



Tabula Rasa

ISSN: 1794-2489

info@revistatabularasa.org

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Colombia

Rodríguez, Beatriz

El ensamblaje visual del cuerpo negro: el caso de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada

Tabula Rasa, núm. 17, julio-diciembre, 2012, pp. 43-61

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39626900003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# EL ENSAMBLAJE VISUAL DEL CUERPO NEGRO: EL CASO DE LA *COMISIÓN COROGRÁFICA DE LA NUEVA GRANADA*<sup>1</sup>

## VISUAL ASSEMBLY OF BLACK BODY: THE CASE OF NEW GRENADE'S *COROGRAPHIC COMMISSION*

### A MONTAGEM VISUAL DO CORPO NEGRO: O CASO DA *COMISIÓN COROGRÁFICA NA NUEVA GRANADA*

BEATRIZ RODRÍGUEZ<sup>2</sup>

Southern Methodist University, Texas, USA

bbalanta@smu.edu<sup>3</sup>

Recibido: 13 de abril de 2012      Aceptado: 20 de junio de 2012

#### *Resumen:*

En este artículo argumento que en la era de declaraciones de libertad e igualdad, las imágenes etnográficas de la *Comisión Corográfica*, uno de los proyectos de exploración geográfica más importantes del siglo XIX colombiano, promueve y provee herramientas estéticas que normalizan, codifican y reifican ideologías raciales durante una coyuntura histórica en la que se pusieron en jaque arraigadas estructuras de dominación. Lo que me interesa es, más precisamente, proponer y practicar una lectura crítica que dé cuenta de los procedimientos por medio de los cuales las imágenes solidifican la ficción de la raza a mediados del siglo XIX en Colombia.

*Palabras clave:* discurso racial, representación, cultura visual.

#### *Abstract:*

In this paper, I show that in the age of freedom and equality statements, the ethnographic images produced by *Comisión Corográfica* (a major geographic project in mid-nineteenth century Colombia) promotes and provides aesthetic tools that normalize, codify, and reify racial ideologies at a time in Colombian history in which structures of domination were heavily contested. Our main objective is to provide a critical reading of these images in order to account for how conventions mobilized by these visual registers established the fiction of race in nineteenth-century Colombia.

*Keywords:* racial discourse, representation, visual culture.

#### *Resumo:*

Argumento, neste artigo, que no período das declarações de liberdade e igualdade, as imagens etnográficas da *Comissão Corográfica*, um dos projetos de exploração geográfica

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la investigación titulada, *Realism, Race and Citizenship: Four Moments in the Making of the Black Body, Colombia and Brazil, 1853-1907*, la cual fue realizada para completar mi doctorado.

<sup>2</sup> PhD. Romance Studies, Duke University, USA.

<sup>3</sup> bbalanta@gmail.com



**CIÉNAGA - MAGDALENA**  
Fotografía de Leonardo Montenegro

mais importante do século XIX colombiano, promoveu e forneceu ferramentas estéticas que normalizaram, codificaram e reificaram ideologias raciais durante uma conjuntura histórica que colocou em xeque estruturas de dominação já enraizadas. Meu interesse é, especificamente, propor e testar uma leitura crítica que evidencie os procedimentos por meio dos quais as imagens solidificaram, em meados do século XX, a ficção da raça.

*Palavras chave:* discurso racial, representação, cultura visual.

Martes, 5 de febrero de 2008, 5:36 pm (Rio de Janeiro). Acabo de pegar una fotocopia a color de una de las acuarelas de la *Comisión Corográfica*, uno de los proyectos de mapeo geográfico y etnográfico más importantes de la Nueva Granada. Para ser exactos tengo en frente de mí, aquella que hoy conocemos con el título de: «Chocó: Venta de aguardiente en el pueblo de Lloró». C\*, mi compañero de apartamento, al verla, murmura: «A los negros siempre les ha gustado beber». Ese comentario me hace recordar lo que me dijera un año antes el comerciante ambulante que me vendió esta imagen en el (hoy inexistente) mercado de pulgas de la Plaza de los Periodistas en Bogotá: «Cómprelas, negrita, para que se haga una idea de cómo era el país en la antigüedad». Horas después, mientras tomábamos unas cervezas en el bar *Beco do Rato*, le pregunté a C\* qué pensaba sobre las imágenes que había visto en lo que ahora era «mi» pared. Dijo: «Parecen fotografías. Son como si fueran imágenes reales. São, não é?». Expliqué, en tono erudito y completamente inapropiado para la ocasión, que *no* eran como fotografías, que eran como cualquier otra pintura, que eran ficticias. En ese momento, no supe expresar —con una voz que invitara al diálogo y que brotara fresca como la *Itaipava* que bebíamos— la idea de que imágenes compuestas usando un estilo realista son las más mentirosas de todas; o, al menos, que no hay que confiarse de imágenes que pretenden copiar fielmente realidades sociales, materiales, corporales. Pronto nos distrajimos con el ruido de un micrófono mal conectado que asaltaba estridentemente nuestros oídos con las melodías y ritmos de la samba.

De cierta manera, C\* tenía razón. Las imágenes en mi pared, producidas para la *Comisión Corográfica*, apelan a un realismo que hoy identificamos con la labor de la fotografía. Es decir, seducen precisamente porque sus convenciones logran convencernos de que son imágenes que representan lugares, momentos y personas «reales». El siguiente ensayo busca contextualizar los comentarios de mi compañero de apartamento y del vendedor de antigüedades para poder así adentrarnos en un análisis de los códigos visuales puestos a circular en las acuarelas «etnográficas» producidas para complementar el archivo «científico» de la *Comisión*.

<sup>4</sup> En la introducción al catálogo de la exposición «Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica», Patricia Londoño Vega (2008) argumenta que el material visual recopilado por los dibujantes de dicha empresa «ocupa un lugar destacado en el arte documental decimonónico» (13).

Ya que los objetos de arte son agentes, por así decirlo, del sistema ideológico que cataliza las relaciones sociales, las imágenes de la *Comisión* no pueden seguir pensándose como imágenes documentales,<sup>4</sup> sino como alegorías que

deben reinsertarse en la densidad histórica que las produjo. El objetivo principal de este artículo es evidenciar lo «verídico» en la pintura corográfica como artimaña visual que no aspira a la documentación, sino que busca tergiversar y reducir lo tangible y lo percibido. Para ello, proporciono una lectura detallada de varias acuarelas de la *Comisión* para demostrar que, en lugar de funcionar como espejos que reflejan la realidad física y social de la nación, las acuarelas producen y ponen a circular un vocabulario visual por medio del cual se cementan y animan discursos raciales y cuyo objetivo es fraccionar y diferenciar una población que en teoría se unificaba bajo el lema «libertad, igualdad y fraternidad». Por medio del análisis de las imágenes, argumento que lo que reconocemos como «auténtico» o «fidedigno» es más bien uno de los ejes de un ensamblaje multi-discursivo y multi-disciplinar. En esa medida, promueve y provee herramientas estéticas que normalizan, codifican y reifican ideologías raciales durante una coyuntura histórica en la que se puso en jaque arraigadas estructuras de dominación.

