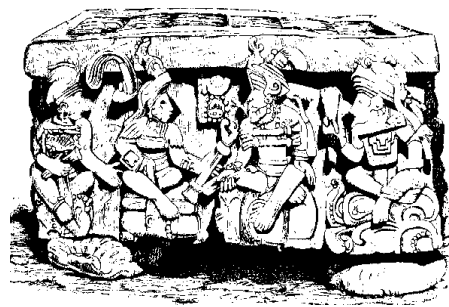


BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

**MODERNIDAD, TRADICIÓN Y PERIFERIA.
EL ESTADO NACIONALIZADOR Y EL ARTE DEL
LIBERALISMO EN HONDURAS, 1880-1950**



TESIS QUE PRESENTA

Lic. Julio José Méndez Lanza

Tesis dirigida por:

Dr. Jesús Márquez Carrillo

Puebla, Puebla
del 2017

Mayo

INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	2
INTRODUCCION.....	3
CAPÍTULO UNO. EL LIBERALISMO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO NACIONAL HONDUREÑO.....	12
1.1.- El liberalismo y el proyecto de construcción de la nación.....	13
1.1.1.- El Estado nacionalizador en Latinoamérica y Honduras.....	16
1.1.2.- La modernidad y la tradición en el pensamiento nacionalista hondureño.....	22
1.2.- Los discursos y prácticas culturales del Estado nacionalizador hondureño.....	30
1.2.1.- Los mitos fundacionales: visión de la historia, héroes patrios y composición étnica.....	34
1.2.2.-Las instituciones y prácticas culturales del Estado nacionalizador hondureño.....	53
CAPÍTULO DOS. LA CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA DEL ESTADO NACIONALIZADOR HONDUREÑO	58
2.1.- La construcción estética del Estado nacionalizador y el arte del liberalismo hondureño.....	59
2.2.- La sensibilidad y el arte del liberalismo hondureño.....	69
2.1.1.- Los valores extra-estéticos, estéticos y formales del arte del liberalismo Hondureño.....	75
CAPÍTULO TRES. PRODUCCION, CIRCULACIÓN Y CONSUMO DEL ARTE DEL LIBERALISMO HONDUREÑO	88
3.1.- El habitus creativo del arte del liberalismo hondureño.....	88
3.1.1.- Las obras del Siglo XIX: introducción de las formas neoclásicas y activación estética de la imagen.....	94
3.1.2.- Las obras del siglo XX: enraizamiento y experimentación contextual.....	106
3.2.- El léxico de la arquitectura del liberalismo en Tegucigalpa: diseminación de valores formales y estéticos.....	128
3.2.1.- La “Tradición Montessi”.....	132
3.2.2.- La “Tradición “Bressani”.....	136
CONCLUSIONES.....	143
BIBLIOGRAFIA.....	147

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Maestría en Estética (MEyA) y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla por haberme permitido desarrollar mis estudios de posgrado en esta institución y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo financiero ofrecido para llevar a cabo esta empresa. Mi agradecimiento se hace extensivo a los profesores que integran el cuerpo académico de la MEyA por haberme dado los conocimientos teóricos y metodológicos que abonaron a la construcción de este proyecto de investigación y a mi persona en general. Quiero particularizar mi gratitud al Dr. Jesús Márquez Carrillo, director de la tesis, por haber confiado en mi trabajo y por su infinito apoyo humano y profesional a lo largo de mis estudios, convirtiéndose así en uno de los pilares que sostuvieron mi estancia en Puebla. A la Dra. Isabel Fraile Martín, por su destacada labor como coordinadora de la MEyA y por adentrarme en el exquisito mundo de la historia del arte. Al Dr. José Ramón Fabelo Corzo por haberme transmitido sus aportes teóricos entorno al problema del arte latinoamericano en el contexto del sistema mundo occidental.

Desde el corazón quiero agradecer a la tierra mexicana y a su gente por haberme acogido y hacerme sentir como en casa. A mis amigas Valeria, Alma, Perla, Andrea, María, Sofía, Pili y Luisa, por sostenerme y alimentarme en lo espiritual y lo profesional. Especialmente quiero expresar mi gratitud a mis padres Julio y Leticia, mis hermanos César, Monserrat, Nicolle y Suria, a mis tías Ledia y Marina; su amor incondicional ha sido siempre el motor de mi crecimiento personal. A mis hermanas de otra sangre, Ana y Lizbeth por su acompañamiento y cariño.

A la Universidad Nacional de San Martín de Buenos Aires, Argentina y a su directora Maria Isabel Baldassarre por haberme permitido desarrollar una estancia investigativa en dicha institución. A Silvia Dolinko y a Catalina Fara por su apoyo con la revisión y alimentación teórica a mi proyecto de investigación.

No menos importantes son mis sentimientos de gratitud hacia Marvin Barahona, Joel Barahona y Daniel Medina por su desinteresada colaboración en la revisión y edición de los capítulos de esta tesis. A las Unidades de Historia, Registro y Control del Instituto Hondureño de Antropología e Historia y al Dr. Jorge Amaya por su valioso aporte de información sin la cual hubiera sido imposible esta empresa. A todos, infinitas gracias.

INTRODUCCIÓN

“No puedo llegar...
porque jamás me he ido.
Eres una Patria construida en lo interior.
Caminas dentro de mí como un abierto río.
Vienes desde muy atrás rebelde y vegetal,
todo en ti es nuevo y viejo
tierra para la infancia
y para inmortalizar el tiempo.”

Clementina Suárez, *Canto a la encontrada patria y a su héroe*, 1958

El modelo de Nación que se construye en Honduras, desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, ha sido un importante y constante tema de discusión académica dentro de la historiografía hondureña contemporánea. Autores como Juan Arancibia, Marvin Barahona, Darío Euraque, Marcel D’ans, Rolando Sierra Fonseca, Jorge Amaya, Rodolfo Pastor Fasquelle, entre otros, han analizado este proceso partiendo de diferentes aristas de estudio, dentro de lo que figura lo socio-cultural, ofreciendo una amplia panorámica de los diversos procesos que conllevaron a la construcción del imaginario nacional hondureño.¹

A pesar de la variada producción académica en torno al problema de lo nacional, Jorge Amaya reconoce que son escasas y fragmentarias las aportaciones teóricas que articulan la producción artística del periodo liberal con el proyecto de conformación de los imaginarios nacionales.² Desde las aproximaciones a la arquitectura se han ofrecido algunos estudios históricos pioneros en su voluntad por sistematizar el rol de las artes en el contexto nacionalizador del Estado hondureño; es el caso de los abordajes hechos por los historiadores Daniela Navarrete y Omar Aquiles Valladares quienes, desde su análisis de la evolución histórica del urbanismo de Tegucigalpa, reconocen el papel de la arquitectura capitalina en la construcción de la identidad nacional hondureña.

De forma similar sucede con los estudios sobre la pintura del periodo, realizados por Jorge Amaya, Gustavo Larach y más recientemente Joel Barahona; a ellos les anteceden los trabajos de Leticia de Oyuela, Longino Becerra, Evaristo López y Luis Mariñas Otero, quienes ofrecen una panorámica clara de los artistas y obras que fueron

¹ Jorge Amaya, “Los estudios culturales en Honduras: La búsqueda de algunas fuentes culturales para reconstrucción del imaginario nacional hondureño”, p. 113

² Ídem

producidas para este periodo histórico. La escultura es quizás una de las manifestaciones menos abordadas dentro del ámbito académico, sin embargo destacan las aportaciones de Luca Bochicchio y Elvin Mejía, Josué Sevilla y Reiby Castillo.

