bajo ataques furtivos y rápidas retiradas.

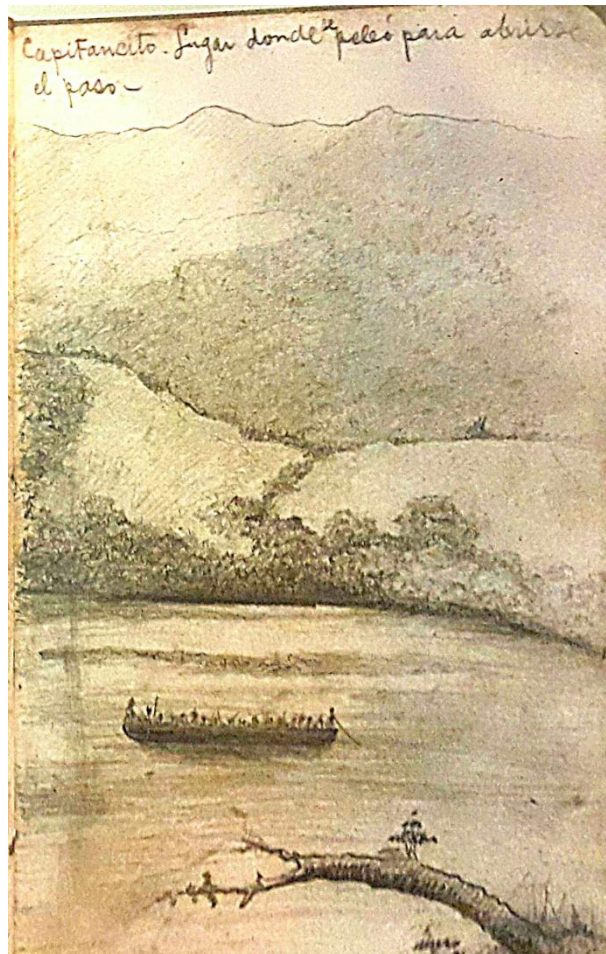


Ilustración 2 "Capitancito. Lugar por donde se peleó para abrirse paso". Dibujo (Lápiz /papel). 16.6 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce. 1900, Museo Nacional, registro 3355.

“Capitancito, lugar donde se peleó para abrirse paso” (ver ilustración 2), muestra una relación indisoluble entre la imagen y el texto, puesto que sin ayuda de lo explícito textualmente, se puede reconocer una temática totalmente diferente a la de una labor de campaña militar. Esta imagen-texto relaciona combatientes con dos escenarios: un cerro

y el río, de los cuales se debían sacar el mayor provecho tácticamente. Además permite identificar prácticas de desplazamiento militar en el que se aprovechaban los recursos hídricos aunque fuera en un rudimentario medio de transporte similar a una canoa. Lo anterior debido a la falta de terrenos transitables (infraestructura vial), topografías irregulares y situaciones climáticas adversas, donde el río se constituyó en un recurso militar para el tránsito. Por consiguiente, este determina el valor sobre el control de los corredores viales que comunicaban las regiones. González (2016) comenta sobre los corredores viales del momento, “caso presente en Ocaña – Mompo, donde el río Magdalena y afluentes son vistos como rutas de comercio e interacción espacial entre las diferentes macro regiones” (p. 189). La imagen-texto permite caracterizar el escenario de la guerra en cuanto a los medios de movilización de los combatientes, mostrando como estos lugares fueron claves en la campaña de Uribe Uribe, pues se constituyeron en un corredor obligatorio para la movilización de tropas e interacción rápida con otras localidades próximas a Venezuela y con las que se permitía el contrabando de armas.

Cabe resaltar que la imagen no se desliga de la información textual, pues es posible identificar el lugar de los hechos como “Capitancito” y el tipo de acción desarrollada (“lugar donde se peleó para abrirse paso”). La imagen – texto se puede interpretar entonces como un hecho de guerra y como una caracterización del combate dentro de una acción de movilización, por lo que es probable que se asocie a una acción de retirada con la que se busca romper un cerco. La expresión “donde se peleó para abrirse paso” indica una acción de enfrentamiento en la que un cuerpo militar crea a la fuerza caminos para la avanzada de nuevas tropas.

Caballero (2006), en sus memorias de guerra, menciona a “Capitancito” como una muralla inexpugnable, y el río como un corredor vial de lanchas que iban y venían

con nuevos contingentes para el combate, donde en ese momento el ejército conservador entró en persecución de la guerrilla liberal pasado el combate de “Palonegro”, donde el general Vargas, Uribe Uribe y Herrera dispersaron sus tropas por trocha y río hacia provincias del sur de Santander.

De acuerdo con las dos imágenes-texto anteriores, se puede decir que sirven para transportar al observador a un momento en particular y a un sitio específico, de tal modo que se remonte a la experiencia de Rivera Arce en su campaña militar con las guerrillas liberales, donde se pueden encontrar indicios que caracterizaron los combates de la época, teniendo en cuenta los vestigios que dan las imágenes y las acotaciones. Por consiguiente el autor permite acceder al escenario de guerra, dejando ver los accidentes geográficos como un elemento esencial en la caracterización del conflicto, donde un lenguaje compuesto imagen-texto creó un espejo de esa realidad, en la que él es un observador directo, confiriéndole a sus registros un valor histórico a manera de memoria militar.

1.3. Testimonios de la geografía de la guerra producto de una previa organización política

Los territorios de guerra que experimentó Rivera Arce, como combatiente, contiguos a Bucaramanga, según González (2016) vienen siendo formas impuestas de organización territorial heredados desde la Colonia, donde se reflejaron ciudades establecidas como centros y territorios circundantes o periféricos, como el caso de Ocaña y Cúcuta. Estos escenarios con características heterogéneas que con lo irregular de su geografía y el vasto territorio nacional, hicieron surgir pequeños espacios alejados de un centro dominante, propiciaron zonas *intersticiales* donde la representatividad Estatal en muchos casos llegó a ser nula, provocando con ello espacios propicios para la

presencia de caudillos y guerrillas. Por lo tanto, para un territorio gobernado con criterios de organización centralista como lo fue Colombia para finales del siglo XIX e inicios del XX, fue más difícil intervenir militarmente sus periferias en conflicto, cuanto más lejanas estas se ubicaran.

El artista hizo claridad sobre dónde ocurrieron los hechos desde un texto acompañante al título, en el que menciona a Bucaramanga como registro espacial de la campaña militar y que se data en 1900, con lo que lo ubicó en un tiempo concreto, siendo esto un valor importante en el momento de analizar las imágenes-texto, dado que dan pistas concretas espaciotemporalmente a quien observe las imágenes.

Gracias a que el Álbum es conformado en su mayoría por imágenes-texto es posible identificar los lugares donde se desarrollaron los hechos debido a que Rivera Arce cuidó al referenciar cada imagen con textos que dan localizaciones exactas y que a simple vista no son identificables desde la imagen, como la *“Vista de la población del Carme costado occidental”*, *“Un trapiche en el Estado de Santander”*, *“Capitancito lugar donde se peleó para abrirse paso”*, *“Cúcuta, Lugar donde reposan los restos del Ilustre Mártir del Liberalismo Dn. Ezequiel Cuartas”*, *“Croquis del cementerio de Agua Sucia, Ramírez”*, *“Provincia de Ocaña, Lugar donde fue asaltada una avanzada liberal”*, *“Una trinchera tomada (Bucaramanga)”*. Como se pudo ver, los territorios son próximos o pertenecientes a Santander, los cuales en su condición de pequeñas localidades y características geográficas, estaban lejanos a centros de poder permitiendo la influencia de agentes políticos y presencia de guerrillas liberales, ya que al ser en muchos casos lugares inaccesibles, desprovistos de medios de comunicación, limitados a medios rudimentarios de transporte como canoas o animales de tiro ampliaban la ventaja de dichos grupos. Las distancias entre estos territorios en el Álbum no fueron un factor determinante para que pudieran reunirse las guerrillas, que estaban diseminadas

pero a distancias sorteables a paso. Un recurso militar de organización que permitió evitar el cerco del ejército del gobierno y que tuvo por objeto conformar un grupo armado mucho más fuerte, hecho que se dio en La Mesa de los Santos donde según Caballero (2006) se concentró el cuartel general liberal, y donde vienen a unirse las guerrillas de Rafael Uribe Uribe, Ramón, Agustín Neira, Pedro Soler Martínez y Tomás Ballesteros. De igual forma se logra saber qué grupos guerrilleros hicieron presencia en la zona puesto que desde la combinación imagen-texto se referencia “*Vista de un campamento liberal, El Colombia*”, “*Tipos de la Revolución, Batallón Libres de Ocaña*”, “*En los Elechales. Batallón Maceo marcha en refuerzo*”, “*Doctor Tinaja, dueño de la casa donde acampó el Cundinamarca*”. De lo anterior se puede inferir que la problemática se deriva de agentes armados que tienen libre tránsito en zonas de periferia en las que el gobierno centralista no ha tenido intervención alguna, causando que se creen conexiones entre grupos revolucionarios, aumentando el poder de zonas fragmentadas, debilitando con ello la consolidación de un poder central en la Nación. Caballero (2006) menciona en sus memorias el valor de estos terrenos, los cuales cataloga como *barreras infranqueables* apropiadas como ventaja militar y como ruta de contrabando que permitieron la consecución de armas, como se muestra a continuación:

Mientras nos desesperábamos por la demora en la llegada de tan importantes elementos, el gobierno cargaba sobre la comarca santandereana en la que actuaba nuestro ejército, las fuerzas más poderosas y equipadas que levantaba en la república, y en un territorio tan abrupto y lleno de cerros como es el de Colombia, cercaba nuestro campamento y apostaba tales fuerzas sobre fortalezas naturales infranqueables.

Por fin el general Sarmiento había llegado a las costas de Venezuela y de Colombia y después de enviar parte del parque a Maracaibo, siguió a Riohacha con el pequeño buque de guerra “El Rayo”, convoyado por el transporte de Gaitán, y con una buena dotación de Rifles y municiones para emprender campaña por la costa del interior de la república (Caballero, 2006, p. 57).

Así, por mucho tiempo estos *territorios sin Dios ni ley* que comenta González (2016), se logran apreciar en el Álbum desde los pequeños indicios que provén las imágenes-texto, confirmando lo que fue una realidad social del momento, determinada por la presencia de agentes políticos y armados liberales en las zonas periféricas del territorio nacional. Estas *ventanas del pasado* de igual forma admiten ser vistas como parte de memorias militares que han narrado el conflicto desde las acciones guerrilleras, permitiendo apreciar los hábitos y recursos de sus grupos armados. La falta de presencia estatal en las poblaciones periféricas fue una característica determinante en Colombia durante dicha época y demuestra que para integrar nuevamente estas zonas fue preciso intervenirlas militarmente, iniciando con la conformación de un Ejército Nacional.

1.3.1 Vestigios del control estatal en los territorios periféricos de la Nación

La Guerra de Los Mil Días fue una muestra de la incapacidad del Estado para controlar el poder de caudillos liberales como Uribe Uribe (ver ilustración 5) y de jefes locales como Don Eloy (ver ilustración 4) y el doctor Tinaja (ver ilustración 3), retratados por Rivera Arce, que los mostró como personajes importantes dentro del conflicto a partir de los textos ligados a la imagen como colaboradores de los grupos revolucionarios. Ellos fueron un reflejo de personajes de élites locales, lo cual evidencia formas de control como terratenientes y gamonales, surgidos entre otras causas por la falta de un aparato de control gubernamental que limitara las presiones sobre la población campesina desde mecanismos clientelistas, sin descuidar que ellas manejaban pequeños grupos armados para el control local. En este sentido, el papel del Ejército Nacional fue el medio que utilizó el gobierno para controlar las milicias locales, sin que la presencia verdadera de un ejército del gobierno fuera significativa, puesto que hasta ese momento se encontraba en un proceso de consolidación reciente, el cual inició en 1887 con Núñez. La insipiente autonomía de regiones que se referencian en el Álbum

muestra a *El Carmen, Capitancito, Agua Sucia, Ramírez, La Palmita y Ocaña* como territorios periféricos y dependientes de la macro región que fue el Estado de Santander, y fue por ello, que controlar estas zonas obligó al Estado a pensar en su fuerza armada. Sin embargo, para Jaramillo citado en González (2016), el Ejército Nacional tiene unas características particulares que impidieron ser un medio de control efectivo, en este sentido

La guerra encuentra un Ejército Nacional en condiciones deplorables, constituido mayoritariamente por oficiales salidos de las anteriores guerras civiles, carentes de formación y con hábitos de ociosidad y embriaguez, dedicados a la componenda y al padrinazgo político como medio de obtener asensos. Por otra parte, la politización del Ejército era total, de modo que la fidelidad partidista era preferible a la buena formación y capacidades militares (p. 201)

Tal apreciación establece que fue necesario recurrir a un medio de control contundente en los diferentes territorios marginales o de difícil acceso de la Nación, lo cual se lograría con la profesionalización del Ejército Nacional como un agente de control del gobierno, pero que no solo contara con el modelo antiguo de *superioridad numérica* para afrontar la guerra expuesto por Sicard (1897), sino que se ajustara a las necesidades del momento entre las que se esperaba neutralizar grupos armados locales que dieran como resultado acciones de guerrilla, limitando así el poder de gamonales, lo cual vino a ser uno de los puntos centrales del proceso de Regeneración de Núñez.

Esta problemática fue consultada con diferentes países a través de la Comisión de Oficiales generales del Ejército colombiano, quienes vinieron a determinar algunos cambios, después de realizar una evaluación de conceptos militares y que arrojó como resultado la implementación de táctica de infantería, artillería y caballería, teniendo presente el modelo americano el cual planteaba que de acuerdo a las características

topográficas del país se debería mejorar la preparación de las filas e incorporación de un nuevo tipo de armamento, como lo expone Upton (1896)

Informar al Poder Ejecutivo que el sistema de Táctica de Infantería americana consulta, mejor que el colombiano y que cualquier otro, las necesidades del Ejército de la Republica; y, que por tanto, solicita muy respetuosamente la inmediata adopción de esta Táctica, en términos en que está concebida en el manuscrito de los señores Coronel H. R. Lemly y Teniente –coronel Alejandro B. Ruiz Bogotá, Febrero 12 de 1883 (p.3).

Es decir las imágenes-texto del Álbum de Rivera Arce, confirman un momento en la historia de Colombia en el que las acciones de guerrilla se dieron de forma clara en los territorios marginales con apoyo de jefes locales y que obligaba a una intervención Estatal con un ejército profesional. Así pues, una época en la que estaba conformándose la Nación pero luchando con las limitaciones anteriormente expuestas por Jaramillo citado en González (2016). El Álbum refleja una sociedad que tomó parte en el conflicto, mostrando formas de poder de las élites locales, actores revolucionarios de carácter político-militar y el campesinado, que generaba resistencia al control estatal. La lucha que plantearon estas guerrillas evidenció enfrentamientos de cuerpos de infantería conformados por los campesinos, lo cual influyó en la futura profesionalización del Ejército Nacional con la adopción de una táctica militar basada en tácticas de infantería.

1.3.2 Vestigios de los actores del conflicto

El Álbum “Recuerdos de campaña” se constituye en un inventario de lugares en el que Rivera Arce fue participe de combates y donde vio las proezas de las guerrillas liberales mientras dirigía a su Batallón “Libres de Ocaña”. Desde las escenas de paisaje

se puede apreciar los territorios donde hizo presencia como revolucionario y con los retratos logra construir una idea de los individuos que fueron parte de su grupo armado o apoyaron la causa liberal. Para Burke (2005) el ver los territorios y sus gentes se constituyó como una visión de aquella sociedad. Instantes que han sido atrapados y describen la realidad en la que se encuentra Rivera Arce, ilustrando el papel de un grupo revolucionario en la sociedad. Estas *ventanas del pasado* recrean los territorios, la sociedad y el conflicto, permitiendo con ello un arte cuya finalidad admita ser la de representar la Nación, afirma Martínez (2012).

Los ideales y políticas del liberalismo a finales del siglo XIX se constituyeron en la bandera de caudillos que diseminados por las diferentes regiones del país, caldearon los ánimos de aquellas élites rurales que se oponían al conservatismo desde programas políticos que a manera de *paraguas político* permitían controvertir las formas del control central. El hecho lo confirma López-Alves cuando menciona el tipo de control local diciendo que el liberalismo federal se caracterizó por el debilitamiento del poder presidencial y el fortalecimiento de las alianzas de los poderosos jefes locales y regionales, dotados de milicias locales, reclutadas de subalternos (González, 2016). Este fenómeno que evidencia González (2016), describe a las fuerzas armadas de aquellas élites rurales, conformadas por el mando de jefes que provenían de la aristocracia y cómo se reclutaban de clases humildes, foráneos y que en muchos casos hacían parte del servicio de los gamonales a los combatientes, mostrando que el mando de los grupos armados estuvo a cargo de personal no calificado o perteneciente a guerras anteriores, movidos por ímpetus personales dados por sus nexos con propiedades o causas clientelistas.

De otra parte, los grupos armados regionales se conformaron por iletrados de campo, de varias etnias, campesinos y pequeños propietarios, algunos otros con

obligaciones menores o desocupados. Según Jaramillo, citado por González (2016), este tipo de organización social e individuos que hicieron parte del combate, fueron determinantes para el desarrollo de la guerra, pues dio pauta a la proliferación de diversos tipos de poder, así mismo como de caudillos que se designaron como comandantes de aquellas fuerzas que en oposición a un control superior marcaron la fragmentación de poderes no solo de los bandos liberales sino también dentro de las filas guerrilleras. Tal problema acusa grupos armados con acciones que se movieron entre autonomías e indisciplinas.

1.3.2.1 Vestigios del poder local en las zonas marginales

La importancia de las élites fueron plasmadas por Rivera en “Doctor Tinaja, el dueño de la casa donde acampó el Cundinamarca” (ver ilustración 3) y “Don Eloy – proveedor del Ejército Liberal” (ver ilustración 4), demostrando que su poder local era evidente y no pasó desapercibido, pues se diferencian entre sí a partir de lo que muestra su indumentaria, permitiendo ver clases sociales diferentes. Por una parte el “Doctor Tinaja”, personaje que se encuentra ataviado de traje, se ve “refinado y elegante representando el tipo de bogotano incapaz de cometer acto vulgar” (González, 2013, p. 210). Este personaje se aprecia en una posición recia y con un gesto fuerte, replica de su clase social, no comparable al resto de individuos retratados en el Álbum, que en su mayoría son iletrados campesinos y por esto el autor hizo claridad en el texto al usar el término *Doctor*, permitiendo con ello atribuirle una formación académica y posición social.