En un mundo donde el mapa aún no se había consagrado como método predilecto para la representación del territorio, la *Comisión Corográfica* (1850-1859) constituye

<sup>5</sup> Según Efraín Sánchez (1999), a mediados del siglo XIX, Colombia y Venezuela eran los únicos países que poseían una *carta geográfica*. Este es un dato importante ya que, según el mismo autor, para finales del mismo siglo una porción muy pequeña del globo terráqueo había sido mapeado. Aunque la *Comisión Corográfica* es uno de los más famosos esfuerzos de trazar un mapa del territorio colombiano, desde el comienzo del siglo XIX se comenzaron a escribir varios tratados geográficos; entre ellos tenemos: *Colombia: Siendo una relación geográfica, agricutural, comercial, política de aquel pays, adaptada para todo lector en general y para el comerciante y colono en particular* (Francisco Antonio Zea, 1822), *Historia de la revolución de la República de Colombia* que incluyó un *Atlas of Colombia* (José Manuel Restrepo, 1827) y *Geografía histórica, estadística y local de la provincia de Cartagena, República de la Nueva Granada descrita por cantones* (Juan José Nieto, 1839).

<sup>6</sup> Entre 1850 y 1852, los escritos de Manuel Ancizar sobre la *Comisión* aparecieron en el influente título fundado por el susodicho, *El Neogranadino*, bajo el título de *Peregrinación de Alpha*. Santiago Pérez otro miembro ilustre de la expedición geográfica publicó su *Apuntes de viaje* (1853) en *El Neogranadino* y *El Tiempo*.

un logro científico y artístico de la mayor transcendencia.<sup>5</sup> En condiciones bastante laboriosas, los miembros de la *Comisión* y sus innumerables y anónimos sirvientes atravesaron el país coleccionando especímenes, pintando paisajes, calibrando instrumentos, midiendo elevaciones, calculando la precipitación pluvial y escribiendo memorias que aparecerían en las principales publicaciones de aquel entonces.<sup>6</sup> Para las elites del momento, el proyecto corográfico presentaba la oportunidad de re-codificar, inventar y ordenar un territorio casi desconocido para ellos y la posibilidad de darle vuelco a la vida social y económica de la nación. En el mundo tumultuoso del periodo post-independentista, la exploración científica y geográfica

parecía ofrecer el tipo de conocimiento necesario para el «progreso» de la nación y la consolidación del poder político.

A mediados de siglo, no solo se debatían las coordenadas ideológicas por medio de las cuales se debían encauzar los designios de la nación; también se ponía en tela de juicio una de las herramientas más efectivas del ejercicio del poder:

la esclavización. A pesar de que el proceso de independencia reconfiguró el control de las relaciones de poder en las antiguas unidades del complejo colonial español, esta reorganización mantuvo y ratificó lo que Aníbal Quijano llamaría la «colonialidad del poder» (Quijano, 2003). Es decir, durante la rearticulación política de América Latina, se re-ensamblaron sistemas de dominio y se popularizaron prácticas sociales para infundir la «diferencia» racial como eje organizador de las nuevas repúblicas. La producción gráfica de la *Comisión* es parte de un conjunto de estrategias que pretenden solidificar discursos raciales en la emergente nación.

Varios estudiosos han anotado el carácter racialista y el contenido ideológico que animó la producción del complejo visual corográfico (Arias Vanegas, 2005; Restrepo Forero, 1999; Larson, 2004). Sin embargo, las imágenes siguen circulando en publicaciones y en instituciones culturales como «ilustraciones» o espejos históricos que supuestamente reflejan y transmiten de forma didáctica y confiable el cómo vivían y qué hacían los habitantes del país en aquella época (Martínez Carreño, 2005:69). En otras palabras, la imagen corográfica es llamada a ilustrar y testimoniar el pasado de la nación. En esta apreciación, el pintor es concebido como ente idealizado, que transfiere al papel lo que ha sido blanco de su observación «objetiva»; sin sesgos ideológicos. La imagen pasa a ser considerada como registro verosímil de la realidad. Hay que tener en cuenta que el archivo visual corográfico «no es fiel espejo para mirar a la sociedad del medio siglo» (Restrepo Forero, 1999:57). En el caso de la imagen corográfica, la verosimilitud es la trama visual que anima los discursos racializantes sobre el cuerpo, más concretamente, el cuerpo «negro». El realismo que le atribuimos al universo visual corográfico evidencia el triunfo de la ideología de la Ilustración que hace de la observación —liberada de afectos e imparcial— la principal actividad del ojo científico. El plan de trabajo de la *Comisión Corográfica* se basa en el afán por describir lo visto y experimentado. Este interés nos remite al principio de la mimesis, que desde la Ilustración se convierte en una de las preocupaciones más significativas de la producción artística y tecnológica en Occidente. La mimesis está estrechamente relacionada con el problema de la *representación*; en específico, con el afán de producir con exactitud un simulacro de lo real y tangible. A mediados del siglo XIX, la función política del «realismo corográfico» es actualizar la fantasía de la raza en la Nueva Granada y catalizar ideas sobre la diferencia somática que la radicalizan y la resumen a un conjunto de esencias que se evidencian en el cuerpo humano, y de las cuales emanan la inferioridad y superioridad como condiciones innatas. El llamado a la representación mimética y a la necesidad de ilustrar, esquematizar y reducir las «razas» y los «tipos característicos» a grupos y nomenclaturas específicas nos remite a un principio bio-político que, en el momento de la abolición de la esclavización y la constitución de la nación-estado, proporciona y promueve unos esquemas visuales al servicio de un imaginario elitista que propone la diferenciación racializada y jerárquica de la población y del espacio nacional como modelo de gobernabilidad.