El período histórico al que se circunscribe esta investigación, se estableció a partir de la revisión previa de los estudios socioculturales e históricos realizados hasta la fecha en Honduras, que sitúan entre 1876 y 1950 un cúmulo de producciones artísticas que constelaron alrededor del proyecto nacionalizador del Estado liberal hondureño.³

Considerando lo anterior, reconocemos que el Estado nacionalizador hondureño⁴ desplegó un conjunto de políticas, discursos, prácticas y estrategias culturales que favoreció la construcción y renovación de una sensibilidad –que nuestra investigación ha denominado “del liberalismo”- durante aproximadamente setenta años, propiciando así una las producciones artísticas más fecundas dentro de la historia del arte hondureño. Así como fueron diversos los eventos históricos que articularon nuestro período de estudio, también lo fueron las iconografías, las formas y los artistas que participaron – directa o indirectamente- de esta justa nacionalizadora, por lo cual el principal aporte de nuestra investigación es integrar y cruzar el análisis de las diferentes manifestaciones artísticas que, hasta el momento, han sido abordadas de manera fragmentaria, proponiendo para ello una nueva categoría de análisis teórico y metodológico denominada **Arte del liberalismo hondureño**.

La introducción de esta categoría de análisis pretende rastrear integralmente el conjunto de elementos discursivos y culturales que actuaron de manera sincopada y que operaron de forma constante en la producción artística nacional entre 1880 y 1950. Esto abrió paso a una serie de interrogantes como ¿Cuáles fueron los discursos y sistemas de pensamiento nacionalista que configuraron el sistema constante de valores estéticos en el cual abrevaron los artistas del liberalismo hondureño? ¿Desde qué lugares fueron enunciados estos paradigmas de pensamiento nacionalista? ¿Cuál fue el papel del Estado nacionalizador en la constitución de una sensibilidad del liberalismo? Y finalmente ¿Cuáles fueron las repercusiones de esta sensibilidad en la producción artística, su circulación y su consumo social?

³ La historiografía hondureña ubica el periodo liberal del Estado hondureño a partir de la introducción de la Reforma liberal a mano de Marco Aurelio Soto en 1876 y lo extiende hasta el final de la dictadura de Tiburcio Carías Andino en 1948.

⁴ Esta investigación utiliza el concepto de “Estado nacionalizador” para referirse al aparato institucional y al acto performativo que este desarrolló en el proceso impositivo y conflictivo de “inventar” la nación.

Nuestra investigación se propone corroborar la manera en que el arte del liberalismo hondureño (pintura, escultura y arquitectura) –como encarnación plástica y práctica cultural del pensamiento de la intelligentsia liberal- fue la clave estética del proceso de construcción y consolidación de la nación hondureña (1876-1945); puesto que sirvió como un instrumento articulador y diseminador de un conjunto de valores culturales generados desde el Estado nacionalizador y las elites, construyendo y reconstruyendo la “imagen” y el “sentir” de la Nación, el Estado y sus habitantes. Desde esta perspectiva, la arquitectura es una de las manifestaciones más representativas del arte del liberalismo hondureño ya que a través de ella el acto performativo de “construir la nación”, dejó el espacio metafórico para hacerse evidente en el espacio urbano.

Para ello, el proyecto de investigación se trazó dos objetivos principales que pretendían, en un primer momento, 1) introducir el concepto *arte del liberalismo*, como una categoría de análisis histórica, teórica y metodológica para aproximarse al estudio de las obras producidas en Honduras entre 1880 y 1950; 2) examinar el papel del Estado nacionalizador hondureño y las elites en la conformación de un sistema de producción, circulación y consumo de la producción artística durante el Periodo Liberal de la historia hondureña. De manera más específica, nuestra investigación se propuso: 1) analizar los sistemas de pensamiento y discursos nacionalistas que construyeron el imaginario liberal del Estado Hondureño entre 1876 y 1948, 2) identificar las constantes conceptuales que operaron en los programas estéticos y formales del arte del liberalismo hondureño; para finalmente 3) exponer la materialización de los discursos y la sensibilidad del liberalismo en las diversas manifestaciones artísticas producidas y consumidas en el periodo que va de 1880 a 1950.

Además de estos objetivos, nuestro proyecto estableció tres ejes de análisis que recorrieron de forma transversal los tres capítulos que componen esta tesis. En primer lugar nos interesó articular nuestra discusión desde la unidad histórica que propició el liberalismo y en el cual se constituyeron los Estados nacionalizadores latinoamericanos, derivando en tensiones entre modernidad y tradición que hilvanaron las identidades nacionales de la región. En segundo lugar, abordamos la condición doblemente periférica, receptora y transformadora de los valores occidentales y latinoamericanos, que caracterizaron la construcción del imaginario nacional y el arte del liberalismo hondureño. Para finalmente entramar los juegos entre rupturas y continuidades que

operaron en la producción de los sistemas de pensamiento nacionalizador hondureño y, por ende, todos los productos socioculturales que derivaron de él.

La perspectiva teórica que sirve de paraguas para el desarrollo de las categorías y conceptos de análisis de nuestra investigación, se entronca en el contemporáneo estudio del arte desde la historia de las imágenes. Uno de los principales autores que nos permite entender la manera en que se articula este horizonte teórico –y también metodológico- es Peter Burke, que en su texto *Visto y no visto* (2001) resume en los siguientes postulados:

1. Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época (...)
2. El testimonio de las imágenes debe ser situado en un «contexto», o mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen la representación de los niños (pongamos por caso) en un determinado lugar y una determinada época, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen.
3. El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual, tanto si el historiador centra su interés en todas las imágenes conservadas que el público pudiera ver en un determinado lugar y una determinada época (como decía Zanker, en «la totalidad de las imágenes que pudieran conformar la experiencia de un hombre de la época-») (...)
4. En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean -y también de las ausencias-, y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran conscientes de tener.⁵

En este sentido, las imágenes son tratadas como testigos visuales que permiten acceder a la mirada que estableció una época –en nuestro caso la del liberalismo hondureño- para acercarnos indirectamente al mundo social en el que se circunscribió. Por esta razón es necesario estudiar los contextos de producción, sean institucionales o sociales, así como la forma en que estos “testimonios visuales” fueron consumidos por la sociedad desde sus diversos lugares de enunciación, tomando en cuenta la posible heterogeneidad de la mirada y los silencios establecidos en las representaciones. De modo que más allá de aproximarnos desde un estudio particular de una imagen, nos interesa escudriñarla desde su producción, circulación y consumo colectivo, en la medida que –como sugiere

⁵ Peter Burke, *Visto y no visto*, pp. 239-240

Catalina Fara- podemos acercarnos a las formas en que estas imágenes “(...) culturalmente no sólo en forma individual, sino también por su acumulación y yuxtaposición.”⁶

Los presupuestos arriba mencionados, se alimentaron de un abordaje de otros horizontes teóricos dentro de los que figuran los estudios de conformación del Estado-Nación, la perspectiva decolonial y los procesos de construcción estética del Estado nacionalizador. Debido a que cada uno de los capítulos se encarga de colocar en dialogo cada una de estas perspectivas, nos limitaremos a continuación a mencionar los diversos horizontes teóricos y los autores principales que acuerparon el marco teórico y metodológico de nuestro proyecto de investigación.

La configuración del Estado nacionalizador hondureño ha sido abordado desde las perspectivas clásicas de Eric Hobsbawn, Benedict Anderson, Holm Detlev Kohler y Juan García García, dialogando con los postulados elaborados desde el contexto latinoamericano por François Chevalier, Rafael Cuevas Molina, Charles Hale, José Luis Romero, estos dos últimos desde la perspectiva del proyecto de nación a partir del liberalismo. Todos estos planteamientos fueron contrastados con la producción teórica hondureña en torno al Estado nacionalizador expresada en los trabajos de Jorge Alberto Amaya y Marvin Barahona.