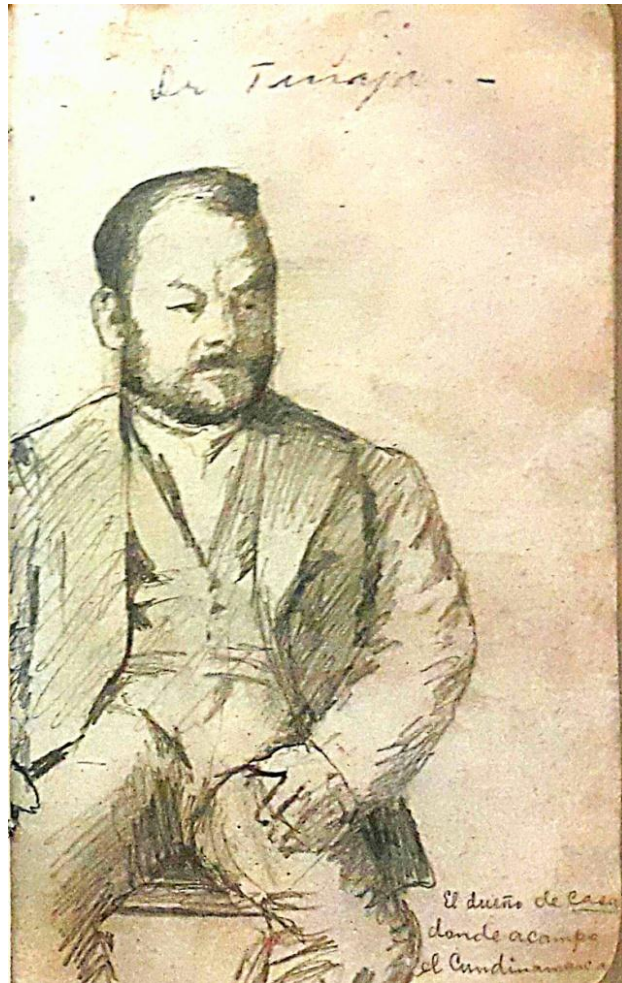


Ilustración 3 "Dr. Tinaja. El dueño de casa donde acampó el Cundinamarca". Dibujo (Lápiz/papel). 16.6 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce. 1900, Museo Nacional, registro 3355.

Además de ello, complementó la imagen al referirlo como “dueño de la casa donde se alojó el Cundinamarca”, es decir tenía bienes y recursos económicos notables. Tal combinación entre la imagen y los valores que atribuye el texto como “doctor” y “dueño de la casa” permiten ubicarlo como un miembro representativo y con poder, que admitió dar alojamiento a una guerrilla liberal conocida como “el Colombia”.

Por el contrario, “Don Eloy” no poseía la vestimenta como la de “Doctor tinaja” y se asemeja más a un campesino por sus prendas. Sin embargo este ropaje no se aprecia deteriorado o roído como las de otros campesinos mostrando una leve

diferencia, como lo reafirma la postura de brazos cruzados y su avanzada edad, lo que permite verlo como alguien respetable.

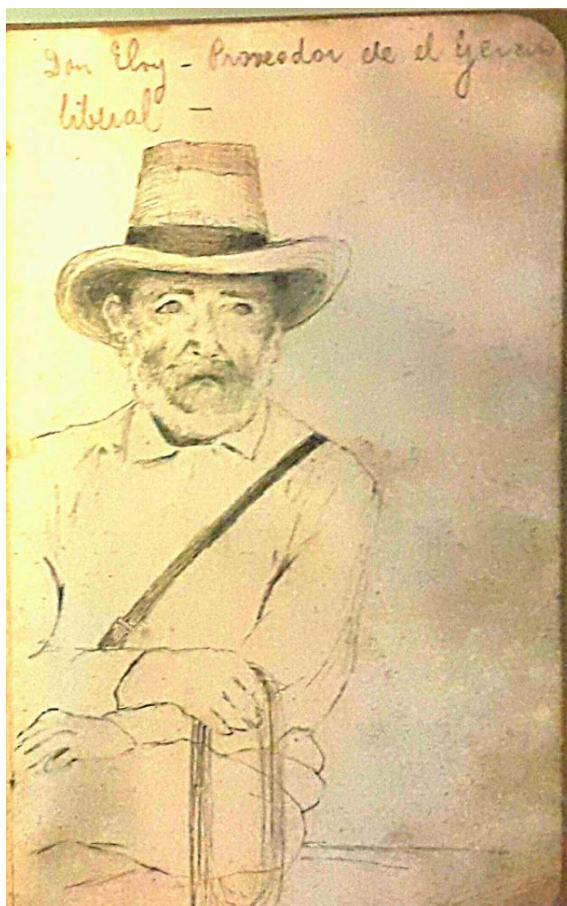


Ilustración 4 "Don Eloy. Proveedor de el ejercito liberal". Dibujo (Lápiz/papel). 16.6 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce. 1900, Museo Nacional, registro 3355.

Su indumentaria está acompañada de una correa para fusta de machete o munición y un lazo, lo que permite ligarlo con labores referentes a ganados o animales de tiro, siendo estas características de un hombre de campo, semejantes a las de un gamonal o terrateniente. Al enlazar la imagen y el texto, el individuo fue identificado como “Don Eloy-Proveedor del Ejército Liberal”, expresión popular que le confirió cierto poder sobre otros, que pueden ser trabajadores, campesinos y a la vez

referenciarlo con nexos a la guerrilla liberal. Mostrándolo como proveedor de elementos que pueden ser asociados con armamento, recursos económicos y humanos, para ejercer como combatientes o productos de abasto del mismo territorio. El lazo que sostiene, se relaciona con el texto “proveedor”, pues recuerda las formas de comercio regional en los territorios de periferia donde la escasez de vías de comunicación obligó al uso de mulas para el transporte de víveres y demás productos.

Es importante recordar que en el proceso de campaña de aquellos grupos armados revolucionarios, los terrenos donde se les brindó auxilio a las diferentes tropas, en su mayoría fueron conformados por fincas, que como se aclaró con anterioridad, gozaban de algún grado de autosuficiencia, donde se rescatan los nombres de “la hacienda “San Isidro”, lugar donde se ubicó provisionalmente el cuartel general liberal antes de la batalla de “Palonegro” y la hacienda “Torcorona” que sirvió de reposo y provisión tras la larga travesía de la marcha de Ocaña” (Caballero 2006, p. 30).

1. 3.2.2 Vestigios de la comandancia guerrillera

En “Gral. Uribe Uribe en traje de Campaña” (ver ilustración 5) y "Retrato del coronel P. Rivera Arce, primer jefe del Bon. Libres de Ocaña” (ver ilustración 6), se muestran como militares a estos personajes, pues usan uniformes de la época, pese a que se diferencian entre sí de acuerdo al tipo de chaqueta y distintivos como las presillas ubicadas en los hombros y otros accesorios; no obstante, los grados conferidos se encuentran perfectamente expuestos gracias a los textos de cada imagen, clarificando la diferencia como general y coronel. En el texto relacionado al retrato de Uribe Uribe puede verse como a él se le confiere una acción y es la de “Campaña”, con lo cual se entiende que su presencia en este territorio fue combativa, por lo que este hecho no se desliga de su labor como político del partido liberal, dejando ver el compromiso con la

revolución desde su pertenencia al grupo de los llamados *Belicistas Liberales* quienes asumieron la guerra como única forma de resistencia al gobierno de momento.

González (2016) aclara que los cargos militares obedecieron a antiguas prácticas del momento en las que los mandos superiores de este tipo de grupos armados, provenían del reclutamiento de gente de la aristocracia o muy cercana a esta.



Ilustración 5 "Gral. Uribe Uribe en traje de Campaña". Dibujo (Lápiz/papel). 16.6 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce. 1900, Museo Nacional, registro 3355.

Además tuvieron contacto con la guerra previamente o poseían conocimiento suficiente para desempeñar funciones, entre ellas, saber leer y escribir, rasgos poco comunes en los combatientes campesinos, lo cual demuestra la falta de formación

militar de los liberales en ese momento, pues no contaban con un adiestramiento y profesionalización como los aspirantes a ejercer una carrera militar. El mismo autor comenta que una característica en las jefaturas de las guerrillas liberales, fue que permanecieron ajenas a disposiciones militares claras, de disciplina y deber, llevando a la posibilidad de ver entre sus jefes acciones autónomas, impidiendo una correcta articulación interna, lo que generó desconfianza frente al tipo de guerra que plantearon, al considerar que en cualquier momento se produciría un caos.

Sumado a estas diferencias, se puede identificar al general con su atuendo distinguiéndolo de los demás militares presentes en el Álbum, ya que al exponer en su vestimenta el porte adecuado de sus accesorios, la mirada de atención a un horizonte, lo hace ver distinguido, expectante y reflexivo. Tanto el porte de las prendas, la posición firme de su cuerpo y el gesto del retrato, acentuaron los valores propios de un militar como son la disciplina y el compromiso. Igualmente se aprecia como fondo en la pared, una gorra oficial y un fusil, reforzando esta visión castrense, donde la primera simboliza el mando o dirección de las guerrillas, las cuales acusaban para el momento un fraccionamiento en el Estado Mayor. En cuanto al fusil, simboliza las armas que como elemento de combate mostraba parte del poderío del Ejército Nacional, ya que fueron adquiridas y adaptadas al territorio nacional, convirtiéndose en material de última generación y símbolo de uniformidad. Como hecho notable de la guerra se sabe que parte de este armamento fue incautado por las guerrillas liberales en combates previos al de Peralonso, permitiendo asestar un duro golpe al Ejército Nacional, magnificando la labor militar Uribe Uribe.

Al iniciar el Álbum, Rivera Arce ubicó la imagen del General, no solo por su afinidad con el caudillo, sino lo propuso como una visión idealizada del revolucionario liberal, fortaleciendo así un imaginario colectivo, de aquel líder que tomó partido desde

una posición belicista, afrontando el hecho de asumir una guerra civil sin precedente. Según González (2016), una contienda difícil de ganar, en la que las tropas guerrilleras poco a poco entendieron que eran incapaces de vencer a un Ejército Nacional en proceso de reestructuración y profesionalización.

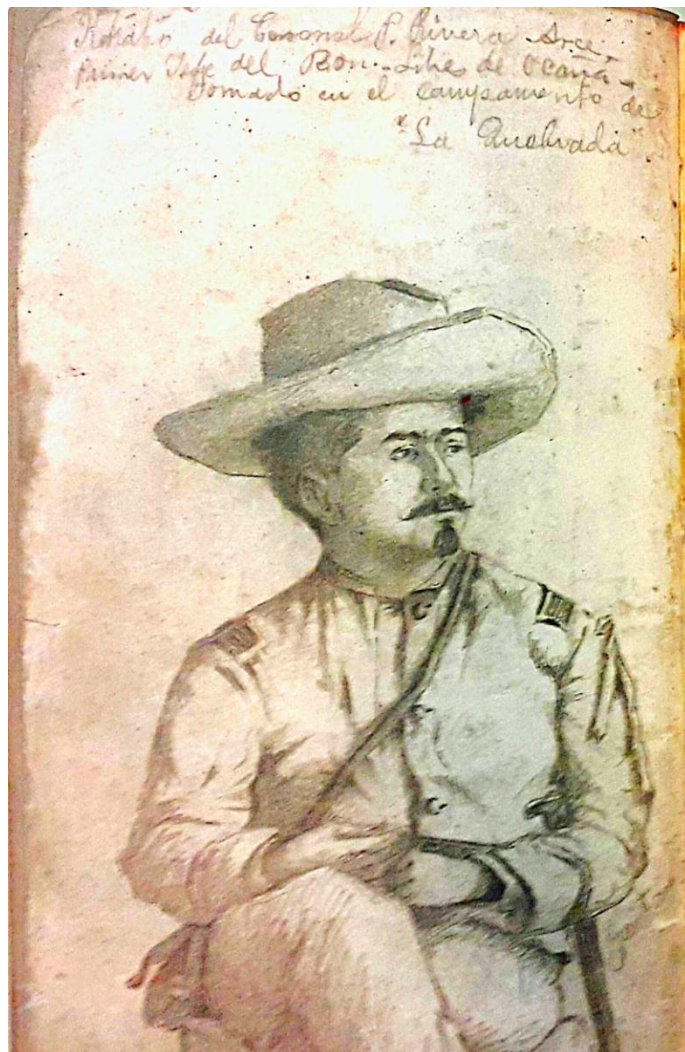


Ilustración 6 "Retrato del Coronel P. Rivera Arce. Primer Jefe del Bon. Libres de Ocaña tomado en el campamento de "La Quebrada"". Dibujo (Lápiz/papel). 16.6 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce. 1900, Museo Nacional, registro 3355.

En cuanto al retrato de Rivera Arce (ver imagen 6), da lugar a una interpretación de orden memorístico, en la que el artista pervive en una imagen realizada por su

compañero Darío Gaitán, lo cual se deduce al encontrar el retrato firmado en la parte inferior derecha. Su chaqueta y accesorios como insignias y cartuchera se combinan con un machete y un sombrero, diferentes de un atuendo militar, lo que le confieren un nexo más próximo con las tropas guerrilleras y jefes de rango menor, asimismo su postura sentada se puede leer como la de un sujeto en actitud informal distante de una pose militar, lo que se puede asociar con individuos más pertenecientes a una clase civil que toma un cargo. El distanciamiento entre el cargo de Coronel y la pose se pueden vincular a la falta de profesionalización militar de la época en la que los nombramientos de la guerrilla se dieron a individuos con un grado de cultura básico que supieran leer y escribir, sirviendo de momento a las comandancias para la conducción de fuerzas.

Esta ilustración se puede entender como el reconocimiento que hace otro sujeto partícipe del combate, en este caso Darío Gaitán, antiguo compañero en el ámbito de las publicaciones. De una parte se reconoce la fisionomía de Rivera Arce desde el retrato, descrito textualmente en su papel de coronel que condujo al “Batallón Libres de Ocaña” en un lugar explícito “La Quebrada”, referencias que testimonian su servicio en la guerra. Militarmente para Rivera Arce este conflicto armado fue digno de enaltecer porque se constituye en un hecho sin trascendentes para el liberalismo, en el cual menciona

La guerra es el estado natural del hombre y sus ideales su complemento. Nuestra guerra, la de los “mil días”, como se le llamó, fue incompleta pero sublime. Ella formó el carácter, hizo hombres leyenda que la historia consagra, el Liberalismo enaltece, y Colombia la Grande se encarga de formarles su pedestal... Para el futuro de Colombia, Palonegro será una consagración. Allí el certamen guerrero que vivificó e inmortalizó la historia de las luchas del Partido Liberal (Rivera Arce, 1937) .

Históricamente esta imagen y el Álbum en general se pueden constituir como una prueba de servicio a la patria y entrega a los ideales de la causa liberal, pues

entendiendo que fue partícipe del conflicto apporto a la construcción de la Nación y defensa de unos ideales, que sin importar de ser catalogados de revolucionarios, no merecen ser olvidados por la historia. El mismo Rivera Arce acusa la persecución estatal al liberalismo y evidencia una reestructuración que afectó a las milicias del momento

Año 1879. Allí empezó pues, la dolorosa viacrucis del liberalismo. Triunfante el partido conservador, una de sus primeras labores fue la de borrar del Escalafón militar de la República a todos los militares de la guardia Colombiana luchadores de nuestra causa... (Rivera Arce, 1935)

De lo anterior, se reconoce como esta situación favoreció a los militares conservadores y que fue de continua reclamación por Rivera Arce, quien siempre buscó el reconocimiento del Estado.

1.3.2.3 Vestigios de las huestes revolucionarias

Ahora bien, “En la trocha, soldados de distintos batallones” (ver ilustración 7), se puede apreciar una imagen-texto que muestra las bases de las guerrillas liberales, conformadas por gente humilde o personal trabajador facilitado por los gamonales de la zona, y que se convirtieron en combatientes, cambiando la connotación del conflicto.

Según comenta González (2016), estos personajes son venidos de un proceso de reclutamiento clásico, en el que es válido percibirse del recurso humano sin distingo de edad, en tal medida se aprecia la vinculación al conflicto de población joven e infantil. Cabe aclarar que estas imágenes obedecían a formas de idealización del artista no ajenas a su visión particular.



Ilustración 7 "En la trocha. Soldados de distintos Batallones". Dibujo (Lápiz/papel). 16.6 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce. 1900, Museo Nacional, registro 3355.

En ellas se acentúan algunos rasgos de cansancio y en situaciones precarias, lo cual sirvió para escenificar el momento apesadumbrado del tránsito por la trocha. Una situación que se puede ligar a la travesía por la trocha de Ocaña, en la que según Caballero (2006) fue una de las más difíciles en el conflicto, ya que se redujeron drásticamente las líneas guerrilleras. Desde la imagen-texto se permite deducir que se trata de combatientes de “diferentes batallones” limitados en número y armamento. Esta presencia de varios “batallones” refiere a concentración de guerrillas en un solo punto, exponiendo la presencia de varios grupos revolucionarios en distintas zonas, que en acción de retirada se concentran.

Desde las apreciaciones militares la imagen recoge el reconocimiento de un terreno fragmentado propio de los territorios periféricos, las armas ofensivas de la guerrilla y la moral del grupo.



Ilustración 8 "Bon. "Libres de Ocaña". Una carga al Machete. (Palonegro)". Dibujo (Lápiz /papel). 16.6 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce. 1900, Museo Nacional, registro 3355.

En cuanto a "Bon. "Libres de Ocaña". Una carga al machete. Palonegro" (ver ilustración 8), se refiere a un combate directo cuerpo a cuerpo entre un soldado y un guerrillero. La acción fue descrita por el texto, como una “carga al machete” y la contextualiza en “Palonegro”; lo que permite crear asociaciones sobre el uso de una herramienta de trabajo como arma, caracterizando la batalla de “Palonegro” como un enfrentamiento cercano al pueblo. En este combate, las guerrillas liberales se vieron obligadas a enfrentar al ejército conservador con machetes como armas, ante la falta de fusiles y la escasa munición. Rivera Arce menciona en su texto de “Palonegro”, como el ejército conservador arremetió contra la guerrilla liberal desde el 11 de mayo hasta el 25 del mismo mes, tiempo en el que se debilitó el poder de combate liberal.