## **La corografía y la visualización de la raza**

La corografía, disciplina rara vez discutida hoy, es la rama de la geografía que se dedica a la composición de documentos (visuales y escritos) sobre una localidad en específico. En su tratado *Geographia*, Tolomeo define esta disciplina como un saber que apunta a describir la totalidad, en tanto que la corografía se ocupa de lugares específicos. En esta delimitación disciplinaria, la geografía está ligada a las matemáticas y se ocupa de la representación de la totalidad del espacio, mientras que la corografía está guiada por la estética, ya que usa la representación visual para dar cuenta del rastro humano en el espacio. La corografía es el complemento artístico-social de la geografía. No produce mapas globales, sino ilustraciones de lugares precisos. El alcance de esta diferencia también conduce a una divergencia en el método formal. Mientras que la geografía se preocupa por la «posición más que la cualidad», la «corografía necesita un artista» (Tolomeo (siglo II d. de C.), 2006:17). Desde el punto de vista de Tolomeo, el objetivo final de la corografía es enriquecer la geografía por medio de la creación de un registro visual de lugares específicos.

A comienzos del periodo moderno, el uso de la corografía coincidió con el cambio del feudalismo al capitalismo y a la expansión colonial europea. Durante el Renacimiento, esta rama de la geografía se consolidó como género interdisciplinario —incorporando elementos de historia, literatura de viaje, poesía, prosa, pintura y cartografía— y aspira a describir de forma detallada las características de un lugar —su lenguaje, costumbres, actividades económicas, etc.— (Klein, 2001). En este periodo la corografía comienza a ser apadrinada por la clase acaudalada europea. Tanto en España como en Inglaterra, Francia e Italia, las corografías eran comisionadas por terratenientes y burgueses (Helgerson, 1992:146). Por medio del documento corográfico, esta clase social intentaba ligar historias familiares a los detalles geográficos, históricos y sociales de un lugar. Así mismo, los trabajos corográficos servían para exaltar visualmente las propiedades del Señor y se utilizaban como registros inventariales (Adrian, 2005:29-47). Por otro lado, Peter Linebaugh y Marcus Rediker explican que, por ejemplo, en Inglaterra, una de las características del cambio del feudalismo al capitalismo fue la expropiación de territorios comunales por parte de la nobleza. Según estos historiadores, el documento corográfico fue parte de un conjunto de estrategias diseñadas para lograr este objetivo y tiene estrecha conexión con la emergencia de la plantación, la expansión del capitalismo y la marginalización y criminalización del trabajador (2000:16-18). En América colonial, la corografía fue empleada como herramienta fundamental en la administración y supervisión del espacio, así como en la concentración del poder soberano (Kagan, 2001:132). En el periodo post-independentista, la corografía emerge como una estrategia discursiva estatal, con el fin de arraigar el poder de una nueva clase dominante.

La *Comisión Corográfica* se perfila en la historia colombiana como un proyecto multidisciplinario de gobierno que buscaban clasificar y ordenar el territorio; transformar la imagen del país en el exterior; y, en palabras del General Mosquera «formar un espíritu, un sentimiento único de unión i de nacionalidad...» (Sánchez, 1999:181). Además de fraguarse durante un periodo de constantes conflictos armados, crisis económicas y administrativas, la *Comisión* emerge en un momento crucial en la re-estructuración de las relaciones sociales y las subjetividades. La guerra, el proceso de creación del aparato estatal y político y la abolición de la esclavización son retos casi insondables durante este periodo. Durante la transición al régimen republicano, la lucha por el espacio —su delimitación y ordenamiento— se convierte en un desafío para intelectuales y gobernantes. La geografía física comienza a utilizarse como herramienta fundamental para encauzar los designios económicos, políticos y sociales de la nación-estado. Desde el inicio del siglo XIX, líderes políticos neogranadinos empezaron a insistir en la necesidad de invertir en proyectos de exploración científica del territorio. Argumentaban que el levantamiento de mapas, la colección de herbarios y muestras zoológicas, la medición de la presión atmosférica, y la descripción de hábitos y costumbres eran procesos necesarios para afianzar las funciones del gobierno y el progreso económico de la nación (Caldas, 1808:1). Para los administradores del nuevo estado, el problema de la tenencia de la tierra y la productividad eran cruciales durante la primera mitad del siglo XIX, ya que la Nueva Granada tenía una deuda externa elevadísima y la economía era un caos debido a los interminables conflictos.<sup>7</sup> Los mapas producidos por la *Comisión* ayudarían a esclarecer cuáles tierras pertenecían al estado, cuáles eran propiedad privada y cuáles (supuestamente) no tenían dueño o eran «baldías».<sup>8</sup> Adicionalmente, el

<sup>7</sup> Según Cristina Rojas (2002), en Colombia se hubo contiendas regionales y guerras nacionales durante los años 1851, 1854, 1859-1862, 1876-1877, 1884-1885, 1895.

<sup>8</sup> Catherine Le Grand (2005) ha argumentado que en Colombia la economía agrícola exportadora comienza a afianzarse después de 1850, cuando el gobierno, para aliviar la crisis fiscal del país, empieza a otorgar a terratenientes y colonos titulación sobre terrenos baldíos.

deseo de compilar una minuciosa relación de los «límites, configuración, extensión, ventajas locales, serranías, ríos, [...] producciones naturales y manufacturadas de cada localidad, población y estadística militar; comercio, ganadería, plantas apreciables, terrenos baldíos y su calidad; animales, silvestres, minería, clima, estaciones...» (Restrepo

Forero, 1999:34) pone en evidencia la compulsión descriptiva y clasificatoria de la geografía y la valoración de lo local de la corografía como estrategias de un estado-nación que busca legitimarse y arraigarse en el territorio. Por medio de proyectos de recolección masiva de información, como la *Comisión Corográfica*, se pretendía crear, por así decirlo, un manual administrativo de la nación que, debidamente documentado e ilustrado, proveería las pautas para rentabilizar y controlar el territorio nacional. La invención pictórica del país lograría consolidar el aparato estatal granadino en una doble dirección: internamente, apropiaría y

construiría una imagen del estado como consolidado, compuesto por regiones que girarían alrededor de un centro localizado en el altiplano cundiboyacense; y, externamente, pondría en circulación una imagen más mercadeable del territorio y de la población del país (Arias Vanegas, 2005).