Las teorías de la modernidad y la periferia latinoamericana fueron abordadas desde los postulados de Néstor García Canclini, Adrián Gorelik, Jorge Schwartz y Ticio Escobar. A partir de ello establecimos un puente hacia una perspectiva decolonial y crítica, desde los estudios de Walter Mignolo y la teoría pluridimensional de los valores propuesta por José Ramón Fabelo Corzo.

El estatuto de la imagen fue analizado a partir de un complejo trabajo de articulación de los postulados de la Estética, la Teoría y la Sociología del Arte. El hilo conductor de este diálogo teórico se origina en la propuesta de Katya Mandoki para analizar el proceso de construcción estética del Estado y la manera en que se establecieron “adhesivos emocionales” que permitieron la cohesión social más allá de lo puramente institucional. Desde la perspectiva semiótica de Jan Mukarovski fue aproximarnos a la construcción de significados a través de la estética y los sistemas

⁶ Catalina V. Fara, *Recorridos de la modernidad. Arte y cultura visual en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires entre 1910 y 1936* (inédito), p. 3

artísticos. Este horizonte se alimentó de la fenomenología, en tanto que fue posible comprender la construcción y transmisión de significados, no solo desde lo epistemológico, sino también desde las representaciones corpóreas de las formas.⁷ No menos importantes fueron las perspectivas de Adolfo Sánchez Vásquez, Daniela Navarrete, Florencia Quesada Avendaño, George Kubler, Guy Debord, María Alba Bovisio, Michel Foucault, Luis de Soto y Sagarra, Pierre Bordieu, Sylviane Agacinski, Walter Benjamin, entre otros.

Partiendo de las concepciones críticas ofrecidas por la teoría decolonial, la teoría del poder de Michel Foucault y los análisis latinoamericanos de la modernidad y la periferia, nuestra investigación se encargó -en un primer momento- de reconstruir el "ojo de la época" a partir de una revisión bibliográfica sobre los discursos y prácticas culturales que operaron en la construcción del imaginario nacional hondureño. Una vez realizada esta reconstrucción, fue posible echar mano de los horizontes de la semiótica, la construcción estética del Estado y la fenomenología para estructurar la manera en que se articuló una *sensibilidad del liberalismo*, para posteriormente aterrizarla en el análisis de un corpus de obra del periodo histórico al que se circunscribe la investigación.

El corpus de obra seleccionado en este proyecto consta de un total de 30 imágenes entre pinturas, esculturas y edificios públicos y privados; de modo que los criterios utilizados para la conformación de este corpus fueron los siguientes:

- Obras que estuvieran vinculadas directa o indirectamente al proyecto estatal.
- Obras representativas, ya sea por su circulación en fotografías, revistas, enciclopedias y/o textos educativos.
- Obras que en las cuales fueran evidentes los elementos tensionales: modernidad-tradición, universalidad-localidad.
- Selección de tres o más ejemplos por disciplina, distribuyéndose además según criterios de temporalidad y agrupándose de acuerdo con unidades conceptuales.

Considerando lo expuesto hasta el momento, la tesis fue dividida en tres capítulos correlativos a las preguntas y los objetivos planteados en la investigación. A pesar de que en cada capítulo se abordan temáticas que les proporcionan una suerte de autonomía discursiva respecto a los demás, todos están articulados a partir de los tres ejes

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, p. 32

transversales mencionados párrafos arriba. Finalmente, cada capítulo se subdividió en dos o tres apartados que permitieron profundizar alrededor de temáticas puntuales.

En el capítulo uno titulado *El Liberalismo y la construcción del Imaginario nacional hondureño*, se abordó el proceso mediante el cual el liberalismo y el contexto capitalista occidental establecieron las condiciones necesarias para que se crearan los estados modernos latinoamericanos que se encargarían de inventar las nacionalidades regionales. A partir de ello se realizó una caracterización del Estado nacionalizador hondureño, en clave de su vinculación con los proyectos regionales y las tensiones entre modernidad y tradición acaecidas como parte de su proceso de asimilación periférica del sistema mundo-moderno. Finalmente, se aterrizaron estas discusiones en el análisis puntual de los discursos formulados por la *intelligentsia* hondureña y su traducción en diversas prácticas e instituciones culturales en la medida que fue posible identificar las constantes que operaron en los diversos sistemas de pensamientos nacionalizadores establecidos entre 1876 y 1950.

El segundo capítulo, titulado *La construcción estética del Estado nacionalizador hondureño*, abordó en el primer apartado las estrategias estéticas que desplegó el Estado nacionalizador hondureño con la finalidad de extraer, procesar y distribuir un conjunto de emociones y sentimientos necesarios para lograr la cohesión de la sociedad bajo su égida. En el siguiente apartado se reconstruyó la sensibilidad del liberalismo a partir de un análisis de los valores extra estéticos, estéticos y formales que permitieron establecer una “mirada” y un sistema productivo específico que dio como resultado el *arte del liberalismo hondureño*.

En el tercer capítulo, *La producción, circulación y consumo del Arte del liberalismo hondureño*, se establecieron las dinámicas que permitieron la materialización de la sensibilidad del liberalismo propuesta en el capítulo dos. A partir de un análisis cruzado de un conjunto de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas se logró identificar la apropiación local, circulación y consumo de un conjunto variado de formas y se estableció una caracterización temporal y estética de las obras producidas en este contexto. Para cerrar el capítulo, se propuso un sistema de análisis con el fin de identificar la construcción de un léxico artístico local a partir del abordaje de la arquitectura como medio efectivo para la diseminación de valores estéticos y artísticos hacia la sociedad.

Finalmente, debemos apuntar que la presente tesis es el resultado de un proceso de exploración bibliográfica y documental desarrollado en Honduras, México y Argentina desde enero de 2013 hasta noviembre de 2016. En este sentido, nuestra investigación se alimentó de un conjunto variado de experiencias y perspectivas latinoamericanas en su intención de reconstruir –desde el contexto local y regional- los sistemas de producción, circulación y consumo del *arte del liberalismo hondureño*.

*Dedicada a mi amada Honduras,
que en cada lejanía la encuentro más cercana*

CAPÍTULO UNO

EL LIBERALISMO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO NACIONAL HONDUREÑO

Los diferentes gobiernos que integraron el Periodo Liberal del Estado hondureño –el cual la historiografía hondureña ubica entre 1876 y 1948– desarrollaron, cada uno con diferentes limitaciones y oportunidades, un proyecto integral tendiente a la construcción del imaginario nacional del país.⁸ En esta intención, el Estado hondureño creó un aparato institucional que garantizara el avance de este proyecto nacionalizador; sin embargo, para ello requería del apoyo de los diversos sectores que integraban la sociedad hondureña, respaldándose en un conjunto de estrategias, dentro de las cuales se incluía la construcción de un imaginario visual de la nación.

El imaginario del país se ancló en un conjunto de discursos, primordialmente nacionalizadores, que fueron formulados por la *intelligentsia* hondureña –integrada por políticos, escritores y artistas-. Estas ideas fueron traducidas en diversas prácticas culturales, que operaron en los diversos procesos creativos de artistas nacionales y extranjeros, pero también en la recepción que tuvo el pueblo hondureño de las obras. Al ser el liberalismo la corriente de pensamiento articuladora de los proyectos de nación, nuestra investigación ubica a este conjunto de manifestaciones artísticas y sus relaciones institucionales y de recepción como el **arte del liberalismo hondureño**.