Vale la pena aclarar, que se estaba viviendo un momento en el que los llamados “macheteros” eran liberales y conservadores, con lo que se marcó “la historia negra de la violencia oficial” (Caballero, 2006, p. 10) , como se demostró en la batalla de “Palonegro”, la cual fue una de las acciones militares más terribles de la historia. Al respecto Rivera Arce menciona que

Las sorprendidas cargas, abrumadoras por el número, lo eran en avanzadas horas de la noche, o al amanecer, o en cualquier momento del día, resultando tan solamente, el encuentro y choque de nuestros soldados, cuerpo a cuerpo; y por resultado final de estas inesperadas arremetidas, el violento rechazo, repelido en todos los ataques, al ímpetu bravío de nuestros soldados en las cargas solerianas en donde fulminaban las espadas de Uribe Uribe y Benjamín Herrera, al ritmo centellante del simbólico machete del temido guerrero revolucionario Gral. Pedro Soler Martínez... (Rivera Arce, 1937)

El texto permite confirmar el uso del machete como herramientas de trabajo campesino y como un arma, recordando con ello la dificultad para adquirir armas de fuego de estos grupos. Según Caballero (2006), los recursos militares fueron provistos generalmente por contrabando, con apoyo de otros países (entre los que figura Venezuela) y de personajes que partidarios de la causa liberal preferían permanecer en el anonimato. Estas imágenes-texto permiten escenificar la fragmentación de poderes en el país para el año de 1900 durante la Guerra de Los Mil Días, representando la presencia de los ejércitos revolucionarios liberales en su campaña militar por los territorios marginales del Estado de Santander. Estos grupos armados al margen del control estatal, se constituyeron como un medio de resistencia político y militar a las transformaciones propuestas por La Regeneración e impidieron la unificación nacional. Es así como Rivera Arce representó el conflicto desde la acción de guerrillas y su relación con la sociedad, reconociendo como táctica militar el aprovechamiento de las condiciones topográficas para su movilización e “invisibilidad”. Todos estos aspectos

generaron una situación que obligó al Estado a entender que el problema de la fragmentación involucraba el control de las zonas marginales y por esto buscó un medio de control que fue el ejército.

Otro aspecto a tener presente es que las imágenes pudieron convertirse en un medio de propaganda, pues el sujeto que porta la bandera con accesorios oficiales la mantiene alzada, mientras un guerrillero ataca a un soldado del Ejército Nacional. El hecho se puede asociar a una acción triunfalista en el que se ondea la bandera liberal.

Gracias a la experiencia militar de Rivera Arce adquiridas en campaña con sus ejércitos revolucionarios hizo posible que pudiera reproducir en su obra a partir de la combinación de las imágenes, las cuales representaban “lo visible” de la guerra y ligarlo con “lo decible” que se interpreta desde los textos. Por lo tanto se convierten en elementos indisolubles, pues las imágenes–texto permiten complementarse entre sí haciendo de su Álbum “Recuerdos de Campaña” una “ventana” al pasado, con el que se posibilita recrear la importancia militar del terreno en el combate, identificar características de la composición de las guerrillas, sus prácticas, armamento, además de realzar con ello la labor del general Uribe Uribe en la revolución. De hecho, fue un acercamiento al momento histórico de “La Guerra de los Mil Días” con el que se puede reconocer el valor de las luchas del liberalismo, su influencia en los procesos de transformación del Estado y lo que ganó a través de la lucha el Partido liberal.

Capítulo 2. El Álbum refleja el pensamiento político del momento

La gráfica en el Álbum se constituye en un recurso importante si se tienen presente los géneros artísticos del momento con los cuales se puede encontrar vestigios de las formas de pensamiento, ideales e imaginarios de la sociedad en La Guerra de los Mil Días. Entendiendo que las imágenes allí presentes permiten reconstruir la cultura material y cotidiana de una época en la que las diferencias políticas afectaron la consolidación de una Nación, es por esto que desde éstos géneros del momento, incluyendo la gráfica crítica, como mecanismo de resistencia, es probable entablar conexiones con las formas de censura personal o modos de ver la sociedad por parte de Rivera Arce, en este caso, las apreciaciones que se hacen en un momento donde imperan tensiones políticas derivadas del Nacionalismo y la Regeneración.

2.1 Vestigios de la realidad social de las guerrillas liberales

El Álbum de Rivera Arce es una fuente histórica de significaciones históricas y culturales que narra desde las imágenes-texto la realidad de las guerrillas liberales durante la Guerra de los Mil Días y su valor radica en darle fuerza al relato auténtico de las luchas liberales, pues permite ver el compromiso y acción de actores tales como caudillos, jefes locales, y campesinos en los territorios sin control del Estado.

El Álbum a manera de documental se encuentra ligado a las publicaciones ilustradas de final de siglo XIX en el país, que influenciadas por el Costumbrismo, permiten hacer de los cuadros de costumbres un género periodístico, que narra la nación desde su paisaje, los objetos, los acontecimientos y sus gentes. Las escenas capturadas por Rivera Arce en el Álbum apuntan a un tipo de lectura que resalta la miseria y limitaciones de una sociedad campesina explotada que cambia su rol de gente de pueblo por combatientes. Al respecto González (2013), comenta que siendo “hábitos buenos o

malos” se constituyeron en elementos esenciales para formar el carácter de la gente, con lo que se consigue entender la identidad de un pueblo. Así, las guerrillas liberales son recreadas por el artista para la historia de la patria, permitiendo desde una lectura interdisciplinar de imagen y texto, que los lectores tanto el contemporáneo como el del futuro, accedan al mismo momento vivido por Rivera Arce desde una neutralidad aparente.

La representación que hace Rivera Arce de La Guerra de los Mil Días en la campaña llevada en Bucaramanga, está basada en veinticuatro retratos, veintidós de hombres generalmente de medio cuerpo, en las que solo figuran dos mujeres y dieciocho dibujos que muestran paisajes o escenas de campaña. Esta producción gráfica que se relaciona con sus inicios académicos en la Escuela de Bellas Artes y con las publicaciones como el periódico “Colombia Ilustrada”, que continuaban con las orientaciones del “Papel Periódico Ilustrado” de Urdaneta, en el que las imágenes permitieron ser no solo recurso para el aprendizaje académico del dibujo y el grabado, sino también como una nueva forma de entender la sociedad. Henao (2014), refiere como característico de las ilustraciones presentes en estas publicaciones el manejo del retrato como recurso biográfico o caracterización de la semblanza de un personaje y los paisajes o escenas como una manera de interpretar un momento específico. Al combinar los retratos con las escenas de campaña se logra representar las guerrillas liberales, permitiendo ver sus hábitos en ese momento, a la vez que plantea una clasificación de individuos que a manera de inventario conformaron los personajes en el conflicto.

2.1.1 Las escenas de género como un medio para reconocer la identidad de las guerrillas liberales



Ilustración 9 "Cadáver de un revolucionario en la trocha de Ocaña - "Bon Libres de Ocaña". Dibujo (Lápiz/papel). 16.5 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce, 1900, Museo Nacional, registro 3355.

La imagen "Cadáver de revolucionario en la trocha de Ocaña "Bon Libres de Ocaña"", (ver ilustración 9) permite describir en un primer plano el cuerpo inerte de un personaje masculino tendido boca arriba en el suelo, con los pies cruzados, sosteniendo un sombrero con una mano sobre el bajo vientre, de su rostro solo se aprecia un costado. La posición de la cabeza y la extensión del cuello escenifican una persona que ha perdido el sentido, en un fondo de matorrales. Desde sus atuendos se aprecia el aspecto de una persona de condición humilde, probablemente del campesinado de la zona, personajes que se sabe conformaron las bases de las guerrillas liberales. Sus atuendos describen su clase social y realzan la pobreza, mostrándolo con alpargatas y ropas deterioradas, roídas y arrugadas. La postura tendida, si bien semeja el cansancio y los rigores del combate, como imagen se muestra incompleta y abierta a otras

interpretaciones. Sin embargo, al relacionarla con el texto ligado a la imagen, el que especifica que es un “cadáver” y que se ubica en “la trocha de Ocaña”, permite concretar la escena como alguien que sucumbió durante el recorrido. Un hecho relacionable con una movilización guerrillera en retirada, producto de la derrota del combate de “Palonegro”. El artista se ha cuidado de caracterizar bien al campesino como un combatiente, ubicándole un fusil, del cual solo se asoma la parte posterior o “culata”, y da a conocer su papel en el conflicto, como la de un “revolucionario” de “Bon. Libres de Ocaña”. Esta ilustración permite apreciar a un sujeto en el rol de combatiente que cayó víctima muy probablemente a causa del hambre que afrontó el batallón, de las heridas del combate o la fiebre amarilla que dominaba las zonas de espesa vegetación. También muestra un hecho singular dentro de la guerra y es que muchos de los caídos quedaron insepultos y eran dejados a merced de la naturaleza, gracias a las presiones que hacía el Ejército Nacional sobre estos grupos.

Caballero (2006), comenta de esta fatídica marcha por Ocaña que en el profundo y continuo barrizal que se formó, las bestias se enterraban y no podían avanzar, y como la montaña no ofrecía alimento para reparto de alimentos, morían por centenares causando una fetidez asfixiante. Por consiguiente, este hecho viene a caracterizar el trágico desplazamiento por Ocaña para los combatientes guerrilleros liberales, en el que en el actuar de la guerra se muestra un total desprecio por el ser humano.

En los hábitos de la guerra es común, que sus combatientes sucumban defendiendo ideales o promesas que garanticen el éxito de dirigentes. La ilustración permite recordar a esos campesinos como una parte de la población vulnerada, que dieron sus vidas para asegurar la inmortalidad de los ideales del liberalismo, o de representantes políticos como Uribe Uribe, revelando los resultados violentos de la revolución, en la que se obliga a la movilización y sacrificio de muchos. Sin embargo,

como un acto de resistencia la revolución se constituye en el único camino para frenar las políticas del régimen y es por medio de esta vía armada por la que se busca acceder al reconocimiento de un colectivo político que se encuentra en condición de minoría y busca participación en las decisiones del país, por lo que Rivera Arce exalta el valor de los combatientes, teniendo en cuenta la forma cómo afrontaron el momento y las consecuencias, al decir que:

Allí en ese suelo, regado con sangre de libres, empezó el glorioso tremolar de la bandera liberal, que hoy cobija a la república, con el orgullo de los unos y el asombro de los otros... La sangre que se derramó en Palonegro fue la savia que redimió, extraída de la sangre de las uvas, cuyos viñedos se cultivaron en los fecundos campos de las conciencias libres de los colombianos. La sangre que se derrama en los campos de batalla es el bautismo que consagra a todas las redenciones, iniciadas por los Nazarenos de la sangre. Y las revoluciones se santifican con sangre de valientes, vertida en los campos de la desolación y de la muerte... Nuestra guerra, de los “mil días”, como se llamó, fue incompleta, pero sublime. Ella formó el caracteres, hizo hombres de leyenda que la historia consagra, y el Liberalismo enaltece (...) (Rivera Arce, 1937).

De tal forma las características de la sociedad que afronta las guerras civiles en Colombia, tienen como común denominador el recurrir a la población vulnerable y hacerla participe de las luchas políticas, a través de prácticas de reclutamiento cuestionables. Sin embargo, Rivera Arce no excluye de la revolución a ese pueblo que se sacrificó y le da un lugar en la memoria de la historia de Colombia, haciendo de estos combatientes y guerrillas parte de su visión de la guerra a través de las ilustraciones del Álbum.

Martínez (2001) menciona dentro de la lucha política, como el pueblo es “actor ineludible de la escena política, al que es necesario catequizarlo con la intención que este sea un apoyo de las confrontaciones políticas” (p. 131). Es decir, el pueblo y su participación ya desde mediados de siglo XIX en Colombia se ve como un elemento

controlable y útil para la guerra, debido a la fácil manipulación que podían realizar tanto liberales y conservadores desde sus programas políticos, los cuales obedecían a sus propios puntos de vista parcializados. No obstante, estas bases de las que se proveen para la guerra de la época de la violencia, se muestra en algunos casos politizadas por los discursos o simplemente ignorantes a un significado concreto de la guerra. Estas comunidades vulnerables que continúan siendo un actor más del conflicto por disposición de un poder mayor representado en un terrateniente o gamonal. Al respecto Martínez citando a Zapata (2001) caracteriza a esas masas populares, diciendo que

Ellos [«labriegos pacíficos»], «humildes trabajadores»] no saben quién gobierna, ni se curan de ello; porque para ellos la guerra es la falta de trabajo i pan; el robo de sus animales; la destrucción de sus labranzas; la fuga y el abandono de sus casas, la prostitución de sus familias; la orfandad, la mutilación, la mendicidad y la muerte. ¿Qué les importa a las masas populares quien gobierna ni cómo gobierna, ni disipa la oscuridad de sus almas? Ante el derecho revolucionario de las masas populares no significa nada; son materia inerte y contribuyente; verdadera carne de cañón; brazos para el lazo recluta, espaldas para la vara del cabo (p. 161)

Es necesario entender que algunos actores del conflicto tenían una visión de la guerra confusa, eran vulnerados en sus derechos y recaía una deplorable tendencia social del reclutamiento forzoso, no es un panorama favorable ni equitativo para enfrentamiento. Cabe aclarar que una población excluida de la protección del Estado, en circunstancias desfavorables se convierte en víctima de la guerra, donde pasa a ser ignorada o útiles en determinado momento como “carne de cañón”. Por esto, un tipo de imagen-texto que a manera de reportaje gráfico motiva a su observador a reflexionar sobre los sucesos de la guerra y el papel del campesinado en el conflicto, se hace necesario para comprender la historia.

2.2 La gráfica y su compromiso con la Nación

Fechado el Álbum de Rivera Arce en 1900, es necesario ver el papel que jugaba la gráfica durante la época, entendiendo que ella permite acercarse a las formas de pensamiento y producción del momento. Por esto, es probable encontrar en ella elementos que conduzcan a reconocer algunos usos y funciones con las que son realizadas las imágenes, con los que se pueda interpretar posibles finalidades o aspectos que den mayores luces sobre este punto histórico.

A partir de ello, excluir a Rivera Arce sería un error, pues su formación profesional en la Escuela de Bellas Artes se dio a los lineamientos y reglamentaciones de una institución, la cual debía prestar un servicio al país y que tenía una responsabilidad concreta. Vásquez (2008), comenta que tal finalidad obedeció al proceso de construcción de Nación, en la que el Estado delega la responsabilidad a la Escuela para formar artistas para “la Gloria de la Patria”, capaces de realizar apalancamientos simbólicos que permitieran fortalecer los ideales de Nación. Por tanto, dichos apalancamientos permitirían fortalecer, entre otras cosas, la permanencia de élites poderosas muy cercanas al gobierno y la generación de imaginarios colectivos con los que se diera lugar al control del poder local y nacional. Paralelo a ello, hay que tener presente el proceso de la Regeneración entre 1888 y 1900, como un intento de construcción de la patria, en el que el nacionalismo permitiría, a manera de instrumento, la conquista y legitimación del poder.

Martínez (2001), mira en el nacionalismo como uno de los legados la historia de mitos políticos, la historia de las élites y la de la construcción del Estado, como elementos que estuvieron en contacto con una nueva generación política polivalente, en su mayoría publicistas, que como característica para permanecer arriba debían

demostrar “saber opinar, crear y agitar la opinión pública” (p. 14). Así, la producción en el Álbum de Rivera Arce es probable que sea un reflejo de su proceso de formación profesional ligado a unos intereses del gobierno de momento. Cabe anotar que esto se puede apreciar si se tiene en cuenta que su proceso de profesionalización en la Escuela de Bellas Artes estuvo ligado a un canon estético academicista, en el que el retrato académico cobro gran valor dentro de las publicaciones ilustradas, para resaltar y dar a conocer personajes del momento e importantes por sus logros para la patria.

2.2.1 El retrato de Uribe Uribe como un mito político

El retrato “General Uribe Uribe, en traje de campaña” (ver ilustración 5) permite ver al líder liberal desde una imagen-texto idealizada, como un militar triunfalista, evidencia la presencia de caudillos militares, en los lugares periféricos del norte del país (Bucaramanga) y así mismo revelando con ello las limitaciones del gobierno en el control del poder local y nacional. Por otro lado, muestra la contraparte política en contra del gobierno conservador, que ante la falta de acuerdos políticos, así como el derecho a una legitimidad nacional del partido liberal, ha tomado como decisión la guerra. Martínez (2001), relaciona estos hechos a una contienda por el poder político, sobre la cual se hace necesario concretar un proyecto de carácter “nacional” que permita la unificación, lo que viene a gestar el nacionalismo, el cual se convierte en el instrumento político atentaba contra las libertades y el accionar político de los liberales.

La imagen del caudillo permite conocer las inclinaciones políticas de Rivera Arce y se constituye en emblema personal, en el que la imagen es un medio de identidad de quien la porta, es decir, él se identifica con el grupo de liberales belicistas, que validan la revolución, por lo que ella admite poseer un poder subversivo, teniendo claro

que la propaganda a opositores del gobierno se constituye en una forma de agresión al Estado durante la Regeneración.

A través de la imagen-texto se muestra a Uribe Uribe como un actor del “drama político”, consintiendo con ello hacerlo figurar como un héroe, lo cual obedece a una invención gráfica que permite construir imaginarios colectivos. Desde este retrato se aprecia la habilidad del artista para idealizar un personaje, mostrándolo como un símbolo de una colectividad liberal, defensor de las libertades que enaltecía las luchas del partido liberal, retratándolo como un jefe militar con el cargo de general. Los accesorios como chaqueta militar con presillas de oficial, cartuchera y revólver, se encuentran perfectamente dispuestos y ordenados permitiendo reforzar la autorepresentación del individuo, llevando a pensar en su orden y disciplina. Estos objetos y el traje, caracterizan un papel social en el momento, que para el caso es el de combatiente a finales de la revolución, exaltando su pensamiento belicista. Las convenciones del momento en cuanto a postura y forma de mirar obedecen a las formas de magnificar la representación del personaje, atribuyéndole solemnidad, que lo revelan como un pensador, de carácter fuerte evitando dar la cara u otro que no sea igual, como lo explica Medina (2014).

Al ubicar en contexto a Uribe Uribe, hay que tener presente que las guerrillas liberales se hallaban fragmentadas, y sus dirigentes se encontraban divididos. Sin embargo como explica Caballero (2006), es él en su calidad de gran jefe militar, el llamado a mantener una cohesión y cordialidad con los jefes militares superiores procurando con ello una guerrilla más fuerte. De otra parte la revolución debía arrojar una respuesta final que le permitiera darle legitimidad a los dirigentes liberales y al propio partido, mirándola no como una causa fallida, sino por el contrario como el medio para hacerlos parte de la historia de la Nación.