Para los autores intelectuales de la *Comisión*, y sus defensores, no bastaba con establecer fronteras, identificar fuentes de riqueza y tomar posesión del territorio. Observar, describir y clasificar los hábitos y costumbres de la población se tornaban procesos vitales para el establecimiento del poder estatal. Para lograr un compendio de imágenes y textos que contuviesen datos etnográficos, al «publicista» del proyecto se le encargaba escribir «una obra dramática y descriptiva» así como un «diccionario geográfico y estadístico». Al firmar sus contratos, los pintores se comprometían, entre otras cosas, a ilustrar los escritos recopilados con «diseños describiendo la expedición geográfica en sus marchas y aventuras, las costumbres... curiosidades naturales, y todas las circunstancias dignas de mencionarse» (Restrepo Forero, 1983:288-289). Y, como si esto fuera poco, los pintores también debían crear un registro visual de «las razas» y «los tipos característicos de la población de cada provincia, no pudiendo ser menos de dos» (Restrepo Forero, 1983:300-303). El proyecto de hacer visibles «tipos» raciales y regionales revela el hecho de que la representación visual del cuerpo humano y las costumbres sociales es puesta a trabajar para sustentar y naturalizar estrategias de diferenciación poblacional, subordinación y marginación (Arias Vanegas, 2005:68). El registro visual corográfico suministraría íconos y estrategias de representación que facilitarían la institución de la diferencia racial como dispositivo de gobierno durante una coyuntura histórica en la cual se puso en jaque la esclavización como estrategia de dominio. En este sentido, podría decirse que las láminas de la *Comisión* tenían una doble función: en primera instancia, ayudarían a estabilizar e ilustrar la diferencia racial y, por otra parte, trataría de contrarrestar —al menos simbólicamente— los logros políticos de una población que ejercía una actitud cada vez más desafiante ante las elites.<sup>9</sup>

### **La empresa racializante de la *Comisión Corográfica***

El universo visual corográfico se nutre de los regímenes compositivos de

<sup>9</sup> Al respecto, James E. Sanders (2004) argumenta que entre 1850 y 1880, los sectores populares del suroccidente colombiano, específicamente, los afro-descendientes lograron ampliar la definición de ciudadanía por medio de su participación activa en las sociedades democráticas establecidas por los liberales.

la pintura de castas y el libro de costumbres. Durante los siglos XVII y XVIII, la pintura de castas se encargó de inventar un entramado visual por medio del cual se buscaba representar el proceso de mestizaje en América. El legado de este proyecto

representacional se nota en la articulación de las nomenclaturas raciales para denominar los sujetos exhibidos. Tanto las pinturas de casta como las acuarelas

corográficas se valen de ecuaciones fenotípicas (de español, negro y mulato o, en el caso de la *Comisión* tipo africano y mestizo) que fomentan la ficción de que las operaciones matemáticas con resultados constantes se pueden establecer en un mundo en el cual la identificación racial y social se dificultaba cada vez más (Katzew, 2005; Carrera, 2003). Por otro lado, la representación corográfica también acogió las convenciones establecidas en los libros de costumbres y los libros de viaje. Como anota Efraín Sánchez, los «pintores viajeros» ingleses marcaron la pauta de la representación de la vida cotidiana en Colombia (1989:33). Este tipo de publicaciones proveía información cultural a través de la compilación de xilografías o grabados que representaban una sola figura o un grupo pequeño de personajes centrados en un fondo abstracto, vestidos con lo que la imagen ayuda a establecer como traje «típico» y con las herramientas características de su oficio (Majluf, 2006:27). Las imágenes venían usualmente acompañadas por un título y un párrafo descriptivo.<sup>10</sup> El objetivo de estos registros era caracterizar los «tipos» representativos de un país y su clase social. La imagen corográfica explota la relación que los libros de costumbres y de viajes establecen entre la vestimenta, el trabajo y la identidad. En las acuarelas de la *Comisión*, el vestido (o la falta de este), se convierte en significativo que hace referencia a la posición socio-económica y posibilita la codificación racial de los individuos que conforman la nueva nación colombiana.

El legado visual de la *Comisión* es amplio y de autoría colectiva. Los artistas y

<sup>10</sup>Obras como: *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant en pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages* (François Deserpz, 1562), *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (Ferdinand Bertelli, 1563), *De gli Hbiti antichi et moderni dei Diverse Parti del Mondo* (Cesare Vecellio, 1590) se consideran publicaciones clásicas de este género. La publicación hecha por Jorge Juan y Santacilia y Antonio de Ulloa: *Relación histórica del viaje hecho de orden de su Majestad a la América Meridional (1748)* es uno de los ejemplos más importantes de libros de viajes sobre la América española.

científicos contratados en la *Comisión* trabajaban en un contexto internacional en el que las ideas que emanaban en lugares diferentes del globo eran adoptadas y reformuladas para ser aplicadas en el contexto colombiano. La Comisión estaba conformada, aparte de su director, Agustín Codazzi; por un secretario, el primero de los cuales fue Manuel Ancízar; un botánico, José

Jerónimo Triana, y los ingenieros Manuel Guerra Azuola, Manuel Ponce de León e Indalecio Liévano. Además, una serie de dibujantes fueron contratados para ejecutar el registro gráfico del proyecto. De estos, el primero en vincularse fue Carmelo Fernández, quien nació en Venezuela y tomó su primera clase de pintura y dibujo en Caracas bajo la dirección de un capitán de la armada francesa. En 1840 ocupó el cargo de asistente de Agustín Codazzi y lo acompañó a París para supervisar el grabado de los mapas y dibujos creados para el *Atlas físico y político de la república de Venezuela* elaborado por el geógrafo entre 1833 y 1840. Fernández fue reemplazado por Henry Price, un joven británico profesor de

música y pintura que se mudó a Bogotá en el año de 1840. El ingeniero militar Manuel María Paz acompañó a Agustín Codazzi desde 1853 hasta 1859. Paz estudió dibujo bajo la tutela de Ramón Torres Mendez en la *Sociedad de Pintura i Dibujo* de Bogotá.<sup>11</sup>

Aunque este archivo fue creado en diferentes momentos y elaborado por

<sup>11</sup> Durante nueve años (1850-1859), los pintores, escritores y científicos afiliados con la Comisión Corográfica produjeron uno de los archivos visuales y botánicos más importantes de América Latina. José Jerónimo Triana, por ejemplo, recogió y clasificó más de 2000 plantas organizadas bajo el título *Prodomus Florae Novo-Granatensis*, por el cual ganó una medalla de oro en la Exhibición Mundial en París en 1867. En la actualidad, la colección está compuesta por 151 acuarelas, treinta de ellas atribuidas a Carmelo Fernández, otras veintiséis, a Henrique Price y noventa y cinco a Manuel María Paz. Para información más detallada sobre los miembros de la Comisión Corográfica, consultar: *La pintura en Colombia* de Gabriel Jaramillo; «Un recuerdo de la Comisión Corográfica» de Lázaro Girón; *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, de Patricia Londoño; y la entrada biográfica de José Rueda: «José Jerónimo Triana: Ficha Bibliográfica» en *Gran Enciclopedia de Colombia: Biografías*. Ver también el catálogo de exhibición, *Carmelo Fernández: pintor grancolombiano, 1809-1887*.