Uno de los objetivos de esta investigación es contextualizar el espacio histórico que favoreció una producción artística particular entre 1876 y 1950. Este capítulo se encargará de revisar de manera sintética pero estructural el conjunto de discursos y prácticas culturales encaminadas a integrar de forma homogeneizada a la sociedad en esa *comunidad imaginada* que es la nación hondureña. En estos discursos y practicas operaron de forma constante –en un juego dialéctico de continuidades y rupturas- una serie de valores y problemáticas durante los casi setenta años que comprendió este periodo histórico-artístico.

A partir del análisis de los discursos y prácticas culturales, es posible contextualizar de manera más clara las perspectivas y horizontes desde donde se enunciaron las obras del

⁸ Este periodo inicia con la introducción de la Reforma Liberal en 1876 y concluye en 1948 con el fin del régimen dictatorial de Tiburcio Carías Andino, último representante político del pensamiento liberal hondureño. Uno de los principales elementos unificadores a lo largo de estos setenta años - siguiendo las lecturas de Jorge Amaya y Marvin Barahona- correspondió al proyecto de construcción y consolidación de la nación hondureña.

arte del liberalismo hondureño. En este sentido, reconstruimos el “código” y la mirada de los creadores de las imágenes y del público que las consumió, de modo que estamos aproximándonos a las imágenes desde lo que Baxandall ha denominado “el ojo de la época”.⁹

1.1.-El liberalismo y el proyecto de construcción de la nación.

Uno de los elementos de partida de esta investigación corresponde a valorar el papel que jugó el liberalismo en la articulación del discurso nacionalizador hondureño, que propicio las diversas manifestaciones artísticas estudiadas en este proyecto. Debemos entender que las naciones latinoamericanas –de las que la hondureña comparte características- son un producto y a la vez un proyecto del sistema capitalista liberal, puesto que a través de su conformación se establecieron las condiciones que favorecieron el desarrollo del capitalismo industrial europeo. Al constituirse como entidades nacionales integradas, los países latinoamericanos pudieron insertarse en el sistema de producción universal mediante la exportación de bienes y servicios a Europa y Estados Unidos.

En el siglo XIX, a la par de los procesos de integración de los territorios recién independizados de América Latina, se desarrollaron una serie de instituciones e imaginarios nacionalizadores que generaron un espacio común, que era excluyente al mismo tiempo, para el conjunto heterogéneo de sectores sociales que habitaban los límites geográficos de cada país. Un proyecto de tal envergadura, como lo era la construcción de la Nación, requería que a los sectores que estaban bajo la égida del Estado liberal se les creara un espacio y un sentimiento “común”, para que la Nación pudiera constituirse con la legitimación y la participación de los miembros que la integraban, evidentemente dirigida y dominada por los sectores de la elites.

En Honduras, como en los demás países de Latinoamérica, el proceso de construcción y consolidación de la nación se asienta en el último tercio del siglo XIX, gracias a la estabilización económica y política alcanzada para esta época. Si bien es cierto el pensamiento del liberalismo tenía presencia en la región desde principios de

⁹ Tomás Pérez Vejo, “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, pp. 24-29.

siglo, a partir de 1870 se convierte en un mito unificador, en un liberalismo nacionalista, del cual serían herederos los gobiernos de la primera mitad del siglo XX.¹⁰

Las primeras doctrinas liberales que se basaban en la supremacía del individuo autónomo, dieron paso a nuevas teorías que entendían a este individuo como parte integrante de un organismo social, condicionado por él y cambiando constantemente a medida que la propia sociedad se transformaba.¹¹ El liberalismo fue entonces la corriente ideológica que dominó el pensamiento de las élites latinoamericanas encargadas de la construcción de la nación y como tal “(...) formaba la base de programas y teorías para la instauración y consolidación de gobiernos y para la reorganización de las sociedades.”¹²

Desde mediados del siglo XIX las “(...) nuevas y tumultuosas sociedades que se habían ido formando en las jóvenes naciones comenzaron a estabilizarse y empezaron a buscar su consolidación a través de un orden institucional.”¹³ El liberalismo permeó no solo los espectros económicos y políticos de los países latinoamericanos, sino que se convirtió en una manera de pensarse como sociedad, tal cual José Luis Romero lo confirma al apuntar que el liberalismo “[mas] que una doctrina política (...) [fue] una filosofía de la vida, un sistema de ideales que configuraba la imagen que cada país se hizo de sí mismo (...)”.¹⁴ En este sentido, el liberalismo nacionalista sería el elemento articulador del conjunto de pensadores cuyas ideas delinearon la imagen de las naciones latinoamericanas, a pesar de que en ellas existiera – sobre todo a principios del XX- una fuerte perspectiva crítica hacia este sistema.

El liberalismo –en tanto que sistema de ideales- requería que los individuos que integraban la nación interiorizaran los imaginarios que se iban generando bajo la dirección del Estado. En este sentido, Benedict Anderson concibe a la nación como una *comunidad política imaginada* y compartida por los miembros que la integran.¹⁵ Las naciones –y particularmente las latinoamericanas- corresponden entonces a una “realidad ficticia” que forma parte de un imaginario colectivo, siendo “(...) un concepto

¹⁰ Charles Hale, “Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930” en *Historia de América Latina. Vol. VIII*, p. 12

¹¹ *Ibíd.*, p. 3

¹² *Ibíd.*, p. 2

¹³ Romero, José Luis, *El obstinado rigor. Hacia una historia cultural de América Latina*, p. 247

¹⁴ *Ibíd.*, p. 243

¹⁵ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, pp. 23-24

social de definición imprecisa que “ocurre” en el universo subjetivo de los individuos y no en la realidad, [es] una forma imaginaria de pertenencia.”¹⁶

La nación –como proyecto y producto del liberalismo- es imaginaria, subjetiva y compartida, lo cual es sintomático de un proceso de interiorización comunitaria de “imágenes nacionales” construidos por la *intelligentsia*.¹⁷ Estos imaginarios, al ser interiorizados de manera colectiva, son el producto de la capacidad autopoyética del hombre por construirse a sí mismo y a su progenie, modificando así las concepciones que la sociedad tiene de sí misma. Los imaginarios nacionales constituyen formas de autoconstrucción social que –siguiendo a Castoriadis- son controlados por la burguesía, la cual “(...) produce su propia definición de la realidad, que tiende a ser tomada como canónica por los sujetos, debido a la habitual heteronomía en la cual se hallan las sociedades”.¹⁸

El Estado nacionalizador latinoamericano, que con el respaldo de las elites intelectuales guía el proceso de imaginación de la nación, solamente pudo existir –como lo afirmaría Hobsbawm siguiendo a Gellner- en los contextos de la modernidad capitalista.¹⁹ Es por esta razón que uno de los primeros aspectos que nos interesa de la nación latinoamericana, es que esta es un producto derivado del contexto histórico de la modernidad decimonónica.

Tal como sugiere Rafael Cuevas, “(...) los Estados nacionales se formaron en conjunción con los orígenes de formas de organización social de rasgos capitalistas, las cuales minaron y modificaron formas anteriores.”²⁰ Al romper la modernidad con las formas cohesionadoras del Antiguo Régimen, como lo son las monarquías absolutistas y la fuerza de la religión como aparato ideológico, el surgimiento del Estado moderno exigió a las recientes clases burguesas (de donde saldría la *intelligentsia*) una forma de legitimación de su ejercicio del poder y por lo tanto de la creación de una nueva identidad cohesionadora de los estratos sociales bajo su control.²¹

¹⁶ Tomás Pérez Vejo, “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, p. 281

¹⁷ Rafael Cuevas Molina, *Nacionalismo, nación y continentalismo en América Latina*, p. 10

¹⁸ María Josefa Erreguerena, “Cornelius Castoriadis: sus conceptos”, pp. 40, 43.