Rivera Arce consagra la lucha revolucionaria como un acto heroico con el que se logró inmortalizar las luchas liberales, y con el que se consagraron los ideales de una causa.

Allí en el suelo, regado con la sangre de libres, empezó el glorioso tremolar de la bandera liberal, que hoy cobija a la república...en el campo inmortal de Palonegro quedó sembrada la simiente con la intrepidez ejemplares de Uribe Uribe y el heroísmo sereno de Benjamín Herrera. Allí esas dos llamas flotantes de dos volcanes gemelos colosales ya desaparecidos, últimos suspiros del Partido Liberal, han colocado al Liberalismo como árbitro supremo en la historia de Colombia. (Rivera Arce, 1937).

Es por esto que para el autor, el mejor representante de esos ideales, fue Rafael Uribe Uribe, y lo muestra como el líder militar triunfalista, anteponiéndolo al resultado de la revolución, con la necesidad de fortalecer un mito, no obstante, este levantamiento tuvo un alto costo en vidas humanas para las guerrillas liberales. Esa guerra, como la menciona el autor, “incompleta pero sublime”, consagró para la historia de la nación la imagen de su líder político ante la sociedad y las luchas del partido.

La construcción de este mito político obedece a las necesidades del partido liberal de acceder a las decisiones del país en su proceso de cambio, para lo cual era esencial la representatividad de miembros en el poder. Un hecho fundamental para la legitimidad del partido, lo referencia Morales (1985), al tomar las palabras de Uribe Uribe, en su artículo del periódico El Autonomista:

FALTA DE LIBERTAD EN EL CONGRESO

Poder Legislativo quedó postergado después de la Carta del Consejo de Delegatarios. De entonces acá todos sabemos la manera como se han efectuado las elecciones para Representantes y Senadores, y de qué modo han sido considerados los miembros del Congreso, con raras excepciones, como simples caudatarios del Presidente de la República. Estos mismos no se han sentido nunca con títulos suficientemente legítimos, y no se han atrevido a dejar descontento al Ejecutivo.

De ahí que, acostumbrado el Presidente á no ver en las Cámaras sino allegados suyos, porque a él le deben el puesto, cada vez que por extrañas circunstancias se presentan ligeras colisiones entre uno y otro Poder, se vea el Legislativo tratado con la indiferencia con que mira el amo al lacayo. Es el sistema el que hemos combatido en los tiempos de la Regeneración. Los hombres que la han sostenido, por perversos que parezcan, no son tan malos como el presidente que es el conjunto de prácticas y leyes que han destruido la noción de la libertad y los principios de justicia. (Uribe Uribe, 1898)

Por consiguiente adquirir representatividad política en el gobierno es algo fundamental para el liberalismo. Una exigencia con la que se busca equilibrar la participación de miembros en la toma de decisiones, una responsabilidad que debía recaer sobre alguien que diera cuenta de buenos principios éticos y morales, así como de capacidades para el discurso, la reflexión y el debate, por lo que en la opinión de Rivera Arce eran cualidades que se encontraban en Uribe Uribe, pues sus características del líder liberal se ajustaban a la última generación política del siglo XIX, en la que los publicistas destacaban su compromiso con los hechos del momento.

En cuanto a la escena política de Uribe Uribe estuvo marcada por sus publicaciones y la dirección de periódicos. Morales (1985), refiere sobre los directores de periódicos del momento como personajes de la sociedad que han sido generalmente intelectuales, hombres de concepción humanista, pensadores y varones que discernían y contribuía al crecimiento de la vida institucional, que como él es de un gran valor para una colectividad al tener por principio la idea de libertad y la tendencia a que la información prevalezca, demostrando seguridad en sus postulados ideológicos.

El retrato, en calidad de elemento propagandístico, permite que sirva de ícono de la revolución, contribuyendo con ello al fortalecimiento del mito político del caudillo. Un refuerzo a la imagen del grupo de liberales de corte belicista, de los que hacía parte también Vargas Santos, Benjamín Herrera y Soto, siendo actores principales de la

revolución al comando de las guerrillas liberales. Así probablemente la intención de Rivera Arce con este retrato fue enmarcar un apalancamiento simbólico a la causa liberal revolucionaria, con el que la imagen de un individuo sea perenne en la historia. Un hecho factible, si hace claridad que a pesar del autoritarismo impuesto por el gobierno conservador y sus leyes, según Morales (1985) la imagen de Uribe Uribe es de un alto valor para el liberalismo, en tanto que hace parte del Congreso, figurando como único representante del partido liberal.

2.3 La gráfica crítica como vestigio de resistencia política

La gráfica crítica se constituye como un periodo histórico de la Nación (1886-1900), en el que a través de varios géneros se describe la sociedad, se denuncian desacuerdos y se problematiza sobre el accionar político de los partidos. Esta deja encontrar vestigios que revelan la fisonomía de una época en la que impera el autoritarismo como medio para el control social. Estos vestigios a la vez perennizan situaciones concretas en hechos históricos.

González (2002) menciona al respecto de la gráfica crítica, cómo se usa la línea como “un medio de expresión con el que la energía configuradora surgida de la rabia se graba en el papel” (p 317). Un recurso artístico para enfrentar al gobierno conservador, como una forma de resistencia que ve la producción de estas imágenes como un arma que no mata, pero que sí tiene la finalidad de desestabilizar al poder. Sirve recordar que la difusión de imágenes como un medio para instruir al pueblo y controvertir la sociedad, estaba arraigada en las publicaciones políticas y su efecto era similar al del combate que realizaban las guerrillas liberales al gobierno, en el que era preciso “atacar y huir”, tal como lo recuerda Alfredo Greñas en un aparte de su periódico “El

Mochuelo”, citado por González (2002) en su Manual de arte del siglo XIX en Colombia:

Nuestro Mochuelo, como guerrilla que es, seguirá la misma táctica. Aparecerá, por consiguiente, cuando a bien lo tenga; echará un día mano de la caricatura y del epigrama, que es como decir del fisil de chispa y de la escopeta cargada con munición; y otro día manejará el *Remington* y la *ametralladora*, con la cual da a entender que también podrá calzarse el coturno o embocar la trompa. Combatirá en el terreno que le convenga, reservándose el derecho, que no tiene un ejército de línea, de retirarse en dispersión; y cuando le venga en antojo descansar, o cuando le convenga rehuir el cuerpo a un enemigo poderoso, le quedará siempre el recurso de refugiarse en el *páramo* (p. 227)

Publicación precursora de la caricatura y que dio paso a otro grupo de periódicos entre ellos “El Zancudo” del mismo Alfredo Greñas, del cual Rivera Arce y Darío Gaitán fueron inmediatos seguidores. Así, se reconoce que Rivera Arce también fue grabador en la Escuela de Bellas Artes, alumno de Antonio Rodríguez quien preservó el legado de Antonio Urdaneta, de igual forma productor y difusor de gráfica crítica para enfrentar los problemas de la nación en un momento en el que la libertad de prensa se encuentra controlada por el gobierno.

2.3.1 El uso de símbolos como vestigio de identidad y crítica política

El uso de símbolos en Colombia para finales de 1900 admite tener una influencia fuerte de los países que se consideraban adelantados, en su mayoría europeos y que ya habían superado su independencia, de los cuales, las clases privilegiadas colombianas buscaban una identidad, al verlos como naciones ejemplo a seguir. Se crearon en ese momento imaginarios políticos en los que se idealizaba a los países europeos como naciones modernas. Sin embargo en este proceso, que era antecedido por relatos y viajes de personajes públicos reconocidos, trajo consigo ideas que se verían reflejadas en el acontecer nacional, como la Revolución Francesa. La adquisición de los derechos de

una sociedad a través de la confrontación con una monarquía, hizo que el gobierno colombiano viera esta revolución como un problema. Martínez (2001) comenta como “los regeneradores consideraban a Francia como la patria de la subversión, de la neurastenia babilónica y del suicidio” (p. 24). Lo cual habla no solo de la influencia de imaginarios políticos de dicha revolución en la nación, basados en la justicia y la razón, que se canalizaron a través de la producción gráfica nacional, sino también del temor del gobierno a vivir una inestabilidad política por copia de estos imaginarios.



Ilustración 10. "Sin título". Dibujo (Lápiz /papel). 16.5 cm x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña". Peregrino Rivera Arce, 1900, Museo Nacional, registro 3355.

La composición sin título (ver ilustración 10), evidencia un momento histórico del país, en el que las publicaciones de final de siglo plantearon una nueva forma de leer la sociedad, a partir de la combinación de códigos textuales e imágenes. Este tipo de composición de símbolos permitió a los publicistas crear un medio para la crítica y la denuncia a las políticas derivadas del Nacionalismo y la Regeneración, normas y leyes

con las que limitaba el accionar político del partido liberal. Esta composición al estar hecha durante los hechos violentos de la guerra, admite tener intenciones de propaganda y surge de la visión idealizada de Rivera Arce, quien exalta los valores de Uribe Uribe como personaje histórico en la contienda política militar, un líder que reúne los ideales del partido para enfrentar el periodo de la Regeneración.

En esta composición se puede apreciar un primer plano conformado por las iniciales de Rafael Uribe Uribe, cruzado por una espada y una pluma. En un segundo plano una rama de laurel y un pergamino en el que se aprecia únicamente un título en letras mayúsculas con la palabra “Historia”. Los planos uno y dos se relacionan entre sí, al ver que el pergamino es perforado en direcciones contrarias por los símbolos de la espada y la pluma, pertenecientes al plano uno. En un tercer plano la figura de un sol a manera de fondo, superpuesto por los elementos del plano uno.

En el primer plano Rivera Arce a través de las iniciales del Rafael Uribe Uribe sustituye la imagen de un cuerpo físico, que puede ser llevado al retrato, por la marca o signo RUU, con lo que se cambia la forma de representar al individuo y plantea con ello una posible solución gráfica de los publicistas del momento, con lo que será la construcción de simbolismos a partir de elementos que hacen parte del lenguaje escrito. Este tipo de configuración hace parte del lenguaje visual en el que logra converger lo visual y el habla, esta última visible a través de la escritura como lo plantea Mitchell (2009).

Rivera Arce propone como elemento dominante en su composición letras, a ellas les adjunta las imágenes de una espada y una pluma, con las que caracteriza la identidad y acciones de caudillo, militar y escritor durante La Guerra de los Mil Días. Estos procesos políticos fueron paralelos a la Regeneración. En la imagen el artista toma las

iniciales RUU del líder liberal, por ser un elemento de identidad reconocible por otros, puesto que Uribe Uribe las utilizaba como marca a manera de firma en sus artículos periodísticos. Los arreglos artísticos vistos en la letra R, recuerdan las tipografías y arreglos utilizados por Rivera Arce para la emisión de papel moneda durante la Guerra de los Mil Días (ver ilustración 11).



Ilustración 11. Billete emitido por el gobierno revolucionario liberal durante la Guerra de los Mil Días, denominación un peso. Peregrino Rivera Arce, Darío Gaitán. Xilografía de pie (tinta de grabado/papel). 7.8 cm. x 12.5 cm. Museo Nacional, registro 1681.2.

Según Burke (2005), estos arreglos ornamentales se presentan como vestigios de una habilidad que se constituyen en parte de un estilo característico, con lo que permite hacer asociaciones entre la producción del artista y el momento en el que se elaboró la obra. Un vestigio que se viene a relacionar con la formación del artista como grabador y con un hecho particular dentro del conflicto, en el que Uribe Uribe reconociendo la habilidad de Rivera Arce, encarga al artista de la emisión de este tipo de dinero para auxilio de las guerrillas liberales, como se describe:

En vista de la penuria económica de nuestro Ejército el Gral. Uribe me comisionó para la ejecución del trabajo de unos billetes grabados que fueron ejecutados sobre madera y cuyos originales se conservaron en el Museo Nacional. Dicha emisión sirvió para solventar por un tiempo la mala situación de nuestro Ejército. (Rivera Arce, 1937)

En cuanto a las dos imágenes que se entrelazan con las letras, la espada y la pluma, hay que tener presente que al ser usadas como los símbolos, tienen usos y funciones distintas dependiendo de su contexto, para lo cual se admite interpretar cada uno de ellos desde 1900 con la que Rivera Arce data la configuración. De tal forma, tanto la espada como la pluma en este contexto simbolizan los medios de resistencia al gobierno conservador e identifican las luchas del partido liberal.

El coronel, desde la imagen de la espada como accesorio militar que es conferido solo a oficiales, simbólicamente exalta la labor de Uribe Uribe en la comandancia de las guerrillas liberales, recordando su estrecha relación con el mando y la cúpula del partido, sin olvidar que desde su pensamiento radical fue un caudillo que optó por la guerra en los territorios periféricos de la nación, en defensa de los ideales de libertad que promulgaba el partido. Además, como símbolo permite ver a su portador como el conductor de una causa, como personaje digno, magnánimo, así como el elemento de poder de quien imparte justicia. De otra parte hay que tener presente el pensamiento del artista, y cómo este selecciona estos símbolos. Rivera Arce en uno de sus escritos “La Espada de Bolívar” exalta la importancia de la espada y su portador.

La espada de Bolívar tuvo fulgores de buena intención, esa espada de Boyacá, de Carabobo y Junín y de otras innumerables epopeyas, imitadora fue siempre de del signo inmortal de la Redención.... fue espada de justicia, porque libertó de una degenerada potencia a pueblos esclavizados (...) (Rivera Arce, 1937)

La espada como signo permitirá ser entendida como una extensión física de las acciones y el pensamiento de su portador que viene a relacionarse con la justicia y la

redención, entendida esta última como una liberación del dolor. La pluma representa la labor de Uribe Uribe como ideólogo y pensador, comprometido con la reflexión de los acontecimientos de la nación, desde los artículos y publicaciones en varios periódicos. También se muestra como elemento reproductor de la escritura manual que permite hacer visible la palabra y el pensamiento a través de la escritura, donde el acto de escribir “se considera un signo visible de la razón” (Mitchell, 2009 p. 105). Un ejemplo de ello se da en el momento que Uribe Uribe expresa sus ideales y ejerce la crítica a las políticas del momento en publicaciones como “La Consigna”, “El Trabajo” y “El Autonomista”,

Morales (1985), cita a Rafael Uribe Uribe para hacer evidente el imaginario construido alrededor del líder político, donde el don de la palabra y la escritura se conjugan haciéndolo sujeto importante en la representación del partido, como lo expresa a continuación:

La palabra tiene alcance según quien la utiliza. Su influjo se prolongará si quien la emplea poseyó dones de madurez y de autoridad en su medio público. Creemos que en el caso de Rafael Uribe Uribe, de quien se puede expurgar su recorrido vital, cultural, político, sus reflexiones le dan una categoría de maestro. A él se le ha reputado como gran varón como ejemplar (p. 13).

Como se puede ver en el texto anterior, el dominio de la palabra y la escritura son elementos característicos que permitieron identificar a Uribe Uribe como líder político, los cuales aprobaron catalogarlo como pensador y orador emblemático del partido. Un líder que critica un medio autoritario, donde no se puede olvidar que la representatividad del partido liberal estaba reducida según “ley electoral promulgada” a un solo representante en el Congreso. Su importancia como orador y pensador radica en el hecho de ser parte del Congreso y poderse mover en un medio político, capaz de dar opinión a las realidades nacionales, y de modelar el pensamiento de la sociedad.

Ejemplo de ello vencer el abstencionismo, uno de los problemas más grandes de la sociedad que le impedían tener representación del partido en el gobierno. Desde su influencia discursiva y escrita buscó dar sentido a las elecciones, y hacer del voto un arma a favor del partido, el cual buscaba la legitimidad nacional y una representación equitativa de sujetos políticos en los órganos del gobierno, como lo plantea Morales (1985).

Por otro lado, en un segundo plano se encuentra una corona de laurel y un pergamino, símbolos que permiten idealizar las acciones de resistencia del liberalismo y que fueron asumidas por Uribe Uribe durante la revolución para enfrentar la Regeneración. Según Lomne (1991), la corona hace parte del repertorio de símbolos de la Revolución Francesa que fortalecieron el imaginario de la Libertad. Además, resalta la adaptación que hacen otras naciones al imaginario francés de dicho evento, como es el caso de Colombia y su visión idealizada, la cual sustituye los ideales del Imperio Francés, y hace que algunos símbolos sean cambiados, como el caso del uso de la corona que viene a reemplazar al gorro frigio que simboliza la Libertad, como lo refiere O'Leary (1952) “miraba sorprendido a la Francia, una gran república cubierta con los trofeos y monumentos que ostentaba el poder de sus ejércitos y de sus instituciones, cambiando por una corona el gorro de la Libertad” (p. 12). Desde ese planteamiento, en la configuración prima el significado de la Libertad, como un signo distintivo de la Modernidad. Al relacionarse con los dos medios para el combate que planteaba el liberalismo, el de las armas y el pensamiento crítico, simbolizados a través de la espada y la pluma. Asimismo, admiten mirar a Uribe Uribe como un libertador y redentor del periodo de la Regeneración, al ser portador de estos símbolos. La única forma de acceder a este ideal se constituyó en la lucha revolucionaria, en las libertades individuales y de expresión. Lomne (1991) comenta como el símbolo de la corona

permite rebasar discursos en los que se idealiza como heroico un líder, regente de sus triunfos y luchas.

El heroísmo exaltado que se hace al líder liberal desde el símbolo de la corona de laurel, recoge otros significados, entre ellos el triunfo y el júbilo. La corona encierra la marca RUU, la espada y la pluma, planteando con ello una visión triunfalista del líder, que recoge los ideales de la causa liberal, y que se alzan en la revolución, por ello valida las formas del combate liberal en ese momento, la de las armas militares y de pensamiento, como lo fueron, entre algunas de ellas el discurso y producción escrita y gráfica. Burke (2005) plantea que este tipo de imágenes triunfalista admiten incrementar la conciencia política de gente sencilla en sociedades con niveles de alfabetización limitados, hecho que hace probable la intención de propaganda al darse los hechos en zonas periféricas del país, caracterizadas por pobladores humildes e iletrados.