diferentes pintores, al examinarlo se advierte de inmediato la homogeneidad de su estilo y composición. En general, las imágenes corográficas se ocupan de pueblos pequeños, espacios rurales y personajes «típicos». Los pueblos se convierten en dibujos sencillos de calles y casas (ver figuras 1 y 2). En la mayoría de casos, la naturaleza aparece moderada, las montañas se divisan a lo lejos, la vegetación es escasa y los animales, en los pocos casos en que se presentan, son especies domesticadas como equinos, caninos, bovinos y otros rumiantes. En oposición directa a las descripciones escritas de la naturaleza, que caracterizan el libro de viajes de

Ancizar y la geografía de Codazzi, las láminas no parecen tener el interés de representar la naturaleza como rentable o como base de la economía. Resulta sorprendente notar que en ninguna de las láminas que han sobrevivido hasta nuestros días se representan fincas, haciendas o máquinas de trabajo. El espacio privado tampoco aparece, el interior de las casas no se muestra. Todo lo que vemos ocurre en el exterior, en el espacio abierto y durante el día. En las láminas tampoco se divisa algún rastro de los conflictos que en algunos momentos obligaron a los miembros de la *Comisión* a cesar sus actividades investigativas y documentales. Las láminas se niegan a representar haciendas arruinadas, una naturaleza enmarañada o soldados que peleaban por una u otra causa.<sup>12</sup> En vez de esto, las acuarelas presentan campesinos, riachuelos y árboles frutales. En ellas,

<sup>12</sup> En el caso de la representación de indígenas, las imágenes tienden a localizarlos en espacios que se podrían entender como selvas.

<sup>13</sup> Ver la colección de las acuarelas de la Comisión Corográfica en: [http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos\\_user/exposicionesvirtuales/comision\\_corografica/laminas-de-la-comision-corografica.html](http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/exposicionesvirtuales/comision_corografica/laminas-de-la-comision-corografica.html)

seres humanos coexisten de manera armónica con sus semejantes y con su medio ambiente. Como suplementos visual-etnográficos de una campaña de reconocimiento cartográfico del territorio granadino, las láminas

neutralizan situaciones políticas difíciles y conflictivas además de que transforman lo salvaje, desconocido y peligroso en lo observable, familiar y apacible.<sup>13</sup>

La monotonía estilística se detecta nuevamente cuando las imágenes representan personas. Acuarela tras acuarela se exhibe a un grupo pequeño de individuos. Por lo general, los cuerpos representados posan rigidamente, casi siempre están parados y casi nunca se miran entre sí. Visten lo que las mismas imágenes ayudaron a establecer como trajes «folclóricos» (ver figura 3) y, usualmente, aparecen con sus herramientas de trabajo. A excepción de las acuarelas que muestran lo que los pintores denominan «notables», casi todos los títulos hacen referencia a la región y a la categoría racial a la que los representados supuestamente pertenecen. Nadie tiene nombre. La mayoría de los cuerpos «negros» o «indígenas» son expuestos semi-desnudos. Como productos de la iniciativa de mapeo de la nación, las láminas fueron pintadas para brindar apoyo visual al proceso de la clasificación racial y territorial patrocinado por la *Comisión*.

«Chocó: venta de aguardiente en el pueblo de Lloró» (figura 4, Manuel María Paz, 1853) es una de las imágenes donde se puede apreciar el imperativo racializante que anima la producción del universo visual corográfico. A primera vista, nos encontramos con una escena aparentemente simple y amena en la que dos amigos se reúnen para tomar un trago en una cantina pueblerina al final de una jornada en la finca o un domingo de mercado. Manuel María Paz pinta la cantina y sus alrededores como un conjunto de formas irregulares, ásperas y decadentes —la reja se cae a pedazos, la casa construida con guadua presenta trechos irregulares y el techo de paja parece tener diferentes anchuras y texturas—. Al representar superficies y estructuras anómalas utilizando recursos tales como la escala, el punto de vista y el color, «Chocó: venta de aguardiente en el pueblo de Lloró» acaba connotando un complejo representacional rústico pero armonioso. El gallo, animal que connota el cotidiano rural, añade un grado de verosimilitud que refuerza la relación mimética que la imagen quiere establecer con el lugar y eventos reales.

A pesar de su aura de bucólica, «Chocó: venta de aguardiente en el pueblo de Lloró» es una imagen violenta. Específicamente, este registro visual es un claro ejemplo de la elaboración estética de la raza y el racismo. Uno de los aspectos más inquietantes de «venta de aguardiente» es que el espectador escasamente puede distinguir el semblante de los protagonistas de la escena, pues lo que pasa por rasgo facial no necesariamente individualiza. Lo inquietante es que, si bien no podemos divisar un rostro particular y elaborado, si reparamos el perfil del hombre que parece estar comprando un trago y que se presenta con una especie de «taparrabo» y sin camisa, nos encontramos con un conjunto de distorsiones faciales típicas del discurso racialista del siglo XIX: labios desproporcionadamente gruesos, nariz cóncava y mandíbula protuberante. En los detalles distorsionados y distorsionantes descubrimos la violencia simbólica de esta imagen. El cuerpo deforme es uno de los pormenores de un discurso racial que proponía la cercanía biológica y morfológica entre simios y africanos, popularizada en las últimas décadas del siglo XVIII y en el siglo XIX. Por ejemplo, en su *Lecciones elementales de la historia natural de los animales*, George Cuvier, fundador de la anatomía comparada, escribe que:

La raza negra [...] se caracteriza por su complexión oscura, su cabello crespo o lanoso, el cráneo comprimido y la nariz aplastada. La prominencia de la parte inferior del rostro y el grosor de los labios la aproximan a todas luces a la familia de los simios; y las hordas que la componen han permanecido siempre en el estado de la más absoluta barbarie (1827:97).

En esta representación la forma del cráneo, la mandíbula y los labios son algunas de las partes del cuerpo negro que guardan el rastro atávico de la raza. La deformación facial es el toque artístico que «ennegrece», racializa y, simultáneamente, enmascara y exhibe la profunda crisis de las arraigadas estructuras de poder en la Nueva Granada. Cabe resaltar que los registros escritos asumen otra estrategia de racialización. Agustín Codazzi, por ejemplo, casi nunca hace referencia a la fisionomía para arraigar su discurso racial. Para el geógrafo, el problema de la raza africana radica en sus comportamientos sociales; su indolencia, su falta de ambición, sus costumbres rudas y su ignorancia (Restrepo, 2007:30-31). En esta acuarela, lo que por medio de artimañas visuales aprendemos a reconocer como «auténtico» o «fidedigno» (el gallo, la choza, el «taparrabo») es una herramienta estética por medio de la cual se complementa una serie de discursos sobre los «negros», la «raza africana» o el «tipo africano». Dado que las acuarelas fueron diseñadas para ilustrar el discurso científico de la *Comisión*, esta estrategia de representación se convierte en un eslabón más de un discurso elitista que buscaba excluir a los «negros» del ámbito político y reducir a fuente de mano de obra su papel en la comunidad nacional.