¹⁹ Eric Hobsbawm, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, p. 17

²⁰ R. Cuevas, *ob.cit.*, p. 15

²¹ Ídem.

Siguiendo la perspectiva de Tomás Pérez Vejo, la invención de la nación fue la respuesta histórica que las clases burguesas en ascenso generaron ante el proceso coyuntural del liberalismo, en el marco de una etapa de modernidad e industrialización que se desarrollaba en Europa y comenzaba a penetrar en América Latina.²² Los Estados latinoamericanos y las elites encontraron en el liberalismo nacionalista un instrumento que “(...) facilitará el crecimiento económico, la integración social y la legitimación de la estructura de poder, con lo que la sociedad entera se habría organizado en torno a la cultura nacional (...).”²³ Esta condición estructuraría a las naciones latinoamericanas según un conjunto de aspectos propios de la ontología del Estado nacionalizador latinoamericano y las líneas de pensamiento desarrolladas por la *intelligentsia*; estos elementos son examinados puntualmente a continuación.

1.1.1.- El Estado nacionalizador latinoamericano y hondureño.

En su tesis doctoral sobre la nación afrodescendiente en Honduras, Jorge Amaya –siguiendo a Montserrat Guibernau- reconoce que el Estado-Nación hondureño tuvo como objetivo principal crear una Nación allí donde no existían valores culturales y simbólicos que fueran homogéneos y comunes; de modo que esta institución, desde diversas estrategias que implicaban una fuerte cuota de poder coercitivo, buscó desarrollar un sentido de comunidad a partir de la “invención” de un conjunto de elementos unificadores: una historia, unos próceres, un conjunto de imágenes visuales de la nación, todas ellas compartidas.²⁴ En este sentido, utilizaremos la concepción de un Estado nacionalizador hondureño –que hemos venido desarrollando hasta entonces- anclándonos en este acto performativo de “inventar” la nación a través de un proceso de imposición de los “valores nacionales” gestados en el seno de las instituciones estatales, los círculos de pensamiento y el conjunto de políticas y prácticas culturales.

El Estado nacionalizador, como entidad coercitiva de las heterogeneidades sociales que lo integran, es –como hemos mencionado anteriormente- una condición de la modernidad decimonónica y del liberalismo unificador que exigió a los países latinoamericanos la organización de sus recursos humanos para la debida explotación de sus recursos naturales. No es extraño entonces que los Estados nacionalizadores

²²T. Pérez Vejo, “La construcción de las naciones como problema historiográfico...”, pp. 280-281

²³ R. Cuevas, ob. cit., p. 7

²⁴ Jorge Amaya, “Reimaginando” la nación en Honduras: de la “Nación homogénea” a la “Nación pluriétnica”. *Los Negros Garífunas de Cristales*, p. 98

latinoamericanos se rigieran por el modelo europeo de Nación, en una clara manifestación de colonización cultural e ideológica.

Las naciones europeas, de acuerdo con Holm-Detlev Köhler, se organizaron según las exigencias de la sociedad industrial por una lengua, una cultura y derechos comunes que aportaran una red de comunicación nacional para favorecer el mercantilismo.²⁵ Los diversos países de Latinoamérica calcaron el modelo de nación articulado en Francia, el cual formaba parte de un proyecto capitalista global. Es necesario entonces, reconocer que una de las primeras condiciones del Estado nacionalizador latinoamericano y su producto inmediato: la Nación, posee un carácter periférico y colonialista en el contexto occidental.

El filósofo cubano José Ramón Fabelo estructura esta condición periférica y colonial en el marco de una preocupación regional por su integración al contexto mundial que ha sido personificado, según diversas circunstancias y tiempo históricos, por los países hegemónicos de Occidente.²⁶ Su mayor consecuencia deriva en la introducción de valores económicos, políticos, sociales, culturales y artísticos –como lo expondremos en el capítulo dos- que han sido instituidos desde los diferentes espacios de poder de Occidente, al ser nuestra región el producto del capitalismo y la occidentalización del mundo desde siglo XVI.²⁷

El Estado nacionalizador latinoamericano no podía operar sin la presencia de un sector intelectual que, aunque reducido, ejerciera una importante influencia en las población sujeta al proceso de nacionalización y ciudadanía. Tanto para el caso europeo, como para el latinoamericano la *intelligentsia* y la burguesía se encargaron de generar y diseminar un programa ideológico nacional, apoyados en un conjunto de condiciones materiales como los medios de transporte, comunicación, las instituciones estatales y las manifestaciones artísticas.²⁸

Jorge Amaya reconoce que la *intelligentsia* hondureña –integrada por escritores e intelectuales- se encargó de delinear un programa ideológico que posibilitara la formación de una nación homogénea, el cual estuvo influenciado por corrientes de pensamiento que provenían de Europa y de otras regiones de Latinoamérica, tales como

²⁵Holm Detlev Köhler, “El nacionalismo: un pasado ambiguo y un futuro sangriento” , p. 175

²⁶José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 205

²⁷ Ídem.

²⁸ R. Cuevas Mollina, ob.cit. p. 13; H. Köhler, ob. cit., p. 175

México, Cuba y Sudamérica.²⁹ De modo que un tercer elemento operativo en esta discusión, es la necesidad de un sector social comprometido con el Estado nacionalizador, auspiciado por él y encargado de la invención del mito nacional. Este sector social cargará con el peso de ser doblemente periférico en su recepción de influencias, lo cual se verá traducido en un eclecticismo de ideas en torno al problema de lo nacional.

El problema de lo nacional va a derivar en la búsqueda de una identidad, de una sensibilidad propia sobre ese espacio territorial unificado mediante fuerzas coercitivas. Esta búsqueda –tal cual lo refiere Juan García García- será el resultado de la apertura de las naciones al mundo mediante viajes comerciales o turísticos; los que favorecieron un proceso de comparación con otras sociedades, que exigía una diferenciación que termina expresándose en ese lenguaje cohesionador metafórico y de implicaciones emocionales que es la identidad nacional.³⁰ De modo que la búsqueda de una identidad, será el objetivo cultural que engloba todas las estrategias antes mencionadas, que el Estado nacionalizador desplegó en su interés por “homogeneizar” la sociedad hondureña.

Otra circunstancia clave en este proceso de nacionalización radica en el programa de ideas del liberalismo que aspiraba a una sociedad secularizada en lo ideológico y lo político, rompiendo con los viejos cultos religiosos para establecer los nuevos cultos sociales laicos.³¹ Siguiendo a Charles Hale, nos encontramos con que los integrantes de este Estado nacionalizador, “[e]ran, ante todo, ciudadanos cuya principal lealtad iba dirigida a la nación y no a la Iglesia o a otros restos corporativos de la sociedad colonial.”³² El Estado liberal concebía una nueva conciencia social de carácter nacional, unificada a través de nuevos cultos y fiestas de carácter cívico que sustituyeran a los promovidos desde la Iglesia, por ello parte del programa ideológico y político del liberalismo hondureño buscó, de acuerdo con Marvin Barahona:

Secularizar la sociedad en lo ideológico y lo político. Establecer cultos sociales laicos (próceres de la independencia y liberales nacionalistas) que inspiraran a las nuevas generaciones.
Destruir las antiguas instituciones coloniales para crear sobre sus ruinas un nuevo orden social

²⁹ J. Amaya, ob. cit., p. 163

³⁰ Juan García García, “Nacionalismo, identidad y paradoja: una perspectiva relacional para el estudio del nacionalismo”, p. 170

³¹ Marvin Barahona. *Evolución histórica de la identidad nacional*, p. 51

³² C. Hale, op.cit., p. 10

en cuyo centro se encontraría el sistema republicano de gobierno, inspirado en los principios de la revolución francesa y la independencia de los Estados Unidos. El igualitarismo, por lo menos jurídico, auspiciado por los ideólogos liberales, sentaría las bases para la formación de una conciencia nacional, que tendría como corolario el apego de la población a las nuevas instituciones y al nuevo orden liberal.³³

En esta cita de Barahona es importante ubicar el tránsito del individuo social de la concepción colonial de vecino a la concepción liberal del ciudadano; de modo que nos está dando cuenta de la construcción de la nación desde su aparato cívico.³⁴ Sin embargo en este proceso perviven aun elementos propios de la tradición del anterior sistema cultural los cuales, por su fuerte arraigo en la sociedad, no pueden ser borrados de manera tajante y exigen un proceso de negociación entre los viejos y nuevos valores que van a provocar un eclecticismo *sui generis* en el sistema de pensamientos y estrategias del Estado nacionalizador latinoamericano.