La unión entre símbolos del plano uno (RUU, espada, pluma) y el de la corona han reforzado la imagen de Uribe Uribe, mostrándolo como un líder de la revolución, con el que el partido liberal espera la liberación del yugo causado por las leyes de la Regeneración. Al mirar al caudillo como un héroe, se puede fundar el suceso de la revolución como un acto memorable para la historia. Es por esto que se refleja en el acomodamiento de los símbolos del primer plano (RUU, espada, pluma) y la corona de laurel, los cuales están sobre el pergamino. Visualizado Uribe Uribe desde la marca RUU, agrediendo el pergamino con la espada y la pluma se hace una alegoría a la fuerza del movimiento revolucionario, en contra del autoritarismo regenerador. Lomne, (1991), admite asociar este tipo de simbolismo al repertorio de símbolos de la Revolución Francesa en el que la figura de Hércules aplasta el despotismo, haciendo con ello una alegoría a la fuerza de la Nación.

El pergamino perteneciente al plano dos, es un símbolo que está ligado culturalmente a la producción escrita y el pensamiento. Al ser visto como un soporte del texto o la imagen, es simbólicamente un lugar donde se concretan las ideas. Mitchell, (2009) asocia este signo a la sabiduría antigua y revelada, a los artefactos de la economía cultural, que es individual y expresivo, representante de la imaginación, las fuerzas enérgicas de la imaginación y la rebelión. Planteando con ello un símbolo en el que la palabra transformada en escritura e imágenes transmite un mensaje expresivo ajustado a un tiempo específico. Para el caso 1900, que es un texto anexo a los símbolos y con el que se data la composición, Rivera Arce conduce el mensaje del símbolo desde el texto “HISTORIA” con el que se titula el pergamino, entendiendo que la palabra escrita permite concretar un mensaje claro, que no puede ser totalmente acogido por una imagen, es decir, se muestran como un arte compuesto.

Este pergamino se relaciona con los elementos del plano uno, donde se aprecia como la espada y la pluma agreden su superficie, por lo que esto se constituye en parte de la gráfica crítica en el que como explica González (2002) “la línea fue usada como un medio de expresión en el que la energía configuradora surgida de la rabia se grababa en el papel” (p. 317).

Rivera Arce muestra así una crítica a ese espacio simbólico que representa el pergamino, lo que es admisible ya que el país se encontraba en un proceso de construcción con miras a la Modernidad, y necesitaba de unas leyes claras y equitativas para su conducción. Sin embargo afronta un momento en el que el conservatismo a través del Congreso faculta leyes que legitiman su poder desde las políticas autoritarias de la Regeneración., para lo cual el liberalismo optó como necesaria la revolución como medio de resistencia. Esto se deduce a partir de ver en conjunto los elementos que componen el plano uno (RUU, espada, pluma) y la corona de laurel (del plano 2), como

una estructura simbólica de poder, que hace heroico a Uribe Uribe y a la revolución, mostrando simbólicamente un rechazo al autoritarismo bajo el cual se pretendía construir la historia de la Nación.

Mitchell (2009) relaciona igualmente el símbolo del pergamino al perdón, la profecía, el arte, la vida, la vigilia, lo espiritual y el habla, significados que recogen las ideas de libertad profesas por el liberalismo. El símbolo de la espada representativa de la justicia y la redención, hace extensivo el pensamiento y compromiso de Uribe Uribe. Al atravesar el pergamino indica un gesto de rabia, en el que al no existir una reconciliación entre las acciones y el pensamiento de los grupos políticos, no valida como justo un espacio simbólico en el que se construya la idea de Nación. Estas ideas de libertad que se esperaban fueran incluidas en las leyes constitucionales, Uribe Uribe las da a conocer de la siguiente forma:

Las ideas características que profesa el liberalismo colombiano son bien conocidas para que se necesite hacer de ellas una exposición, el elenco de ellas lo ha reducido á lo mínimo de nuestro partido en la presente época, limitándose á solicitar de sus adversos dueños del poder estas tres elementales reformas del régimen reinante: la efectividad de los derechos individuales, para fundar igualdad, una razonable ley de prensa y la abolición de las facultades omnímodas, para alcanzar la libertad, y representación proporcionada en las corporaciones deliberantes, para vivir en paz con los ciudadanos y establecer la fraternidad (Uribe Uribe, 1886).

No existe así una política incluyente, en el que las peticiones del partido liberal sean aceptadas, lo cual atenta contra la libertad y la unificación de ideales, que apunten a la Modernidad en un país que afronta el cambio de siglo.

El símbolo de la pluma perteneciente al plano uno, irrumpe violentamente en el pergamino desde la parte posterior de él. Simbólicamente se entiende como la escritura excluida de un lugar visible, entendiendo que recoge las formas de pensamiento y el

habla de Uribe Uribe como representante de un colectivo, haciendo alusión a la represión de opinión del Gobierno para con el partido liberal, donde el pensamiento del líder liberal no es tenido en cuenta, al ser el único representante en el Congreso y no tener apoyo de otros partidarios. De otra parte alude a la represión del Gobierno que ataca la libertad de expresión en las publicaciones, donde las leyes promovidas por el Presidente Miguel Antonio Caro fueron punitivas. Morales (1985) refiere y selecciona la siguiente ley

El artículo k) de la Constitución, que señalaba la ley de imprenta, con el que el Gobierno quedaba autorizado a “prevenir y reprimir los abusos de la prensa”...Mediante los decretos expedidos en 1886 por el Presidente José María Campo Serrano se comienza la “censura previa”, que hacía extensiva las restricciones a la “prensa subversiva”...El decreto 151 del 17 de diciembre de 1887 que cataloga “subversivo atacar la Iglesia y la religión” así como el papel moneda...En 1888 la “Ley de Caballos” que imponía “confinamiento, expulsión del territorio, prisión o pérdida de derechos políticos (p. 82)

Este conjunto de leyes hacen de la Regeneración un periodo de restricción al pensamiento político del partido liberal, y caracteriza las formas de exclusión usadas por el Gobierno para concentrar el poder en un solo partido. Por consiguiente, se ve a través de este simbolismo la lucha del partido desde la libertad de expresión lograda a través del pensamiento, discurso y publicaciones.

En el plano tres se encuentra un sol como fondo de la composición, el cual se encuentra como respaldo de los elementos que conforman el plano uno (RUU, espada, pluma). Lomne (1991), expresa que es un símbolo de supremacía clave de la Revolución Francesa, y alude a la irrupción del día. Desde esta alegoría, el sol adquiere una nueva forma incluyendo rayos masónicos que lo aparta del significado religioso y lo liga a la representación sublime de las ideas republicanas. En el culto masónico es catalogado como una medida del tiempo al ser cambiante y representa la verdad, la

razón, la virtud y la contraposición a la oscuridad. Al ser visto como una medida de tiempo simboliza eventos e ideas en proceso de cambio y su estudio dio pie a reflexiones en varios campos del saber. Esta alegoría solar es probable que se derive del pensamiento revolucionario francés y plantea en la configuración “sin título” de Rivera Arce, un momento histórico de cambio. Un periodo en el que las políticas de la Regeneración hicieron del acontecer político del liberalismo un momento oscuro para el partido, dando origen a la revolución como un medio de resistencia. El sol al iluminar los elementos del plano uno (RUU, espada, pluma) y la corona de laurel del plano dos, refuerza el discurso correspondiente a la validez en ese momento de la lucha revolucionaria liberal, caracterizando las acciones del líder y su proceder, con algunas basadas en la razón, la verdad y la virtud. Es por esto que al dignificar a Uribe Uribe, se hace de este sujeto un héroe y se da pie para que el observador entienda simbólicamente la revolución, como ese camino que permitirá salir de la oscuridad de la Regeneración al partido liberal, el cual es representado en un solo sujeto.

2.3.2 La caricatura como un medio de resistencia y mensaje político

La caricatura como parte de la gráfica crítica, permitió a los publicistas entre los años de 1886 y 1900 la difusión de imágenes-texto que incluían mensajes políticos, con los que se buscaba conducir el criterio de las masas. Es a través de la caricatura, a manera de arma, como se influye en la sociedad, siendo un medio fácil de entender por el público, y que permite hacerlos participes de la situación del país, generando con ello identidades políticas y toma de posición. Es así que las imágenes-texto cargadas de sátira e ironía, que al ser de carácter subversivo, formaron la otra parte de la guerra bipartidista., haciendo que estos ataques publicistas se basen como comenta Bergson (1894) en alteraciones intencionadas, en las que el publicista a través de deformaciones puede cristalizar la vida moral de una persona. Rivera Arce muestra vestigios de este

tipo de arte subversivo, que es la caricatura, y con él logra revelar su desacuerdo en la toma de decisiones político-militares que a su criterio afectaron el curso de la revolución.

2.3.2.1 La caricatura como un reflejo de desacuerdo político

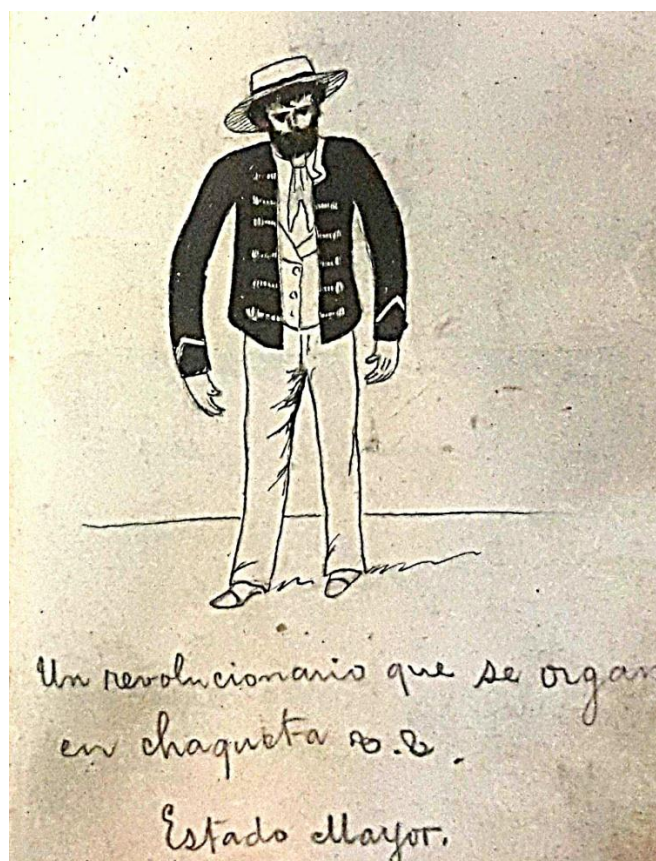


Ilustración 19 "Un revolucionario que se organiza en chaqueta. Estado Mayor. Dibujo (Lápiz/papel). 16.5 cm. x 10.3 cm. Álbum " Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce, 1900, Museo Nacional, registro 3355.

En "Un revolucionario que se organiza en chaqueta. Estado Mayor" (ver ilustración 12) se aprecia una imagen – texto en la que Rivera Arce muestra a un hombre de cuerpo entero, que se halla de pie, vistiendo sobre un traje civil una chaqueta militar. El vestuario sobre el que se dispone la chaqueta es más de un personaje de

sociedad, diferente a los de un combatiente, incluso a los de las “gentes humildes”, bases de las guerrillas liberales. Del sujeto se reconoce a través del texto que es un revolucionario, sin embargo dista de la caracterización de un combatiente, en vista de la ausencia de otros accesorios militares como armas, o de un fondo que escenifique una función explícita. En esta imagen-texto el artista deja ver alteraciones corporales en la extensión y postura de los brazos, de las que se deduce como una deformación intencionada, para hacer de la imagen una caricatura con la que se propone una crítica. Textualmente se menciona del “revolucionario” que “se organiza en chaqueta”, aludiendo a lo que militarmente se dispone como una “toma de cargo”. Sin embargo la caracterización que se hace al sujeto, concerniente a su atuendo revela una falta de apropiación, o conocimiento del cargo, al ver que el porte de la chaqueta no es el adecuado, abrochado como estipula las ordenanzas militares. La chaqueta de acuerdo a las insignias en las mangas corresponde a oficiales con rango. En conjunto tanto la deformación visible en la imagen y el mal porte de la chaqueta, generan una distorsión, alterando con ello no solo la fisionomía, sino la vida moral del sujeto.

En esta imagen, ligada al texto “Estado Mayor” lleva a pensar en una inconformidad, que recae sobre el grupo de oficiales que vienen a cumplir tareas logísticas y administrativas, y que se encuentran bajo la dirección de uno oficial mayor. Es probable que se ajuste a insatisfacciones del grupo, sobre el que recae las tareas de generar ordenes que garanticen el éxito en combate, desde el razonamiento claro de tácticas que lleven a buen fin una misión. Una característica de las guerrillas liberales era su autonomía, que en algunos casos llegó al punto de convertirse en un problema de control interno, haciendo que el direccionamiento de las mismas dependiera de decisiones personales del oficial y comandante a cargo. A su vez, las comandancias estaban delegadas por nexos próximos al Estado Mayor, quienes ausentes de un

escalafón militar profesional autorizaban cargos a conveniencia. Lo cual demuestra una falta de cohesión que permita obtener en combate resultados positivos. Sin embargo cuando estos resultados se lograban, existieron rivalidades entre los oficiales a cargo, al asumir con hechos verdaderos quienes eran los forjadores de esos triunfos. Estas rivalidades entre oficiales muestran una fragmentación del poder en el “Estado Mayor” en las filas del partido liberal.

Hay que tener presente que al inicio de La Guerra de los Mil Días, el partido liberal se encontraba dividido entre Pacifistas y Belicistas, este último grupo a favor de la guerra, como único camino a la salida del autoritarismo conservador, y al mal gobierno del presidente Manuel Antonio San Clemente. La fracción de Belicistas depone a Aquileo Parra de la dirección del partido y nombran a Gabriel Vargas Santos. Después de estas decisiones y ocurrido el triunfo en la batalla de “Peralonso”, Rafael Uribe Uribe reconoció como Jefe Supremo de la dirección de guerra a Vargas Santos, sin embargo existen sectores de las mismas filas del liberalismo que creen que no es el representante indicado a tal cargo, al ser él y Benjamín Herrera más reconocidos por sus acciones. De otra parte existen tensiones en la toma de decisiones en la organización de las guerrillas y el mando general. Caballero (2006) refiere el siguiente comentario de Uribe Uribe ante la inconformidad en las nuevas decisiones organizativas

Me complace tenerlos reunidos porque tengo algo grave que expresar y que deben saber ambos. Circula el rumor de que el general Vargas va a reorganizar el ejército y de que entre sus disposiciones está la de nombrar al doctor Caballero como general. Yo tengo a Lucas una grande estimación y somos amigos de vieja data, pero él representa en el partido una tendencia opuesta del Olimpo, que ha entrabado mis labores por la causa. Su nombramiento implica mi desautorización (p. 49)

Este comentario que causó rivalidades entre Vargas Santos y Uribe Uribe, provocó el distanciamiento entre las direcciones del partido, por lo que este nuevo cargo

entregado por Vargas Santos a Lucas Caballero es visto por muchos como un error, pues no llena las expectativas de un líder militar representativo. Sin embargo, se constituyó en un personaje que marcó el preámbulo para que durante el tratado de paz en la finca de Neerlandia y acuerdo final en el acorazado Wisconsin, bajo el cargo de Jefe del Estado Mayor del ejército unido de Cauca y Panamá, firmara el 21 de Noviembre de 1902 el tratado que ponía fin a la guerra, según Caballero (2006).

Por otro lado, la decisión administrativa militar de delegar como representante a un personaje contrario a los ideales de Uribe Uribe, factiblemente haya dado pie a Rivera Arce para la realización de esta caricatura, con la que critica las decisiones de un Jefe Supremo de guerra, la entereza y aptitudes de alguien que probablemente sea Lucas Caballero, que en su posición de Jefe del Estado Mayor, es visto por Rivera Arce como un sujeto no útil en ese cargo. El autor desde la gráfica crítica contenida en el Álbum “Recuerdos de Campaña”, deja ver la realidad social de las guerrillas liberales, enaltece la labor del líder liberal Rafael Uribe Uribe, pone en juego los ideales de un partido y los confronta contra un régimen opositor. Sin que en ese tránsito no revele también críticas a su propio partido. Un relato compuesto por una producción gráfica de imágenes-texto que desde las escenas de género, el retrato, la construcción de simbolismos y la caricatura, logran describir el acontecer político militar de La Guerra de Los Mil Días.

Capítulo 3. El Álbum como un reflejo de la situación social

En búsqueda de pistas que revelen cómo fue el final del siglo XIX en la Nación, en medio de La Guerra de los Mil Días, se propone tener presente los planteamientos de Burke (2005), para quien la recuperación del pasado puede darse entre otros desde la reconstrucción de la cultura material, las escenas de vida cotidiana reflejada en oficios y la apariencia de los diferentes lugares del pasado que habita y transforma el hombre, es decir, no solo desde sus construcciones como edificios, calles y elementos artificiales, sino también desde sus pobladores como personas y animales. Por ello, desde esos vestigios que brinda el Álbum en las imágenes y sus textos, es posible evidenciar la situación de la sociedad del momento, a la vez que también se reconoce cómo al no reflejar cambios en el entorno, es probable que el atraso sea una característica de la Nación.

3.1 Las imágenes como vestigios de la producción local

Burke (2005), plantea que las imágenes pueden testimoniar cambios técnicos del momento desde una historia material de los objetos del contexto, para reflexionar sobre el uso y utilidad del objeto y entender las formas y medios de producción, así como su impacto en la sociedad. Estos elementos, que a manera de “vestigios” de un pasado son útiles para entender aspectos relacionados con la producción local y el comercio, con los cuales se puede caracterizar la nación hacia finales del siglo XIX.