Cabe resaltar que la abolición de la esclavización instigó una profunda ansiedad sobre el trabajo y la mano de obra en la Nueva Granada. Los «negros» sin dueño eran motivo de constante temor para los criollos que años antes de 1851, fecha de la derogación legal de la esclavitud, imaginaron la ruina económica y el desorden social como resultados devastadores de la inminente y radical cambio en la organización de la sociedad y la operación del poder. En 1849, un escritor anónimo discute las desastrosas consecuencias de la erradicación definitiva de la esclavitud:

El esclavo aborrece el trabajo porque es para él una pena y una consecuencia de su servidumbre. Emancipado, su primera diligencia es tomar posesión de su libertad entregándose al ocio i al abuso de su albedrío, pues el infeliz no concibe otro modo de manifestar que es dueño de sus acciones i regulador de su vida... Por tanto, liberar de repente a todos los esclavos sería poner en grave crisis económica al país i provocar el desencadenamiento de innumerables delitos (*El Neogranadino* 1849:209).

En los documentos escritos de la Comisión, la pereza de los afro-descendientes sigue siendo una constante. Los informes de Codazzi, que por lo general eran recomendaciones a los gobernadores y autoridades de las provincias, establecen con frecuencia una conexión entre la disposición para el trabajo (o la falta de

ella) de los «negros» y el futuro económico de la región y, en consecuencia, de la nación. Para el geógrafo, no habría progreso si las elites no lograban controlar la mano de obra. Según Codazzi, uno de los problemas que produjo la abolición de la esclavización en la Nueva Granada fue que «genios perversos o mal intencionados han infundido a esta gente tosca e ignorante [la raza Africana], la idea de que no deben trabajar para los blancos» (2002 [1853]:451). Esta libertad los hacía esclavos de la pereza y por lo tanto las tierras y minas fértiles de la provincia del Cauca languidecían sin el beneficio de manos que las hiciesen productivas. En este esquema geoeconómico, los negros e indígenas que vivían en «completa independencia», es decir, aquellos que no tenían un capataz, resultaban nocivos pero necesarios para el futuro del estado-nación. Por un lado, se negaban a hacer producir la tierra, lo que los consagraba como elementos nefastos para el desarrollo económico de la nación-estado. Sin embargo, negros e indígenas eran concebidos como peones innatos, necesarios para el progreso y el avance de la civilización. Dicha ambivalencia hacia las castas se convirtió en uno de los principales paradigmas del discurso geográfico de Codazzi así como del discurso social y político de las elites. Los cuerpos semi-desnudos y deformes exhibidos en las láminas de la *Comisión* refuerzan este proyecto ideológico.

«Chocó: aspecto exterior de las casas de Novitá» (1853) es otra de las acuarelas pintadas por Manuel María Paz (figura 5). La pintura retrata a cuatro personas: tres hombres y una mujer. Estas cuatro personas están organizadas por parejas. Los dos hombres, que la imagen ayuda a codificar como «negros», están de pie al frente de una pared beige a la izquierda de la imagen. Sus cuerpos, dada la proporción con la que se representan, parecen estar atrofiados. En el plano derecho, se observa a la pareja, que la imagen construye como «blancos» situados a la entrada de una casa, cuyo interior no se muestra excepto por el hecho de que podemos divisar la presencia de una hamaca. Él está de pie y ella sentada.

Un aspecto desconcertante de esta acuarela es la exposición de los cuerpos de los hombres «negros» en contraste con el cubrimiento de los otros cuerpos. Uno de los hombres que la imagen tiñe de negro lleva una camisa sin mangas y raída que le cuelga hasta la mitad del muslo. Lleva un sombrero y lo que parece ser un crucifijo adorna su cuello. Este sujeto empuña firmemente un machete en su mano derecha. El otro hombre usa un taparrabo y nada más. Su pose hace que nuestra mirada se fije sobre sus cuerpos. En contraste, la pareja situada a la entrada de la casa está vestida. Sus atuendos ocultan casi todo su cuerpo. Él usa pantalones claros y una camisa rosada de manga larga. Ella lleva un vestido azul que le llega a los tobillos y las mangas alcanzan sus muñecas; además, su cabello está pulcramente peinado. Las únicas partes del cuerpo «blanco» que se ofrecen al espectador son las manos, el rostro y, en el caso de la mujer, el cuello y los hombros. La pareja «blanca» no parece estar consciente de los hombres «negros» que los acompañan. Mientras que la imagen invita al observador a rastrear el

cuerpo negro, estas dos personas son impenetrables; eluden y rechazan nuestra mirada. «Chocó: aspecto exterior de las casas de Novitá» asigna los símbolos de la barbarie a los hombres «negros» (desnudez, machete, cuerpos deformes) mientras que la pareja «blanca» es equipada con la parafernalia de la civilización (ropa), se ubica en el ámbito doméstico y es liberada del trabajo manual (no se caracterizan con herramientas de trabajo). La acuarela ejemplifica la compulsión moderna de construir una gramática visual de la diferencia racial como medio categórico para dividir la población.

Como se mencionó anteriormente, la mayoría de los títulos de las acuarelas aluden a tipologías raciales y espaciales. El hecho de que los vocablos «negro», «mestizo» e «índio» sean privilegiados para describir seres humanos es un acto de disciplina y estandarización del lenguaje de la «raza» que clausura las posibilidades interpretativas de la imagen. La nomenclatura racial de esa época, como la actual, se construye por medio de una variedad de denominaciones para el color de piel. «Pardo», «moreno», «zambo», «indio-negro» fueron algunos de los términos comunes en el lenguaje de la época, pero ninguno de ellos fue usado en la tipología racial difundida por las acuarelas corográficas. Esta práctica de circunscribir la variedad racial a las designaciones «negro», «mestizo» e «índio» condensa denominaciones caóticas e idiosincráticas en categorías genéricas y estables. Mientras la *Comisión* movilizó algunas categorías taxonómicas, también trabajó para hacer desaparecer otras, tal es el caso de las designaciones «blanco» o «criollo». Estas dos categorías son abolidas de la nomenclatura racial de las acuarelas y son substituidas por una caracterización social y económica: «notable» (figuras 6 y 7). Uno de los atributos que convierte a estos individuos en «notables» es el vestuario. Por lo general, casi siempre son retratados usando estilos europeos: los hombres usan frac, chaleco, botas y sombreros mientras que las mujeres llevan faldas, blusas de manga larga, mantos bordados y joyas. El cuerpo «negro» e «índio» nunca es adornado con tales atuendos.<sup>14</sup> La ropa (o la ausencia de la