El modelo de nación laica sería la respuesta de una nueva burguesía industrial que se legitimaba a partir de acciones tendientes a eliminar los residuos de la *nación religiosa* en la cual el catolicísimo y el sincretismo latente en la religiosidad popular jugaron un papel fundamental como factores de identidad y de unidad.³⁵ La formación de esta nación religiosa ha sido ampliamente estudiada por François Chevalier, quien ve en los cultos locales la matriz generadora de una “conciencia nacional”, siempre dirigida desde las elites criollas terratenientes, de las cuales saldrían los sectores intelectuales que se encargarían de llevar a cabo el proyecto nacional liberal.³⁶

Sobre las bases de la unión social que la nación religiosa había propiciado, el liberalismo fue construyendo una nación cívica en la que se generaron nuevos mitos fundacionales que implicarían –desde las prácticas culturales y no desde el discurso- un nuevo sincretismo entre los valores del civismo, impuestos desde el Estado liberal moderno y los valores religiosos, aún vivos en la memoria de los habitantes de los países latinoamericanos. De modo que otro elemento relevante a entender del Estado

³³ M. Barahona, ob. cit., p.51

³⁴ Cfr. Ibídem, p. 47. Barahona expone que: “La sociedad industrial desarrolla fuerzas inmensas que conducen a la destrucción del antiguo tejido social y una masificación anónima de la cultura. La ciudad y el sistema educativo son los vehículos de uniformación de ese conglomerado heterogéneo. Los elementos sobrevivientes del antiguo sistema cultural se integran a la nueva sociedad en tanto que elementos de una comunidad cultural e histórica.”

³⁵ François Chevalier, *América Latina. De la independencia a nuestros días* pp. 165-166

³⁶ Ibídem, pp. 451-452

nacionalizador es su cruzada fundante y originaria que de acuerdo con Gellner –según lo resume García García- asume una postura ancestral equivocada, pero definitivamente homogénea.³⁷

El acto performativo y fundante del Estado nacionalizador hondureño, encontró en Tegucigalpa un espacio fundamental tanto en lo político como en lo metafórico y poético: desde ella, como una suerte de punto neurálgico sagrado, se estructuraron todos los proyectos políticos y las imaginaciones simbólicas de la nación que los gobiernos del Estado nacionalizador van a extender por todo el país. Adquiere ese carácter originario y sacro una vez que Comayagua³⁸ pierde sus capacidades políticas y simbólicas, se personifica como la representación material del Antiguo Régimen y termina cediendo su capitalidad a Tegucigalpa en 1880 como parte del proyecto económico y político de la Reforma Liberal.³⁹ Sobre este proceso, hemos de volver en el capítulo tres.

El carácter mítico, fundante y simbólico de Tegucigalpa se articula en torno a su calidad de nueva sede del poder económico y político, pero también al convertirse en el espacio desde donde se construyen las bases materiales del Estado nacionalizador hondureño; en ella se establecen las instituciones culturales de la Reforma y se convierte en el hogar de la *intelligentsia* hondureña.⁴⁰ Como refiere Jorge Amaya, todo el núcleo de intelectuales y profesionales de origen nacional y extranjero que conformaron esta clase letrada, permitieron que Tegucigalpa asumiera el papel de una *ciudad letrada*, tal cual la caracterizaría el uruguayo Ángel Rama, aumentando así sus capacidades simbólicas como una suerte de Meca intelectual.⁴¹ Todos estos aspectos serán retomados en nuestro tercer capítulo, cuando discutamos sobre el papel de la arquitectura del liberalismo en la construcción de la identidad nacional.

³⁷ J. García García, *ob. cit.*, p. 167

³⁸ Esta ciudad fue la sede del poder político de la Provincia de Honduras durante el gobierno de la Capitanía General de Guatemala y posteriormente se convirtió en la capital de la joven República, una vez que esta se separa de la Federación Centroamericana. Desde 1838 hasta 1880, la ciudad de Comayagua fue el epicentro de algunas de las inestabilidades políticas que azotaron al Estado hondureño; en este contexto la ciudad perdió importancia económica frente a Tegucigalpa, fue destruida por algunos eventos naturales y tuvo un importante descenso demográfico. Todas estas condiciones favorecerían la necesidad de encontrar un nuevo sitio donde construir la nación hondureña.

³⁹ Daniela Navarrete, *Evolucion Urbana de Comayagua (1537-1975)*, p. 42 - 43.

⁴⁰ Marvin Barahona, *Honduras en el siglo XX. Una síntesis histórica*, p. 34

⁴¹ Jorge Amaya, *Historia de la lectura en Honduras*, p. 65

El proyecto del Estado nacionalizador hondureño no podía llevarse a cabo sin figuras que asumieran una suerte de mesianismo político y cultural, de modo que ellos se convertirían en una suerte de “dioses” fundadores. Chevalier afirma que el liberalismo unificador se asentaría en Latinoamérica hacia finales del siglo XIX sobre la base de un caudillismo político que representó el espíritu mismo de este liberalismo nacionalista, pues los caudillos fueron hombres progresistas que se encargaron de atraer el capital extranjero para modernizar el país y se convirtieron en centralizadores de las naciones.⁴²

Sobre este caudillismo Marvin Barahona sugiere que, en el caso hondureño, su existencia “(...) reflejaba la desintegración regional en que vivían los nuevos estados, pero en cuyo contexto encajaba perfectamente el nuevo culto social a los héroes auspiciado (...) por el Estado Liberal (...)”.⁴³ Los héroes sustituyeron a los santos de la nación religiosa, pero al mismo tiempo requerían sin duda de toda una historia nacional en la cual pudieran insertarse. José Luis Romero apunta que la historiografía liberal concibió una historia oficial con tintes románticos, en la que se abogaba por la preexistencia de una nación en el momento de la independencia a la cual se trató de despojar del sistema colonial en la que estaba inscrita y dotarla de un propio sistema nacional.⁴⁴

El Estado Nacionalizador hondureño formó parte de un gran proyecto dirigido por las naciones hegemónicas del sistema capitalista liberal; en este sentido Honduras se integró a este proyecto no solo por necesidades internas, sino también por fuerzas externas determinantes que se evidencian en la influencia que los gobiernos de Guatemala y El Salvador tuvieron en la introducción del proceso de Reforma Liberal en Honduras, evento fundante de la Nación hondureña. Juan Arancibia explica que “(...) estos regímenes liberales estaban interesados en crear un eje liberal en el área para reemplazar el eje conservador que había liderado el guatemalteco Carrera y que había continuado el General Vicente Serna (derrocado en 1871).”⁴⁵