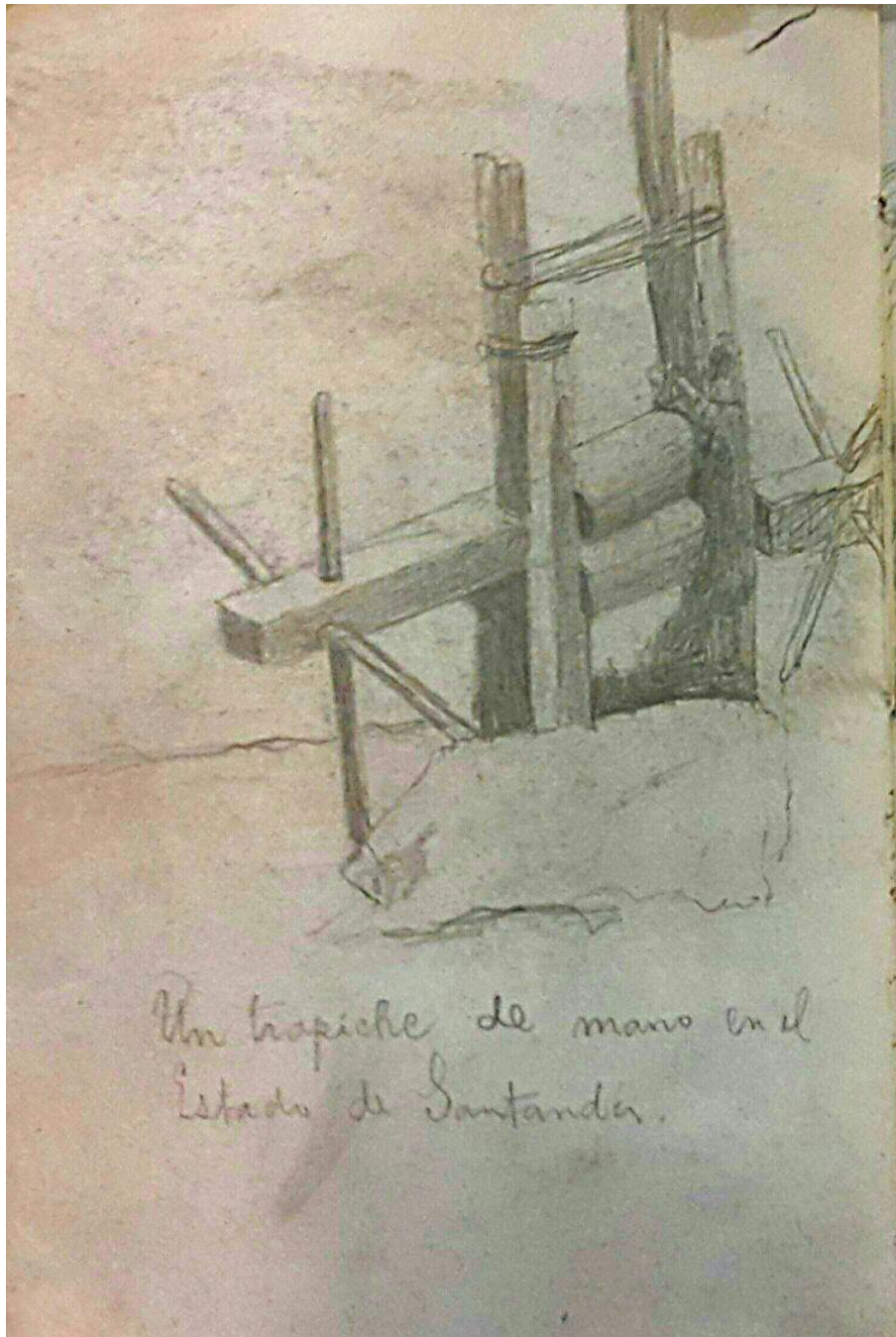


Ilustración 103 "Un trapiche de mano en el Estado de Santander". Dibujo (lápiz/papel). 16.5 cm x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce, 1900, Museo Nacional, Registro 3355.

En “Un trapiche de mano en el Estado de Santander”, (ver ilustración 1), se puede ver una máquina rudimentaria que responde a unas necesidades de la comunidad, las cuales pueden apuntar entre otras, a formas de producción local, de las que se puede deducir el consumo o utilidad de un producto en la región. Entonces, se aprecia una

máquina simple de rodillos, útil para la extracción de zumo de caña, la cual se halla abandonada, y que posee un mecanismo de acción simple y que sus piezas en conjunto se ajustan con poca técnica, mediante amarres similares a sogas, evidenciando una solución mecánica desde unos conceptos técnicos pobres.

Desde ese elemento rudimentario puede dar pie a la reflexión sobre una máquina que no alcanza a ser una construcción artesanal pensada para la producción de algún derivado del zumo de caña aceptable en un mercado y por ende demostrar que el pueblo no tenía los recursos necesarios. Sin embargo hay que tener claro que fue más una máquina que permitió extraer el zumo de la caña para consumo de los trabajadores de fincas o sembradíos en el “Estado de Santander”, tal como es referenciada la imagen. Esta producción admitió ser menor, juzgando la hechura de la máquina y su accionar manual, la cual no brindaba una garantía de hacer un trabajo continuo y repetitivo, que pudiera ser relacionado con una amplia producción. De hecho desde la acotación textual “Un trapiche de mano...” y las dimensiones que se aprecian en la imagen es posible entender que la acción era cumplida por una persona, bajo un esfuerzo que limitó la producción, por esto al no ser útil a una producción amplia, esta máquina probablemente fue utilizada para conseguir a una escala menor licor de caña o fermentos para los trabajadores de los sembradíos, donde por tradiciones culturales propias de campo se provee de “agua miel” o “guarapo” para calmar la sed o para la comercialización clandestina de aguardientes en tiendas.

De acuerdo con las apreciaciones de Melo (1989), el consumo de guarapo o licor de caña, fue una característica muy acentuada en la población colombiana. En su estudio referente a la caracterización de la población en el siglo XIX establece que en su mayoría fue rural, teniendo presente que las zonas entendidas como urbanas fueron núcleos de residencia de pobladores rurales, acostumbrados al consumo de este tipo de

bebidas, haciendo que en muchos lugares existieran los trapiches. No obstante, esta producción que se interpreta como “menor” desde las anteriores apreciaciones, no descarta un hecho de la economía local, y es que la caña de azúcar alcanzó hasta cierto punto figurar en la economía de los territorios fragmentados del nororiente del país anteriormente. Así pues, este hecho, que se puede corroborar por las apreciaciones de Tirado (1971), al plantear diversos usos de la tierra en el siglo XIX y donde expone como en los territorios de Santander desde mediados de siglo, se han encontrado cultivos de caña de azúcar en una gran extensión de sus zonas cálidas y de tabaco (en otras de menor tamaño), los cuales fueron repartidos en pequeñas unidades agrícolas limitadas por la conectividad.

El trapiche que aparece en la imagen, (ver ilustración 13) se aparta del concepto de una máquina que sirva a la industria de la caña de azúcar, la cual entre los años de 1830 a 1898 ya había puesto en un reglón notorio la producción de aguardiente en zonas como el Valle del Cauca, de donde se distribuyó a otros territorios. Sin embargo, tal rendimiento obedeció al desarrollo técnico de la maquinaria e importación de las mismas después de la segunda mitad del siglo. Nuevas herramientas, entre las que figuran las de vapor, sustituyeron a los rudimentarios trapiches y a los accionados por arrastre de bestias, por lo que la imagen en ese contexto, acepta relacionarse con el consumo de licor de caña o aguardiente a una menor escala. Debido al territorio fragmentado y de periferia donde se vinculaban estas actividades se evidenció la inestabilidad social producto de la guerra y las preocupaciones de las personas con capital para invertir en maquinaria y empresas, lo que llevó a que se hiciera a que el “Estado de Santander”, según González (2016), fuera uno de los territorios de mayor número de conflictos políticos y regionales.

Por otro lado, al observar esta máquina abandonada se puede relacionar con los hechos de la guerra, entendiendo que la falta de mano de obra en la región fue producto de ser redireccionada para servir de ejército local, abandonándose así las labores relacionadas con los cultivos, es decir, la guerra cambió el rol de los campesinos, haciendo que los jóvenes útiles para la labranza y trabajos similares sirvieran ahora para empuñar las armas, en defensa de patronos y sus territorios. De igual forma, es importante recordar que siendo territorios periféricos, sus comunidades no fueron numerosas y la cantidad de empleados disminuyó notablemente con las bajas de la guerra y los desplazamientos, como lo corrobora Melo (1989), al mencionar que el dinamismo económico que se presentó en el Estado de Santander, con algunos productos como el azúcar, fue afectado producto de las guerras civiles.

Si se mira desde otra perspectiva, esta máquina abandonada también se puede asociar con los posibles cambios en la producción agrícola del momento, donde un producto al cobrar valor logra desplazar a otros. Según González (2016), este fenómeno se evidenció iniciando la segunda mitad del siglo XIX, cuando el café se perfiló como el principal producto de exportación, con el que la Nación podría ingresar al mercado exterior. Lo que indudablemente afectó la producción y comercialización de otros productos, generando un fenómeno que se conoce como “enfermedad holandesa”, según se presenta, cuando el auge de un producto limita demás tipos de exportaciones de otros productos (González, 2016).

Así, los dos Santanderes se mostraron como puntos claves en la producción cafetera, donde en aquellos territorios de ladera de montaña fue posible una mejor producción y calidad de grano. Además que geográficamente, según González (2016), estos territorios contaban con rutas de acceso al mar relativamente cortas, vía Maracaibo, la Costa Caribe, o el puerto de Ocaña, ubicado en el Río Magdalena.

La expansión del cultivo del café, de la cual habla González (2016), permitió que de acuerdo a la demanda que registraba el producto, nuevas zonas solo accesibles a lomo de mula se integraran a la producción del grano. Por consiguiente, se generó nuevos territorios de producción cafetera, de integración de mercados locales y con ello movilizaciones colonizadoras provenientes de territorios como Antioquia, Cundinamarca y Boyacá.

A parte de esta reorganización lograda por la demanda de un nuevo producto se derivó otro problema que fue la manera en que la sociedad asumió la contratación de subalternos, los cuales fueron campesinos e individuos de etnias menores, que sin ser ya esclavos y sacados de resguardos, se conformaron como mano de obra útil. Sujetos que al haber experimentado contextos diferentes, se enfrentaron a un problema de aceptación por parte de hacendados y gamonales quienes miraron con escepticismo la presencia de estos en sus parcelas (González, 2016), lo que contribuyó a la violencia y desplazamientos continuos de las gentes pobres y sin posibilidad de trabajo en esta época.

De tal forma, la conformación de un mercado nacional unificado, a partir de un producto como el café, favorecía el ideal de un país en vía de progreso, integrado a mercados con el exterior. Una vía para salir del atraso, la poca integración con los mercados extranjeros y la grave crisis de las finanzas del país. Una expectativa de progreso que debía ser administrada dentro de los preceptos de la legalidad, por entes de control que favorecieran el ingreso de dineros útiles al desarrollo de la Nación, convirtiéndose en una situación que formó parte de la contienda política, al reconocer que la corrupción afectaba la economía y las aspiraciones de progreso.

“El trapiche” por consiguiente permite hacer asociaciones referentes a la producción local y los cambios que esta experimentaba ante la consolidación de un nuevo producto como lo fue el café. Sin embargo, la economía de un país que aspiraba al progreso y la modernización, se vio afectada entre otros por el gran desorden institucional y los imaginarios políticos que buscaban un control de la Nación. Un periodo donde el gobierno implementó propuestas para el desarrollo económico e industrial y que no dejaron de ser influenciadas por programas políticos conservadores como la Regeneración. Dichos programas iban en contra del pensamiento liberal que promulgaba Uribe Uribe, quien en reiteradas ocasiones acusó al Gobierno de momento como corrupto, al haber permitido contrataciones que favorecían intereses particulares, de grupos de élites y clientelistas, aumentando así, la grave situación económica del país, el detrimento del erario y con ello, la desigualdad entre ricos y pobres. Por consiguiente, es probable que el objeto no sea ajeno a la mirada del artista, pudiendo servir para transmitir un mensaje de carácter político (Burke, 2005). Este planteamiento que puede ser útil para conectarlo con la propaganda política de la época, desde las apreciaciones de Rivera Arce, quien se mostró partidario del caudillo Uribe Uribe, quien en contadas ocasiones advirtió sobre la triste realidad en la economía del país.

Asimismo, estas reclamaciones de índole política involucraron al Gobierno conservador, las cuales son asociadas con los monopolios en la industria y lo que afectó la estabilidad económica del país a causa de la corrupción y manipulación de intereses que favorecían a particulares. A causa de ello, Uribe Uribe propuso al Gobierno la ley de “Abolición de monopolios”, pues de la experiencia vivida por los contratos sobre el aguardiente en el Tolima, sabía las malas consecuencias que traería, a lo cual refiere:

Justa es la indignación que reina entre los productores, especialmente entre los que no son ricos, contra el ex Gobernador que decretó el despojo de los propietarios y de los industriales del Tolima.

Con verdadero dolor hemos sabido que las haciendas de caña en el Tolima se hallan en completo abandono, y que en muchas de ellas siente la gente pobre los estragos del hambre. Las poblaciones están inquietas, pues el consumo disminuye por falta de jornales, y las transacciones se han hecho imposibles. Deber imprescindible del Gobierno es devolver la tranquilidad á los tolimenses que están viendo desvanecerse en un momento las modestas fortunas que con muchos años de labor y de economía lograron acumular, en lucha constante con la naturaleza, en climas ardientes y mortíferos. Ya se consumó la iniquidad bajo un régimen que jamás respetó los derechos de los individuos, y por inmediatos dependientes de los que hostilizaban por sistema y capricho, está la presente Administración en el caso de corregir el agravio inferido á los productores tolimenses (Uribe Uribe, 1895)

Un antecedente negativo en la economía del Tolima y otras zonas de cultivo como Cauca y territorios cálidos sirvieron de reclamación política al Gobierno, siendo un antecedente que demostró como las consecuencias negativas de los contratos sobre monopolios afectó a los productores, inversores y por consiguiente a las clases trabajadoras cultivadoras de caña de azúcar, provocando tanto la ruina para las empresas y pequeños cultivadores, como para sus trabajadores, que ante la falta de labor, cayeron en la indigencia.

En medio de ese panorama inestable, González (2016) aclara que se acentuaron antiguas prácticas de contratación en las regiones, que salvaguardaban intereses particulares, fortaleciendo las élites regionales, en las que se mantienen presentes lazos de patronazgo con población subordinada e inculta. Lo anterior permite ver, cómo esos programas políticos que sirvieron para llegar a las diferentes comunidades estuvieron afectados por contradicciones, las cuales muy en lo profundo escondieron diferencias ajenas a la gente inculta.

Por todos los aspectos nombrados anteriormente, se puede afirmar que esta imagen permite así volver a un pasado, donde la Nación experimentó los efectos de la guerra y un periodo de transición socio-económico enmarcado en la desigualdad, por lo que la inestabilidad política y el desarrollo de una economía en un territorio fragmentado sobresalen y además, en el cual se vieron involucradas entre otros la gente pobre ligadas a formas de trabajo forzoso y el dominio de la tierra como base de una estructura económica por parte de un reducido grupo de personas pudientes. De igual forma la imagen permitió ser asociada al pensamiento político, lo que validó las reclamaciones pertenecientes a un grupo político, que no deja de contener contradicciones en las que se benefician intereses particulares.

3.2 Las imágenes como vestigios de la situación de las personas en la guerra

Es posible tener una visión de la sociedad desde las escenas que representan la vida cotidiana y describen la vida de las personas ligada al modo y uso de artefactos de su contexto, con lo que se puede entender los oficios del momento.

Por otra parte, en la interacción entre imagen y texto, Mitchell (2009) plantea que tal combinación puede invitar al espectador a “entrar en el juego”, en el que se pueden suscitar discursos secundarios, en los que la imagen se dirige a nosotros, siendo el texto su voz.

En “En pesca de...” (Ver ilustración 2), se aprecia un individuo de la zona, sentado y semidesnudo, con una indumentaria propia de gente humilde, probablemente campesinos de la región. La imagen muestra un hombre que realiza una acción sobre una tela o probablemente una prenda de vestir que puede ser su propia camisa. Además, esta imagen fue complementada por la frase abierta “En pesca de...”, que permite dejar una brecha de interpretación al observador sobre la acción que ejecuta el individuo, la

cual se puede asociar a una forma de aseo personal, en el que se retiran insectos como pulgas, piojos o similares, producto de la falta de higiene y escasez, tanto de medios como productos para garantizar el aseo personal. Al asociar la apariencia del sujeto y su vestimenta con la acción que realiza, es posible que se vea a una persona en condición de miseria, pese a que plagas como pulgas y piojos eran algo común en la sociedad del siglo XIX en el país.

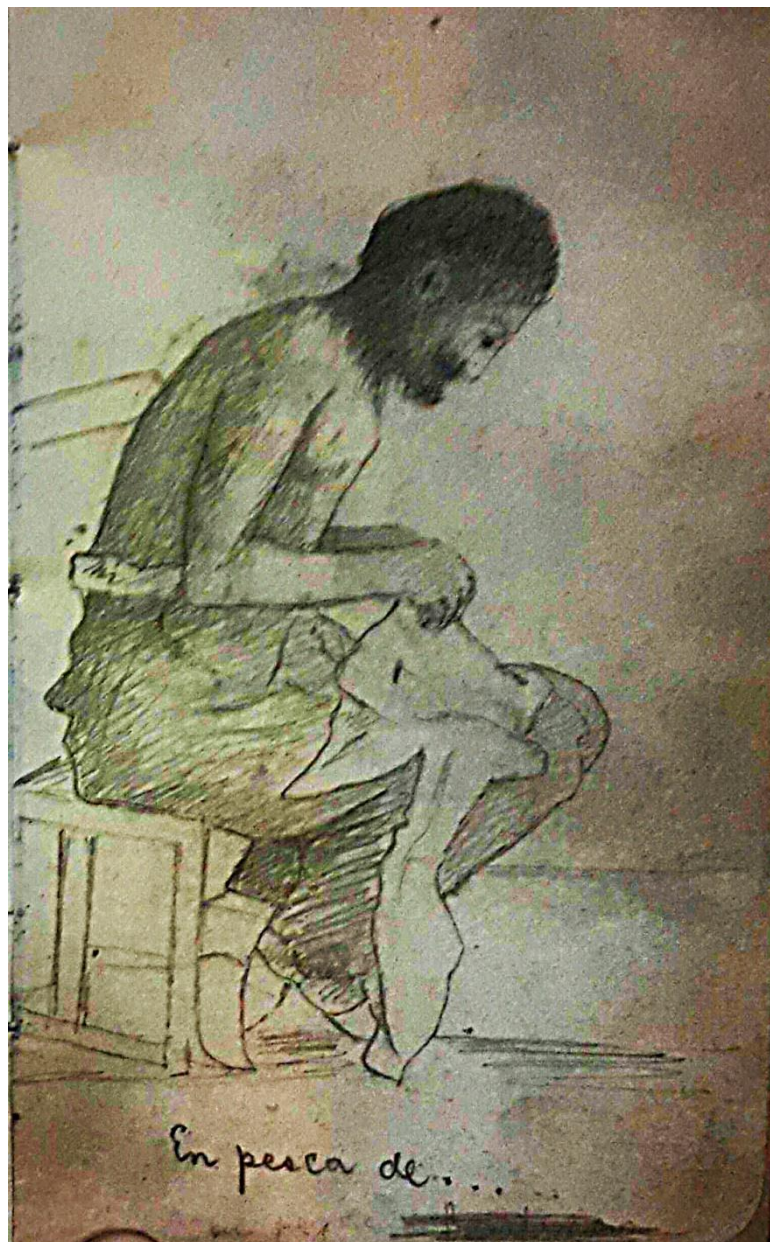


Ilustración 14 "En pesca de..." Dibujo (Lápiz/papel). 16.5 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce, 1900, Museo Nacional, registro 3355.