<sup>14</sup> Si en el mundo de las representaciones corográficas, los hábitos sartoriales de las castas parecen monótonos, en serie y repetidos, en el mundo «real», los miembros de las castas a menudo se ven comprometidos en los mismos hábitos sartoriales de las elites. La naturaleza suntuosa de los vestidos usados por las mujeres mestizas, negras e indias era a menudo comentado por los *criollos* y los viajeros extranjeros. En el siglo XVIII Jorge Juan y Santacilla y Antonio de Ulloa, autores del famoso libro de costumbres de las Américas, se maravillaron con la dificultad de discernir la clase social de una persona en Lima. Ellos atribuyeron esta dificultad al uso de vestidos similares entre los diferentes sectores sociales de la población. Para una discusión más detallada del asunto, consultar Rebecca Earle (2001).

misma), como Mariselle Meléndez nos recuerda, es un «vehículo retórico» dispuesto para «establecer relaciones de poder, categorías sociales y grados de civilización entre sociedades» (2005:24). Al dotar a los «notables» con este elemento de distinción y ubicarlos en el reino del ocio (nunca fueron retratados con herramientas de trabajo) y del hogar, las pinturas corográficas construyen una imagen del «notable» como individuo refinado y simbólicamente ligado a Europa.

Por medio de este dispositivo lingüístico, los pintores de la *Comisión* reflejan el deseo de desalojar la «blancura» de la corporalidad para transformarla en signo de intelectualidad y civilización.

El imperativo racializante puede inferirse inclusive en aquellas imágenes que buscan establecer un lenguaje homogeneizador. Es el caso de la acuarela titulada, «Campesinos de Cali» (figura 8, Manuel María Paz, 1853). Aunque algunos aspectos de esta imagen (título, vestido, modo de transporte y agrupación triangular) invitan al observador a considerar estos hombres como copias el uno del otro, una inspección cercana revela las estrategias visuales que los diferencian. La imagen muestra tres hombres montados a caballo que transportan productos agrícolas. El título los agrupa en la misma categoría, *campesinos*. Sin embargo, el sombrero, el chaleco y el pantalón de cuero del hombre que monta el caballo blanco lo codifican como miembro de una clase económica diferente. Estos artículos eran fabricados en el exterior y vendidos en pocas y selectivas tiendas del país (Gómez, 2007). Además, este hombre es individualizado por su posicionamiento en el plano representacional. Los otros dos hombres están juntos, montan caballos de color marrón, están descalzos, utilizan ropa de algodón y transportan productos agrícolas. Es más, la manera como se representa este conjunto parece sugerir que los límites entre flora, fauna y *homo sapiens* han colapsado; no hay diferenciación espacial entre los hombres, los productos que cargan y los animales que montan.

Es importante mencionar que esta es una de las pocas imágenes del universo visual corográfico en donde se alude a la propiedad privada de la tierra. Los «campesinos» se encuentran en frente de un terreno cercado por una reja que parece ser de guadua. Este detalle es de vital importancia ya que introduce en el espacio visual la presencia del terrateniente. Adicionalmente, los productos agrícolas —especialmente la caña de azúcar— remiten a la plantación, forma colonial de organizar la producción agrícola que sobrevivió a la escritura de constituciones liberales y sus proclamaciones de libertad, igualdad y fraternidad y la abolición de la esclavización. Al representar este producto como complemento de uno de los cuerpos, esta imagen trabaja para crear una asociación entre agricultura, trabajo pesado y cuerpo «negro». Si la caña de azúcar hace referencia a masas de cuerpos trabajando para producir un producto mercadeable, el plátano aludía al salvajismo. Esta era una planta que, según Agustín Codazzi, crecía en cualquier parte con un mínimo de atención. Su abundancia contribuía a la condición de atraso cultural, social y económico en la que supuestamente encontró a los «negros» e «indios» de la provincia del Cauca, ya que la proliferación de la planta satisfacía fácil, pero crudamente, las necesidades alimenticias de los habitantes, y por lo tanto, inhibía su deseo y capacidad para el trabajo (2002 [1853]:75). Debo aclarar que en el universo visual corográfico, la «raza» es irreducible al color de la piel; no sabemos si alguien es «indio», «campesino», «negro» o «notable» basándonos únicamente en una interpretación del tinte de la epidermis. La pintura corográfica es una articulación

visual compleja, donde se conjugan convenciones, tales como la asimetría del cuerpo «negro» (rasgos faciales protuberantes), el vestido, la herramienta de trabajo y el producto agrícola para diligenciar discursos raciales y socio-económicos.

## Conclusiones

A pesar de que las acuarelas de la *Comisión* no circularon masivamente en el momento de su producción, estas imágenes son muestra de un imaginario social en el que la representación de corte realista adquiere prioridad para la acción artística, la geografía y la administración de la nación-estado. La imagen corográfica propone una modalidad de observación en la cual todo parece estar dispuesto para ser injerido por un ojo que siempre está posicionado en frente de la escena. Por medio de convenciones como el punto de vista central, la imagen corográfica logra convencer a su público de que es reproducción fidedigna de lo que ocurrió frente al pincel. Por esta vía, adquiere la autoridad y el privilegio del testimonio. La reiteración de ciertos detalles (la desnudez y el epígrafe racial, por ejemplo) ayuda a consolidar un discurso racial que autoriza una mirada escudriñadora del cuerpo racializado. Dado que estas imágenes se gestan por medio de un proyecto científico y político, podríamos catalogar la imagen corográfica como dispositivo (Foucault, 1980)<sup>15</sup> pedagógico diseñado para instruir al observador acerca del entorno ambiental y los «tipos» humanos que habitaban el territorio colombiano.