La influencia de otros Estados en la conformación del Estado nacionalizador hondureño determina su carácter ecléctico, en tanto que receptor continuo de idearios

⁴² F. Chevalier, *ob. cit.*, p. 281

⁴³ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, p. 51

⁴⁴ J. L. Romero, *ob. cit.*, p. 251

⁴⁵ Juan Arancibia, *Honduras: ¿Un estado nacional?*, p. 28

nacionalistas. El papel jugado por la *intelligentsia* en todo este proceso, le da un tinte elitista que –como ya ha sido apuntado por Marvin Barahona- generaría una desigualdad en la extensión del proyecto hacia el cuerpo social hondureño, lo cual provocaría contradicciones entre el pensamiento modernista frente a una sociedad tradicionalista, que concebiría la construcción de un nacionalismo *sui generis*.⁴⁶

Los imaginarios nacionales producidos en este contexto se asentaron sobre la base de objetos, estrategias, tradiciones, rituales y prácticas que fueron instituidas desde los sectores hegemónicos y las instituciones de poder. Este conjunto de elementos necesarios para la construcción de la nación hondureña se articularon entonces desde un proyecto elitista, coercitivo y con un carácter fundante, mítico y poético; tuvo en la ciudad su nicho de materialización y se hizo manifiesto a través de diversas prácticas culturales, dentro de las cuales se encuentra el arte del liberalismo. Sin embargo, es necesario reconocer que este proyecto se estructuró desde un sistema de pensamiento propio de la modernidad latinoamericana, en el que se estableció un juego dialéctico, tensional e híbrido entre modernización y tradición.

1.1.2.- La modernidad y los juegos dialécticos en el pensamiento del Estado nacionalizador latinoamericano

El pensamiento y las estrategias operativas del Estado nacionalizador latinoamericano – y hondureño- se estructuraron en torno a las condiciones que la modernidad trajo a los contextos latinoamericanos en las últimas décadas del siglo XIX y los primeros cuarenta años del siglo XX. El proyecto del liberalismo nacionalizador se configuró a partir de cuatro movimientos que lo encarnaron en un carácter propio de la modernidad, los cuales son referidos por García Canclini como “(...) un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador.”⁴⁷

Siguiendo la perspectiva de Canclini, el proyecto emancipador se interesó en la secularización de los campos culturales y la racionalización de la vida social, teniendo en la ciudad su espacio estructurador; con el proyecto expansivo se buscó extender estas nuevas formas de vivir el espacio sociocultural, promocionando los descubrimientos científicos y el desarrollo de las industrias. Con el proyecto renovador se persiguió reformular de manera persistente los elementos distintivos que el consumo desgastaba,

⁴⁶ M. Barahona, *Evolución histórica de la identidad nacional*, p. 249

⁴⁷ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p. 31

por lo cual la modernidad implicó una constante búsqueda del cambio y la transformación; finalmente, el proyecto democratizador identificó en la educación y la difusión del arte, los aspectos necesarios para alcanzar la evolución de una sociedad religiosa a una secularizada, racional y cívica.⁴⁸ Adrian Gorelik resume estos proyectos en la intención reformista y expansiva de la modernidad occidental, -modelo que siguió el Estado nacionalizador latinoamericano- la cual se articuló según una triple tensión que implicaba la expansión de las urbes, la integración de la sociedad al proyecto nacional y la idea de un constante avance en el tiempo según la noción de progreso.⁴⁹

La dirección que la modernidad reformista y expansiva adquiriría en Latinoamérica, presentaría particularidades vinculadas a “(...) la cuestión del vacío, como metáfora de la necesidad de reemplazo radical de una sociedad tradicional y de apropiación de una naturaleza amenazante; y la cuestión de la reforma “desde arriba”, la definición del estado como agente privilegiado de la producción de aquella triple expansión.”⁵⁰ De modo que en esta tesitura, el Estado nacionalizador se legitima como fundante y originario de la sociedad moderna, pero también se asume como el órgano rector de un proyecto constructivista que apelaba a la constante transformación, adquiriendo así un verdadero papel mesiánico en la construcción de las nacionalidades.

El sistema moderno, en tanto que ethos cultural, se bifurca en un sistema de pensamientos, que componen el modernismo, y el conjunto de transformaciones ocurridas en la sociedad y su cultura, a lo cual se le ha denominado modernización.⁵¹ En este sentido, uno de los problemas claves que va enfrentar la modernidad latinoamericana se encuentra en esta composición dialéctica, que provocó “(...) un modernismo exuberante con una modernización deficiente.”⁵² Estos desajustes permitieron que las clases dominantes conservaran su poder hegemónico desplegando estrategias que permitieran, ante cada evento modernizador, conservar su concepción aristocrática y estableciendo vías para controlar las transformaciones, provocando una distribución desigual de los proyectos renovadores, emancipadores y democratizadores de la modernidad.⁵³

⁴⁸ N. García Canclini, ob. cit., p. 32

⁴⁹ Adrián Gorelik, “Ciudad, modernidad, modernización”, p. 16

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ Ibídem, p. 15

⁵² N. García Canclini, ob. cit., p. 65

⁵³ Ibídem, p. 67

La desigualdad social en la internalización de los valores de la modernidad provocó la coexistencia y contradicción de estratos sociales con restos tradicionalistas y estratos más vinculados al proyecto moderno. Como afirma Canclini, existieron sectores de las elites que conservaron su “(...) arraigo en las tradiciones hispánico- católicas, (...) como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva.”⁵⁴ Esta situación causó entonces que la modernidad latinoamericana estuviera sujeta a campos tensionales entre la tradición y el modernismo. En la mayoría de los casos, ambos campos operaron de manera conjunta en la generación de los discursos nacionalizadores; la tradición urgía la necesidad de concentrarse en el rescate de los elementos locales de la sociedad latinoamericana y el modernismo en el avance y renovación de esa sociedad.

La convivencia, contradicción y complementariedad entre tradición y modernización han sido una constante en el pensamiento latinoamericano. Tal como lo apunta Eduardo Devés –ver figura 1-, desde comienzos del siglo XIX ha existido una oscilación entre el pensamiento de la modernización que toma como base los modelos de Occidente, y el discurso identitario más vinculado a la tradición y el rescate de lo local.⁵⁵

El modelo de Devés Valdés define ambas posturas en tanto que proyectos de nación y sistemas de pensamiento dirigidos por las *intelligentsias*. En el caso del modernismo –al que Devés denomina modernización- toman los modelos de desarrollo europeos y estadounidenses para instaurar los procesos de modernización; en esta concepción existe un desprecio a lo popular y lo indígena, de modo que se busca homogeneizarlos según los patrones europeizantes que son introducidos por los ciudadanos extranjeros a los que se les invita a invertir en los países latinoamericanos.⁵⁶ Contrastando con esta visión, el pensamiento identitario, reivindicaba la defensa de lo indígena y de los patrones culturales locales, haciendo énfasis en el encuentro consigo mismo, el país y el continente; esta visión exigía la no intervención de los países

⁵⁴ N. García Canclini, ob.cit., p.71

⁵⁵ Eduardo Devés Valdés, “El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: La reivindicación de la identidad”, p. 11

⁵⁶ *Ibidem*, p. 14

extranjeros en los asuntos internos de Latinoamérica y apostaba por una demarcación del modelo europeo, en pos de lo que es el ser nacional.⁵⁷