La imagen-texto “En pesca de...” permite caracterizar a los pobladores de los territorios de periferia, a la vez que describe el panorama crítico de estas personas en tiempo de guerra, mostrando la grave situación que se vivía en ese momento. También, describe e ilustra las condiciones de vida de los pobladores pobres, en el que las limitaciones básicas como las de aseo son evidentes, producto de factores que pueden estar relacionados, entre otros, con el distanciamiento de estos territorios a zonas de mayor comercio, a la falta de fuentes de empleo, las formas de contratación y manejo de la mano de obra, donde los bajos índices económicos derivados de los problemas del conflicto armado ahondaron la crisis en la economía nacional.

Aquí nuevamente se evidencia el problema de la topografía en los territorios periféricos, puesto que la complejidad de los suelos y montañas crearon zonas de difícil acceso y con ello, limitaciones del país para invertir recursos para la zona. Dicha problemática, a la que se sumó pugnas territoriales en las que Estados- ciudades (siendo grandes territorios), se disputaron el control local y el dominio de zonas menores, entrando en conflicto con los intereses de un poder central. Tal inestabilidad interna perpetuó las precarias condiciones de la gente humilde, quienes estando en medio del conflicto carecieron de trabajo y manteniéndose en este estado. Según Melo (1989), esa falta de empleo causó un efecto fuerte puesto que las condiciones higiénico-sanitarias en buena medida dependen de la capacidad productiva, que privilegie el consumo de productos en buen estado y el uso de medicinas para contrarrestar las enfermedades propias de los núcleos sociales que se caracterizaron por ser descuidados en el control sanitario.

Por lo tanto, esa complejidad en la topografía, unido a las diferencias territoriales, generó zonas intersticiales donde sus pobladores, según González (2016), en sus inicios fueron esclavos cimarrones y libertos, quienes aprovecharon el difícil

acceso de estos terrenos para tomarlos como refugios. Así, los territorios que posteriormente fueron colonizados por otros grupos como mestizos, mulatos y blancos pobres, crearon zonas de difícil control y en condiciones de miseria, en los que su pueblo al no poseer tierra migrarían constantemente. Por consiguiente, esta gente llevó una vida en condiciones precarias, no estando exentas de adquirir enfermedades y ser víctimas de epidemias. De igual forma al ser zonas de difícil acceso y control le dieron al Estado la validez de no prestar a tiempo interés en la construcción de obras para servicios públicos, lo cual refleja el abandono en las periferias.

Al contrastar los territorios periféricos con la zona central o con los grandes Estados – ciudades, se aprecia que el atraso en servicios públicos fue un tema general, el cual iba en contra del desarrollo y progreso de la Nación, mostrando así el atraso social de sus gentes. Tal vez por ello, esta problemática fue denunciada por Uribe Uribe diciendo:

(...) sabe que la consecuencia inevitable de todo eso ha sido la ruina general del país, y la miseria de la gran mayoría de los colombianos; sabe que la instrucción pública está abandonada y que los maestros tienen hambre; sabe que todos los demás servicios públicos se encuentran en estado lastimoso, sabe que, como para hacer frente á ésta situación no bastan rentas ordinarias (...) (Uribe, 1988)

Aquí la denuncia concreta apuntó a la corrupción del Gobierno, la falta de inversión y la carencia de instituciones controladoras que frenaran el robo de dineros, causantes de la bancarrota del Estado. Del texto de Uribe Uribe, se puede deducir, que el país atravesaba una fuerte crisis financiera que impedía la inversión en servicios básicos a la comunidad. De hecho, se reveló el caso de Bogotá, que siendo un territorio con una infraestructura en alguna medida más grande a la periferia, aún carecía del

servicio de agua potable y alcantarillado, lo cual indica que la ausencia de estos servicios en otras regiones también fue algo común. Sin embargo, el drama para los territorios de difícil acceso fue más evidente al estar excluidas de zonas de comercio debido a su ubicación, generando el desabastecimiento de productos de aseo y salud, impidiendo por ende su uso y consumo.

Iriarte (1988), describió el periodo comprendido entre 1880 y 1900 en Bogotá como precario en servicios públicos, en el que el agua fue hasta 1886 exclusivo de unos cuantos a través de “pajas de agua”, el alcantarillado una obra inconclusa desde 1872 y el alumbrado un ilusión que inició en 1889. En cuanto al aspecto demográfico y salud entre 1880 y 1903 se registran menos nacimientos y más mortalidad infantil, seguido de un incremento en la población a causa de migraciones campesinas, que iban siendo menguadas por las enfermedades y epidemias a causa de los fríos de la ciudad y otras derivadas del desaseo.

Según Melo (1989), las características de los núcleos sociales que presentaron mayor demografía, también manifestaron la falta de control de desechos, causando que los contagios de enfermedades o plagas fuera un grave problema, pero que dista del de los territorios periféricos, en tanto que aquellas zonas ni siquiera tuvieron la oportunidad de tener acceso a vacunas; al punto que para el caso de algunas zonas mayores, la única modificación fue la introducción de la vacuna contra la viruela. Por lo que lleva a pensar que si este fue el panorama de una región mayor como lo fue Bogotá, con más ventajas sobre los territorios periféricos como los que se aprecian en el Álbum, inferir la precariedad no requiere mucho análisis, pues se debe entender que la ausencia de servicios básicos, productos de aseo y salud en las periferias generó diversos tipos de epidemias, que no controladas a tiempo afectaron seriamente a sus pobladores. Un ejemplo de esto fue el caso corroborado por Caballero (2006), quien menciona es sus

memorias de guerra, cómo los territorios de selva y periféricos albergaban enfermedades que fácilmente diezaban los ejércitos, haciendo en algunos casos que se prefiriera no incursionar o bordear las zonas, para estar menos expuestos a enfermedades de algunos de sus pocos pobladores, puesto que carentes de provisiones de cuidado y salud, el único recurso para atender a los contagiados fue dejarlos en su recorrido.

Iriarte (1988) menciona como otro factor, el hecho de que los productos de aseo siguieran siendo algo exclusivo de las clases pudientes y fueran regulados debido a comportamientos sociales que objetaban sobre su uso frecuente o por el costo de los mismos. Esto en razón a que eran necesario obtenerlos en otras localidades, debido al poco avance en carreteras y vías de comunicación que generaban sobrecargos en los valores de los productos. Por consiguiente, en aquellas comunidades apartadas fue poco probable que accedieran a productos de aseo o salud y destinaran sus pocos recursos conseguidos a otros menesteres. Teniendo presente los planteamientos de Melo (1989) correspondientes a asociar las condiciones higiénico sanitarias con la capacidad productiva, es necesario ver el panorama de aceptación de estas personas humildes como mano de obra. Tirado (1971) aclaró cómo la mano de obra en el siglo XIX, basada en el trabajo servil de esclavos, mestizos e inmigrantes pobres, se constituyó en una anti economía, propia de los vicios dejados por la Colonia, la cual fue preciso ir desmantelando de acuerdo al desarrollo agrícola que experimentó la Nación.

Sin embargo, tal argumento para algunos terratenientes iba en contra de sus intereses puesto que comprometía la producción en sus tierras, al quitar la mano de obra basada en la esclavitud (1851). Cabe recordar que el país en ese momento demandó mano de obra libre, que no se dio de forma inmediata, dejando que se presentaran prácticas de contratación entre las que figuraban salarios muy bajos, que al enfrentarlos

a la inflación y alto costo de vida durante finales del siglo XIX, perpetuaron la miseria de muchos trabajadores. Es decir, este tipo de pobladores pobres, a pesar de haber sido útiles como mano de obra, nunca tuvieron la oportunidad de salir de sus paupérrimas condiciones.

González (2016), afirma que este periodo se presentó así un tipo de estructura agraria basada en trabajo servil, donde aquellos peones, que eran escasos, fueron adheridos en calidad de arrendatarios, de tal manera que un hacendado entregaba una parte de territorio en contraprestación de mano de obra sin remuneración, siempre y cuando mostraran ser serviles, caso que con poca frecuencia se dio debido a que el carácter hosco y belicista de muchos, unido a factores de resistencia a cualquier tipo de control hizo de estos sujetos, personajes no aceptables como mano de obra.

Fuera de estas formas de contratación, las clases menos favorecidas se vieron obligadas a migrar o ser parte del conflicto armado. Sin embargo se debe considerar que la cambiante economía que avisaba una expansión agraria en terrenos que fueron considerados como zonas inaccesibles, pero que ahora cobraban interés por el surgimiento de productos que podían ser base de economías locales, obligó a que productores o inversores entraran en contacto con este tipo de pobladores. Hecho que trajo consigo una aceptación diferenciada de trabajadores, en la que de cierta forma se privilegió a aquellos grupos migrantes como cundiboyacences, por su carácter servil, forjados en un contexto de familia campesina y el catolicismo tradicional, siendo para ese momento la mano de obra deseada, al no estar “contaminada” de los vicios de los migrantes de otras localidades periféricas. Es por ello, que fueron tipificados como campesinos de “tierra caliente”, que al estar en mayor contacto con las limitaciones económicas de zona de periferia, con la violencia propia de cada región y bajo la influencia de los agitadores político representados en caudillos, se constituyeron para

algunos productores, según González (2016) “más como una raza degenerada que como una clase social oprimida” (p. 204).

Ahora bien, esta forma de discriminación laboral se pudo constituir en un factor que acentuó la carencia de oportunidades de empleo para los campesinos locales en las regiones periféricas y que condujo a migraciones hacia nuevos territorios alejados de la frontera agraria, entre los que figuran territorios baldíos, selvas como las zonas de la Amazonía y Orinoquía, de las cuales González (2016), afirma que se constituyeron en receptáculos de las migraciones campesinas, arrojadas por el problema agrario. Por ello, la imagen, “En pesca de...” permite apreciar la pobreza de la comunidad en los territorios periféricos, haciendo así una caracterización de un campesino afectado por la violencia de la guerra, la crisis económica y las bajas posibilidades de contratación producto de imaginarios sociales, la cual se ve obligada a subsistir en condiciones de miseria y posible destierro.

3.3 Las imágenes como vestigios de las poblaciones periféricas

De acuerdo a los planteamientos de Burke (2005), relacionados con la idea de entender el paisaje como un espacio transformado por el hombre en el que se consigue entender la interacción de él con su entorno, es posible encontrar pistas en la naturaleza observada en los paisajes del Álbum, donde se hace evidente la presencia de una sociedad orgánica susceptible de cambios realizados por el hombre y que permite hacer asociaciones políticas, como reflejos de la Nación desde un paisaje local. Por otro lado, la lectura de textos presentes en las imágenes permite la caracterización de los territorios, en lo que se puede ver una configuración del espacio y tiempo, con lo que se consigue obtener una idea más clara del pasado que ilustra la imagen, como lo expone Mitchell (2009).

En la imagen “Vista de la población del Carmen, costado occidental” (Ver ilustración 15) se aprecia un segmento de la población en la que aparecen dos construcciones semejantes a casas, con cubiertas en pajas. La construcción pequeña da el aspecto de un alojamiento para personas en tanto que la de mayor tamaño probablemente sea un establo o almacén. La casa de mayor tamaño se aprecia con entradas abiertas o sin puertas, en cuyo frente aparecen dos figuras difusas similares a animales, una de las cuales es semejante a un equino. A un costado de las casas se ve un muro de baja altura sirviendo de encerramiento a una propiedad, en cuyo interior se dejan ver árboles y una densa vegetación menor que probablemente sea parte de cultivos. La vista ofrece la posibilidad de entender la imagen como un acceso a la población, donde el camino que se aprecia es terroso sin ser una carretera definida. Como fondo la cordillera a una altura considerable, dándole a las casa la apariencia de estar en un terreno mucho más bajo.

Las construcciones que se aprecian en "Vista de la población del Carmen, Costado occidental" se pueden asociar con haciendas, las cuales pueden pertenecer a personas con recursos, ya que al ver sus muros y techos bien contruidos son diferentes de enramadas o chozas que comúnmente existían. Al estar encerrada la construcción por el muro bajo, permite hacer asociaciones a tierras en propiedad, probablemente pertenecientes a individuos con poder en la localidad. Además al figurar animales similares a equinos se puede inferir que eran usados para movilización o transporte de productos.

Así la imagen brinda vestigios sobre las condiciones precarias de la movilización de las personas, las cuales caracterizaron el desplazamiento entre regiones durante finales del siglo XIX, dejando apreciar como problema fundamental la carencia de vías

y medios de transporte, que permitieran el progreso del país y el desarrollo de la economía.

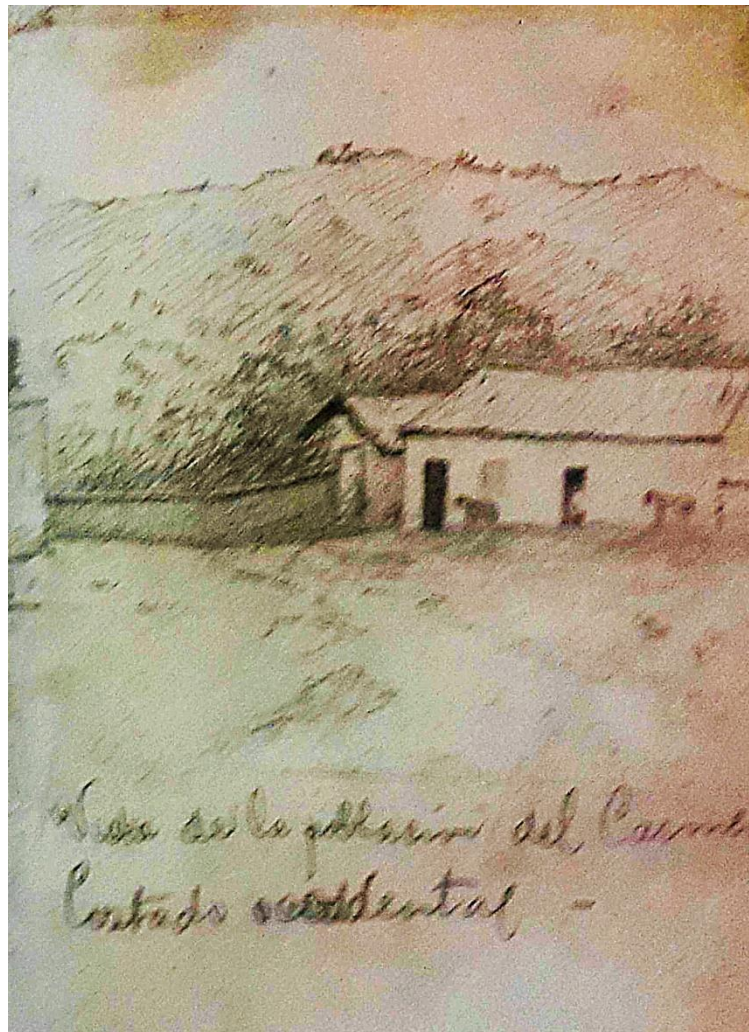


Ilustración 15 "Vista de la población del Carmen, Costado occidental" Dibujo (Lápiz/papel). 16.5 cm. x 10.3 cm. Álbum "Recuerdos de Campaña", Peregrino Rivera Arce, Museo Nacional, registro 3355.

Desde la información que brinda el texto es posible entender que el artista observó la población desde el costado occidental y quiso mostrar algunos cerros, probablemente pertenecientes a la cordillera oriental de acuerdo a la ubicación geográfica de la región, los cuales se constituyeron en terrenos de difícil acceso y movilidad, limitando la conexión de la población con territorios posteriores.

El texto permite establecer puntos geográficos y la imagen ilustra la fragmentación de territorios a causa de la complejidad del terreno. Esa caracterización de la zona permite ver las limitaciones de la época, producto del aislamiento y abandono de parte del gobierno. Asimismo, en el lugar se generan problemas entre los que pueden figurar los desplazamientos entre regiones y la comercialización de productos, desde un territorio que se muestra con caminos rudimentarios y medios de transporte animal.

Por otro lado, es importante entender, como lo explica González (2016), que la Nación durante el siglo XIX tuvo una serie de zonas afectadas por territorios fragmentados, producto de la topografía en la que confluyen tres cordilleras, donde la falta de vías de comunicación óptima y medios de transporte fue un problema que impidió de manera oportuna la conectividad entre regiones, creando aislamientos y zonas de difícil control. Esto lo corrobora Melo (1989), quien describe los territorios de Santander como zonas aisladas, donde los núcleos poblacionales están separados por zonas despobladas y con serios obstáculos, haciendo que las comunicaciones hacia la Costa Atlántica fuera una labor muy difícil. Es por esto que puede apreciarse en la imagen de la población del Carmen, pues Rivera Arce ubica a gran altura y en extensión de la ilustración la cordillera.

Ahora bien, Melo (1989) expone cómo la falta de conectividad fluvial con ríos que conectaran con la Vertiente del Atlántico aumentó el aislamiento de la población, dando pie a que algunas de las parcelas y fincas recurrieran a una producción diversa de productos en su interior haciéndolas autosuficientes, con una comercialización de productos interregional no muy notoria, originando un tipo de mercado cerrado y afianzando la idea de no recurrir a la mejora de caminos.

Además de esto, Tirado (1971), explica como los territorios de montaña al carecer de vías apropiadas dificultaban el comercio y encarecían los precios de los productos, debido al transporte de carga

Los caminos se construían en línea recta, sin bordear las cordilleras, de manera que se iba de la cima a las hondonadas para luego tornar a subir en línea recta. Como para pocos terrenos había un adecuado sostenimiento, en invierno estos se hacían intransitables, aún para mulas, y solo andaban cargados peones expertos en el oficio que recibieron el nombre de carguero (Tirado, 1971, p. 220)

Por tales motivos, los caminos construidos en ese momento al no bordear la montaña e ir en línea recta de cimas a hondonadas dieron origen a pendientes muy inclinadas que en tiempos de lluvias fueron fácilmente convertidos en canales de agua, propiciando deslizamientos y posteriormente fangales que entorpecían el recorrido hasta de las mulas. Por consiguiente, los habitantes de las zonas preferían que los desplazamientos fueran cortos, para no destinar demasiado tiempo en tal labor. Según Melo (1989) esas fronteras fueron sorteadas por recuas de mulas que transportaron mercancías extranjeras o escasos productos más allá de una corta frontera.