El objetivo de la Comisión de crear un archivo visual de «los tipos característicos»

<sup>15</sup> Michel Foucault (1980) define *dispositifs* como «conjuntos heterogéneos formados por discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones regulatorias, leyes, medidas administrativas y declaraciones científicas» (194). Giorgio Agamben (2009) expande esta definición y propone que un dispositivo debe ser entendido como «todo lo que tiene de alguna forma la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar o asegurar los gestos, comportamiento, opiniones o discursos de los seres humanos» (14).

de cada región se podría considerar como una apelación y celebración de la diversidad racial y social de la nación. Sin embargo, esta diversidad es disciplinada por una lógica binaria de la diferencia que se arraiga en la polaridad conceptual civilización-barbarie. Como han anotado varios críticos, la construcción de la nación

en el siglo XIX pasa por la creación de diferencias poblacionales regionalizadas y racializadas para legitimar la organización jerárquica de la sociedad que las elites criollas querían imponer (Appelbaum, 2003; Rojas, 2002; Wade, 1993). Las pinturas corográficas fueron elementos fundamentales para un discurso que imaginó el espacio nacional como una serie de regiones que se diferenciaban entre sí, ya que las cualidades del clima y la configuración geográfica influenciaban la fisionomía y las costumbres de los habitantes (Arias Vanegas, 2005, Gómez Peña, 2005). Según el mandato de la *Comisión*, la representación de monumentos, curiosidades y «tipos humanos» serviría para promover una campaña pedagógica que adelantaría el objetivo de «da[r] a conocer el país en el exterior en todas sus

faces i especialmente en las que sean adecuadas para promover la inmigración de extranjeros industriales» (Sánchez, 1999:569). Las imágenes corográficas parecen sugerir que este objetivo se logrará cuando se transforme la naturaleza granadina. Como se anotó anteriormente, en la mayoría de las imágenes corográficas, la naturaleza se convierte en un paisaje apacible y ameno en donde el tránsito del ojo y, por consiguiente, el cuerpo del viajero o del colono no es obstaculizado por la obstinada naturaleza tropical. En este contexto, las acuarelas etnográficas pueden entenderse como estrategia simbólica destinada a cambiar la imagen de país selvático y de clima malsano donde la constitución biológica de seres humanos y especies vegetales se degenera, por un país donde la naturaleza puede hacerse rentable; la fisonomía de los notables se asemeja a la del «extranjero» y quienes deben trabajar trabajan. Así mismo, las acuarelas se niegan a dar cuenta de la violencia que caracterizó el periodo. En las escenas representadas, no aparecen cuerpos mutilados, soldados o cultivos abandonados. Siendo así, las imágenes se afanan por pacificar el campo y poblarlo con cuerpos serenos y sosegados organizados en estrictos estamentos raciales, sociales y económicos.

### **Bibliografía**

- Adrian, John M. 2005. "Itineraries, Perambulations, and Surveys: The Intersections of Chorography and Cartography in the Sixteenth Century". En: Yvonne Bruce (ed.), *Images of Matter: Essays on British Literature of the Middle Ages and Renaissance: Proceedings of the Eighth Citadel Conference on Literature*. 29-47. Charleston, Carolina del Sur.
- Agamben, Giorgio. 2009. *What Is an Apparatus? And other Essays*. Stanford, Stanford University Press.
- Appelbaum, Nancy. 2003. *Muddied Waters: Race, Region, and Local History in Colombia 1846-1948*. Durham, Duke University Press.
- Arias Vanegas, Julio. 2005. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá, Uniandes.
- Carrera, Magali. 2003. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Painting*. Austin, University of Texas Press.
- Codazzi, Agustín. 2007. *Obras completas de la Comisión Corográfica. Geografía física y política de la Confederación Granadina. Estado del Cauca*. Camilo A. Domínguez, Augusto J. Gómez y Augusto J. Gómez López (eds.). Bogotá, Impresora Feriva S. A.
- Cuvier, George. 1827. *The Animal Kingdom Arranged in Conformity with Its Organization*. Londres, Geo B. Whittaker.
- De Caldas, Francisco José. 1808. «Estado de la geografía del Virreinato de Santafé de Bogotá con relación a la economía y al comercio». *Seminario de Nuevo Reino de Granada Santafé de Bogotá* 1:1.

- Earle, Rebecca. 2001. "Two pairs of Satin Shoes: Luxury, Clothing, and Race". En: Maxine Berg y Elizabeth Eger (eds.), *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*. 219-228. Basingstoke, Palgrave.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Nueva York, Pantheon Books.
- Gómez, Ángela. 2007. «*Moda y libertad*». *Cuadernos de curaduría*. Museo Nacional de Colombia. En línea: <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/Modaylibertad.pdf>. 15 marzo 2012.
- Gómez-Castro, Santiago. 2005. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Helgerson, Richard. 1992. *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England*. Chicago, University of Chicago Press.
- Kagan, Richard. 2001. «Clío y la Corona: Escribir historia en la España de los Austria». En: Richard L. Kagan y Geoffrey Parker (eds.), *España, América y el mundo atlántico*. 113-151. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.
- Katzew, Ilona. 2005. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*. New Haven, Yale University Press.
- Klein, Bernhard. 2001. *Maps and the Writing of Space in Early Modern England and Ireland*. Nueva York, St. Martin's Press.
- Larson, Brooke. 2004. *Trials of Nation Making: Liberalism, Race, and Ethnicity in the Andes, 1810-1910*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Le Grand, Catherine. 1988. *Colonización y protesta campesina en Colombia, 1830-1950*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Linebaugh, Peter y Marcus Rediker. 2000. *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. Boston, Beacon Press.
- Majluf, Natalia. 2006. "Pattern-Book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, Ca. 1800-1860". En: Natalia Majluf (curadora), *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, Ca. 1800-1860*. 15-56. Nueva York, Americas Society.
- Meléndez, Marisel. 2005. "Visualizing Difference: The Rhetoric of Clothing in Colonial Spanish America". *The Latin American Fashion Reader*. 17-30. Oxford, Berg, Ed. R. Root.
- Ptolomeo, Claudius. 2006. "In What Geography Differs from Chorography". En: Joanne Morra and Marquard Smith (eds.), *Visual Culture: Histories, Archaeologies and genealogies of Visual culture*. Nueva York, Routledge.
- Quijano, Aníbal. 2003. «*Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*». En: Edgardo Lander (ed). *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*. 201-245. Buenos Aires, CLACSO.

- Restrepo, Eduardo. 2007. «'Negros indolentes' en las plumas de corógrafos: Raza y progreso en Occidente de la Nueva Granada de mediados del siglo XIX». *Nómadas* 26: 28-43.
- Restrepo Forero, Olga. 1983. *La Comisión Corográfica: avatares en la configuración del poder*. Tesis, Sociología. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Restrepo Forero, Olga. 1999. «Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. 26: 29-58.
- Rojas, Cristina. 2002. *Civilization and Violence: Regimes of Representation in Nineteenth-Century Colombia*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sánchez, Efraín. 1999. *Gobierno y geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Santafé de Bogotá, El Áncora Editores.
- Sanders, James E. 2004. *Contentious Republicans. Popular Politics, Race, and Class in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, Duke University Press.
- Wade, Peter. 1993. *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.