Como consecuencia, es posible pensar que las situaciones anteriormente explicadas se den en el paisaje observado puesto que se pueden relacionar varios de los elementos entre sí presentes en la imagen, entre ellos la cordillera, la mula, la hacienda y los precarios caminos. Esto caracterizaría la hacienda como perteneciente a un territorio aislado, con autosuficiencia por su espesa vegetación interna, en la cual se utiliza como medio de transporte de sus productos animales equinos. Estos territorios al poseer un mercado cerrado, no dieron prioridad por mejorar los caminos de trocha, trayendo como consecuencia que no se pensara en implementar caminos de rueda o ferrocarriles para mejorar dichas condiciones. De ahí que la mula y el transporte a lomo

de personas se dieran como recurso principal para la comunicación, siendo la primera, el animal por excelencia para transportar cargas pesadas. Otro factor que permitió hacer continuo estos medios de transporte fue que los caminos presentaron otros problemas como trochas insuperables por vegetación invasora y la presencia de ríos, que sin puentes con que sortearlos, incrementaban los tiempos de desplazamiento.

Adicionalmente Melo (1989) plantea que las características de los terrenos no permitieron hacer alguna transformación eventual en las vías a través de pavimentos y así hacer caminos de ruedas, como tampoco la intención de dar curso a proyectos de vías férreas, sabiendo que los territorios infranqueables a causa de ser irregulares impedían que instrumentos industriales y objetos pesados llegasen a los lugares de destino y se dejaran abandonados en los puertos.

Entendiendo que el paisaje, debe ser parte de la visión de la Nación, es posible pensar que los elementos que lo constituyen y que son propios de la actividad humana, como en este caso lo son vías de comunicación y transporte, reflejan el progreso de los territorios. De acuerdo con González (2016), esto puede ser una apreciación válida, puesto que el desarrollo regional es contrastable con las vías de comunicación, ya que muestran espacialmente el desarrollo económico de la región y su grado de integración con el resto de localidades.

Sin embargo, el mismo autor aclara que las desigualdades entre regiones y el clima inestable de la política, no permitieron una integración económica y geográfica para finales del siglo XIX, en tanto que si había cierto grado de infraestructuras viales entre algunas regiones, esto obedecía a la intervención de partidos políticos y por ende a intereses particulares.

Cabe reconocer que la navegación por vapor, según Tirado (1971), que se dio por rutas como el río Magdalena aún eran costosas puesto que la intención era sacar productos a puerto, lo que obligaba a regresar sin carga y realizar pagos muy grandes. De igual forma, las rutas fluviales disminuyeron los tiempos pero aún estaban lejos de ser un transporte asequible a las necesidades de comerciantes menores, obligando al uso de transportes rudimentarios como barcazas para comercio y transporte, dentro de tramos cortos.

Otro factor que tuvo influencia sobre el transporte en el país, fue que la realización de vías férreas en los territorios de periferia no era sencilla, como lo plantea Tirado (1971), que referente a la intención de estos proyectos expone que

Por ejemplo, los ferrocarriles construidos con la ayuda de capitalistas extranjeros en América Latina al término del siglo tenían como objetivo principal conectar con los puertos las regiones donde estaban establecidas las industrias de exportación. En consecuencia, dieron lugar a un poderoso crecimiento de las exportaciones y de las actividades externas, pero no contribuyeron a la expansión del mercado interno ni al crecimiento de industrias engranadas al mercado (Tirado, 1991, p. 278)

Dicha situación que estima Tirado (1971), como un reflejo de las necesidades propias de un mercado de momento, en el que Colombia no se excluye de ello puesto que estos proyectos fueron impulsados por empresas extranjeras, se aprecia como el trazado de las líneas conducen hacia el Magdalena o al mar, excluyendo ciudades importantes del interior para unir al país económicamente. Esto permite pensar que la decisión pudo estar sopesada para minimizar los riesgos de inversión en territorios irregulares donde las características de los suelos no permitan el desarrollo de los proyectos y que de igual forma, estas zonas al tener un mercado cerrado no fueron representativas en volumen de productos que aseguraran cargas que representaran ingresos. Bajo tal sistema de planificación de rutas ferroviarias, la construcción de

caminos transitables entre regiones se dio tiempo después, integrando paulatinamente a las comunidades, pero a pasos lentos, cuando una necesidad prioritaria era la conectividad que integrara el comercio y dinamizara las economías locales.

Desde estas perspectivas se puede afirmar que los territorios apreciados en el Álbum fueron zonas fragmentadas y periféricas que no gozaron de expectativas de comercio a gran escala, sino con características de sostenibilidad autónomas en algunas localidades, caracterizando mercados cerrados en ese momento. En estos territorios también se apreciaron formas de control local, las cuales estuvieron ligadas a la influencia de ideologías políticas propias de caudillos y donde hicieron presencia grupos guerrilleros, aumentando así la inestabilidad económica de la región.

Por otro lado, la actividad humana reflejada en sus utensilios y oficios permitió apreciar un mercado irregular de productos, en los que las nuevas zonas de producción en las que se impusieron a un nuevo producto, creándose zonas de frontera agrícola, que transformaron la actividad económica y laboral de sus pobladores. De igual forma, la apreciación de un entorno poco transformado por el hombre en ese momento, dejó entrever que los territorios periféricos continuaron siendo zonas de poco interés económico y por consiguiente, zonas donde la pobreza y la miseria se combinaron con la violencia que pudo engendrar la carencia de trabajo y recursos en medio de un ambiente de tensiones políticas. Como consecuencia caracterizó la falta del desarrollo de la Nación haciendo que estos territorios fueran limitados en su crecimiento, poniendo en cuestión los ideales de progreso planteados por las políticas de la época, generando que Colombia entrara al nuevo siglo con los vicios de corrupción política, la falta de inversión en las periferias y un mercado que demandaba transparencia y estudios económicos que permitiesen salir a sus gentes del atraso. Por consiguiente, los ideales de “modernización del Estado y que era tema político de ambos partidos, se vio

empañado por la fragmentación de poderes que mantuvieron al país en luchas, supeditando sus territorios periféricos a ideales de control local que beneficiaban poderes de gamonales y otros de corte clientelista, donde la tierra cobró un gran valor y se convirtió en la base de una estructura agraria, creando nuevas desigualdades entre ricos y pobres, afectando la consolidación de un Estado que fuera comparable con aquellos que se mostraron desarrollados y respaldados por instituciones democráticas. Así las concepciones de “modernidad” parecen utópicas al momento y se contradicen de acuerdo a las visiones de cada partido político.

Finalmente el Álbum “Recuerdos de Campaña”, es un conjunto de “ventanas al pasado” a través de las cuales Rivera Arce planteó una “narración” del conflicto, donde las imágenes y los textos, ofrecen la posibilidad de hallar vestigios y pistas que pueden ser analizados desde diferentes campos, haciendo de este un documento histórico multidimensional, que recoge el pensamiento de la época y describe la sociedad del momento.

Conclusiones

El siguiente apartado quiere mostrar al lector las conclusiones que se establecen desde el presente estudio entorno al Álbum Recuerdos de Campaña del artista Peregrino Rivera Arce, en este sentido se concluye que:

La combinación de imágenes y textos permitió ver el Álbum como parte de una memoria militar de las guerrillas liberales durante la campaña en los territorios periféricos de la Nación. Es así que se presenta como una narración fragmentada en escenas que evidencian una apreciación del paisaje y su relación con los eventos de la guerra. Lo cual sirvió de pista para entender que la topografía ilustrada en las diferentes escenas y los textos con los que se etiqueta y narrar sus sucesos, fueron factor clave para el análisis y entendimiento de la fragmentación del país, evidente en la configuración de zonas periféricas y formas de organización y control local donde hay presencia de grupos revolucionarios.

A través de los paisajes y las ligaduras textuales, se logran hacer asociaciones de tipo político-militar, concernientes a las formas de organización territorial y social del país en ese momento. Un ejemplo de esto se da en el momento que se logra establecer la naturaleza irregular de los territorios, que muestra el artista en su Álbum, como una de las causas que contribuyeron a la falta de control territorial por parte del Estado. En este sentido, los territorios periféricos observados en las imágenes son marcados por la complejidad de accidentes geográficos, que muestran zonas de dominio local, que a su vez permiten describir un país fragmentado que demanda para su estabilidad, entre otros, la integración de regiones y medios de control institucionales. Entre ellos la presencia de un Ejército Nacional profesional, el cual pueda hacer frente a una acción de guerrillas, donde el terreno y características de combate exigen movilización desde cuerpos de infantería.

Las imágenes permiten apreciar los territorios en su gran extensión, además muestran las características de una naturaleza dominante e irregular, que junto a lo pobre de las arquitecturas y la ausencia de medios y rutas de comunicación, fueron los aspectos determinantes y apropiados para la influencia de caudillos y guerrillas. No se puede olvidar que la marginalidad permitía aprovecharse de la vulnerabilidad de sus gentes sometidas a formas de control local, posibilitando así una forma de reacción a un poder central.

Los retratos que realiza el artista en el Álbum se convierten en pistas e inventario de las formas de organización social, que desde la identificación de territorios marginados, recrea a los miembros de una sociedad aislada. Esto se logra percibir y entender, en el momento que se asocian los accesorios con los que son representados los individuos en el Álbum con la historia de los utensilios e indumentarias de la época. Lo que permitió plantear una diferenciación en sus roles sociales, caracterizando con ello, las guerrillas liberales y el tipo de sociedad donde se desarrollaron los acontecimientos. El hecho de describir esa sociedad, desde una labor etnográfica y antropológica, permitió entender cómo eran las guerrillas liberales, desde la percepción de un artista con marcados ideales políticos.

Desde las imágenes – texto analizadas fue posible encontrar una identidad de grupo, en la que un narrador – observador, o testigo, inmortalizó el carácter del hombre del momento y describió sus ejércitos y comunidades en los territorios aislados. Hecho que se relacionó con un registro tipo documental, apoyado en escenas costumbristas y el uso de géneros plásticos del momento, que permitieron mostrar a ese otro desde una lectura de la sociedad y la Nación.

Las anotaciones que el artista realiza en cada imagen, son una actividad intencionada, en la que al incluir un doble código, se posibilita describir al hombre del momento o a su sociedad, sin caer en contradicciones, por lo cual el apoyo inseparable de imagen y texto, atrapa instantes del relato, en el que las escenas son únicas, y los personajes retratados, testimonian o narran sucesos de la guerra. Es a través de estas ligaduras textuales como se entendió que Rivera Arce conduce la narración, proporcionando datos importantes que hablan por las imágenes y que contienen pistas, sobre las que se entablaron reflexiones concernientes a la sociedad del momento, entendiendo que los textos ligados en algunas imágenes recogen formas de pensamiento político.

Los géneros plásticos trabajados en el Álbum, entre los que se encuentran: el paisaje, las escenas de costumbres, el retrato, el simbolismo y la caricatura, sirven de medio para representar la Nación. Esto en razón a que hablan del poder político que esconden las imágenes-texto, y son legibles para aquellos quienes logran hacer lectura de cada vestigio que aporta el artista. Estas imágenes-texto además de documentar, permiten ver la afinidad del artista con un sentimiento político, lo cual lleva a pensar, que están destinadas a encarnar sus ideas o las de su líder político, es decir, se conectan con una forma de hacer propaganda. Ya que las imágenes-texto buscaban influenciar los imaginarios políticos con la intención de subvertir el régimen político de la Regeneración y el Nacionalismo.

Las imágenes-texto del Álbum son un medio para la protesta y dejan apreciar la tensión presente entre los partidos políticos, lo que refleja el carácter del hombre del momento. Es decir, que desde las imágenes-texto se logra percibir y entender una estructura de pensamiento basada en el fervor político. Lo cual justifica el uso de la imagen como parte de un aparato cultural derivado del pensamiento y discurso político,

sirviendo como un medio para leer la Nación, y un medio de resistencia, que favorece los ideales del liberalismo. En suma, las imágenes-texto presentes en el Álbum permiten ilustrar las luchas liberales, y los imaginarios con los que se esperaba incrementar la conciencia política.

A partir de la descripción de la sociedad, desde sus territorios y gentes, fue posible encontrar en algunas imágenes pistas que hablan de la situación social del momento y que valieron para reflexionar sobre el progreso de la Nación en medio del conflicto. Desde la identificación de la naturaleza y un entorno transformado por la actividad humana, se apreció cómo elementos del contexto se pudieron conectar con los cambios experimentados por la Nación, los cuales se relacionan con situaciones propias de la economía y el empleo. Estas transformaciones del entorno que reflejan la apariencia de los diferentes lugares del pasado, se evidenciaron en el uso de utensilios valiosos como herramientas en medio de la economía local, lo cual también condicionó los oficios de los pobladores y construcciones, como soluciones a necesidades del momento, de las cuales se dedujo la situación crítica que experimentaba la Nación. Hechos que lograron ser contrastados con formas de pensamiento del partido liberal y su apreciación de la sociedad.

Las imágenes responden a las necesidades del contexto en el que se mueven, admitiendo que pueden ser vistas desde varios campos del conocimiento, ya que recogen formas de pensamiento ligadas a discursos y convenciones. Además admiten ser tratadas como vestigios que se muestran ajenos en algunos casos a intenciones del artista, permitiendo la puesta en juego de varias disciplinas para el análisis del objeto, con las que se da acceso a nuevas informaciones que pueden complementar investigaciones anteriores, logrando catalogar la imagen como un recurso fiable en la interpretación del pasado.

Finalmente es importante referir que la imagen no solo sirve como un medio descriptivo, al ser un lenguaje tiene el poder de conducir una narración a través del uso de las diferentes convenciones plásticas del momento, lo que le da validez a la investigación desde las fuentes visuales. Por consiguiente, en esta investigación se plantea el uso de la imagen como fuente de significaciones históricas y culturales, que permiten abordar los objetivos de análisis desde otros campos de interés, haciendo del Álbum un objeto histórico multidimensional que da cabida a nuevas y diferentes investigaciones.

Lista de Referencias

- Burke, P. (2005). *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Santa Perpetua de Mogoda: A&M Gráfico.
- Caballero, L. (2006). *Memoria de la Guerra de los Mil Días*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Tauros, Alfaguara, S.A.
- Caballero, L. (2006). *Memoria de la Guerra de los Mil Días*. Bogotá: Alfaguara, S.A.
- González González, F. E. (2016). *Poder y Violencia en Colombia*. Bogotá: Odecofi-Cinép.
- González, B. (2002). *La gráfica crítica entre 1866 y 1900. Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- González, B. (2013). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. . Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Greñas, A. (27 de septiembre de 1877). *El Mochuelo*.
- Henao, C. (2014). Texto ilustrado o imágenes textualizadas. Un acercamiento al Papel Periódico Ilustrado desde la relación entre el arte y literatura. *Hallazgos*, 12(23), 145.
- Iriarte, A. (1988). *Breve historia de Bogotá*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Jaramillo, C. E. (2016). *Poder y Violencia en Colombia*. Bogotá: Odecofi- Cinép.
- Ladino Becerra, R. D. (2015). *Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. (Bachelor's thesis).Martínez, F. (2001). *El Nacionalismo cosmopolita*. Bogotá: Banco de La República/Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Lomne, G. (1991). La Revolución Francesa y la "simbólica" de los ritos bolivarianos. *Historia crítica* (5), p. 1.
- Londoño V., S. (2004). Una Joya Bibliográfica. *Boletín Cultural y Bibliográfico vol. 41 No 65*, 105 - 106.
- Martínez, A. (2013). La función estética de las publicaciones ilustradas en Bogotá a finales del siglo XIX. *Universitas humanística*, (74).
- Martínez, F. (2001). *El Nacionalismo cosmopolita*. Bogotá: Banco de La República/Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Medina, Á. (2014). *Procesos del arte en Colombia Tomo 1 (1810-1930)*. Bogotá: Uniandes.
- Melo, J. O. (1989). *La evolución económica de Colombia 1830 - 1900. Nueva Historia de Colombia*, 2 , 65 - 100.

- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal. S.A. Morales Benítez, O. (1985). *La Regeneración Conservadora de Nuñez y Caro*. Bogotá: Servigraphic Ltda.
- O'Leary. (1952). *Memorias de Caracas*.
- Palacio Tamayo, G. (2010). *Coronel Francisco Duque Ramirez*. En J. Osorio Gómez, *Diario del Coronel Francisco Duque Ramirez* (págs. p 19-43). Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Rivera Arce, P. (1937). *Recuerdos de Palonegro. (registro 5639)*. Museo Nacional.
- Rivera Arce, P. (1935). *Paso a la reflexión. (registro 5661.009)*. Museo Nacional.
- Sicard Briceño, P. (1897). *El tiro de infantería como elemento táctico de la guerra*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Solano, J. (2011). *El grabado en el Papel Periódico Ilustrado: Su función como ilustración y la relación con la fotografía*. *Revista de estudios sociales*, (39), 146 - 156.
- Tirado Mejía, A. (1971). *Introducción a la Historia Económica de Colombia*. Bogotá: Áncora Editores.
- Upton, E. (1896). *Táctica de infantería para una y dos filas: adaptada a la topografía americana y a los rifles de última generación*. Bogotá: Imprenta Eduardo Espinoza Guzmán.
- Uribe Uribe, R. (1886). *El Debate, VI*.
- Uribe Uribe, R. (24 de septiembre de 1895). *Criminales apetitos. El Autonomista*.
- Uribe Uribe, R. (21 de septiembre de 1898). *Causas de la Bancarrota Fiscal. El Autonomista*.
- Uribe Uribe, R. (15 de noviembre de 1898). *El Autonomista*. (O. Morales Benítez, Ed.) (47), pág. 312.
- Vanegas Carrasco, C. (2008). *Memorias de un Peregrino. Vida y obra del artista y combatiente liberal Peregrino Rivera Arce (1877-1940)*. *Historia y Sociedad*. No. 14, pp. 125-141.
- Vásquez, W. (2008). *Escuela Nacional de Bellas Artes, 1886 -1889. Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura*.
- Vásquez, W. (2014). *Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas*, 9(1), 35.
- Viñao, A. (2007). *Las autobiografías, memorias y diarios como fuentes histórico-educativas: Tipología y usos*. Teias, p. 11 pgs.