Nos interesa en esta discusión realizar una acotación crítica a estos planteamientos de Devés en los que –a pesar de identificar de manera precisa las intenciones de cada uno de los sistemas de pensamiento- es evidente una perspectiva cíclica y casi determinista, en la que según ciertos picos temporales se identifican como excluyentes las dinámicas universalistas y tradicionalistas. En su postura Devés omite los procesos de modernización existentes durante la época colonial latinoamericana. Sin embargo, es importante reconocer que en su grafica de alternancia quedan tensionadas ambas posturas, lo cual nos abre a una visión mucho más completa de lo que atravesaba el pensamiento y el accionar de la *intelligentsia* latinoamericana. Conceptualmente nos interesa también acotar que lo que Devés nos refiere como “modernización” es en realidad la modernidad, en tanto que pensamiento y accionar; así como lo que nos refiere como “identitario” se relaciona más con la noción de tradición, puesto que tanto en la modernidad como en la tradición se están construyendo sistemas de identidad. (Figura 1)

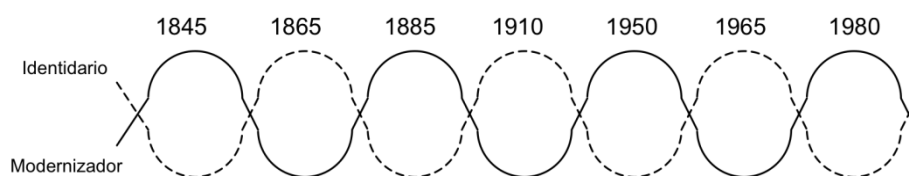


Figura 1

Grafica de la alternancia entre modernización e identidad en el pensamiento latinoamericano.

En: Devés, Eduardo, “El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: La reivindicación de la identidad”, p. 12

En el periodo comprendido desde las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX, estas oscilaciones, tensiones y complementariedades entre modernidad y tradición fueron necesarios y determinantes en la construcción de la identidad nacional latinoamericana. Es en los albores de la posmodernidad –entre las décadas de los cincuentas y los sesentas- que estos proyectos se fueron abandonando, de modo que hacia los ochentas se inició una crisis de los “valores cívicos” considerados como

⁵⁷ Ídem

sagrados e intocables, los cuales fueron establecidos desde el tradicionalismo y el modernismo.⁵⁸

El Estado nacionalizador decimonónico buscó la construcción de los imaginarios nacionales desde una perspectiva del liberalismo conservador. En su proyecto era necesaria la universalización racional de los derechos ciudadanos que se hace evidente y potencia en las nuevas instituciones que este genera, pero en este proyecto –como lo menciona Gorelik- el Estado nacionalizador reconcilia un conjunto de valores pretéritos propios de la sociedad tradicional que está transformando, convirtiéndose así en el custodio de los mismos.⁵⁹ En este contexto los artistas jugaron un papel fundamental en la medida que sus obras constituyeron instrumentos de diseminación de los valores generados desde la *intelligenstia*; en este sentido la producción artística se desarrolla de manera más unidireccional e institucional y el artista, más que constructor, se ubica como un materializador del imaginario nacional.

El pensamiento positivista –con sus respectivos matices y variantes *sui generis* para el caso latinoamericano- fue clave en la estructuración de este pensamiento decimonónico finisecular. En su ideario, el positivismo concebía la sociedad como un organismo en desarrollo y no como una colección de individuos, lo cual acentuaría el carácter homogeneizador del Estado nacionalizador.⁶⁰ Este pensamiento exigía a las élites gobernantes guiarse por las metodologías pragmáticas de la observación y la investigación para entender concretamente a las sociedades bajo su égida y la concebía como un organismo similar a la naturaleza, sujeto al cambio a través del paso del tiempo, por lo cual la reconstrucción de su historia sería un elemento clave en la comprensión de la misma.⁶¹

El criterio científico fue necesario para el buen desarrollo del proyecto identitario, por lo cual las *intelligentsias* realizaron un amplio análisis histórico, geográfico, antropológico y sociológico que permitiera reconstruir las realidades nacionales.⁶² Sin embargo muchas veces estas “realidades”, a pesar de recurrir al cientificismo, derivaban interpretaciones poéticas que buscaban apegarse al ideario de la Revolución Francesa, como lo muestra el uso de términos tales como *antiguo régimen*,

⁵⁸ Luis Morales Moreno, “Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México”, p.38

⁵⁹ Gorelik, *ob. cit.*, pp. 16-17

⁶⁰ C. Hale, *ob. cit.*, p. 14

⁶¹ *Ibidem*, p. 18, 26

⁶² Pablo Guadarrama González, “Filosofía latinoamericana: momentos de su desarrollo”, p. 30

para referirse al pasado colonial, así como las alegorías a la República o la construcción de un panteón de próceres.⁶³

Nos encontramos entonces ante la construcción de una suerte de “religión de la Nación cívica”, que ejercería como contrapeso institucional a la religiosidad popular y se equipararía con ella mediante “(...) la secularización de los espacios públicos y el cambio de las fiestas religiosas por las fiestas cívicas.”⁶⁴ Más que cortar de tajo las costumbres religiosas, el Estado nacionalizador generó nuevos discursos y prácticas que dialogaron con los valores pasados y echaron mano de ellos para construir sobre sus matrices los nuevos valores cívicos y laicos, lo que hace manifiesto la coexistencia entre tradición y modernidad.

Las historiografías latinoamericanas a partir de la segunda mitad del siglo XIX concebían a la nación como preexistente y subyugada por las fuerzas del sistema colonial, de modo que se preocuparon por establecer cuáles eran esas identidades nacionales.⁶⁵ Esta concepción historiográfica tenía un carácter prospectivo y situaba la evolución histórica en clave de una línea de progreso de la humanidad, en el cual las luchas políticas entre conservadores y liberales suponían las luchas entre civilización y barbarie.⁶⁶ Las clases subalternas aceptaron esta historia construida y protagonizada por la burguesía puesto que, como sugiere José Luis Romero, (...) las clases populares se sumaron a las elites y participaron de las mismas actitudes, movidas por la certidumbre de que favorecían y permitían el ascenso individual de clase, objetivo obsesivo en esas décadas de esplendor material.”⁶⁷

Hacia finales del siglo XIX, se comenzó a fraguar en América Latina una reacción antipositivista, que se desarrolló de manera simultánea en varios países de la región hacia los primeros años del siglo XX. Esta reacción surgió como una actitud autocrítica que ansiaba una ruptura con las ideas positivistas, por considerar que sus reflexiones en torno a lo nacional eran insuficientes, sin embargo esta crítica no se produjo de manera irreverente y desapegada del proyecto nacionalizador.⁶⁸ Este nuevo modernismo se preocupó por un rescate de lo propio y una revisión del contexto

⁶³ Carlos Martínez Assad, “El imaginario de la Revolución Francesa en la historia mexicana”, pp. 526-527

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 545.

⁶⁵ J. L. Romero, *ob. cit.*, p. 250, 251.

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 255

⁶⁸ Guadarrama, *ob. cit.*, p. 32

histórico y las condiciones sociales, de modo que fueran reivindicadas las capacidades creativas de los pueblos latinoamericanos; estas concepciones iban acompañadas además de un fuerte enfrentamiento con la *nordomanía*, en tanto que apego a los valores europeos y estadounidenses, ahora vistos como “valores tradicionales”.⁶⁹

El pensamiento antiimperialista que va a empapar al modernismo latinoamericano, se configura como consecuencia de las políticas intervencionistas estadounidenses en la región y se convirtió en el tópico fundamental de las revistas culturales de América Latina, en torno a las cuales se constituyeron organizaciones e individuos con ideologías diversas, pero con una sola empresa: denunciar la aplicación de la política del “gran garrote” por parte del gobierno de los Estados Unidos, su expansionismo territorial, la anexión de Cuba y Puerto Rico y la amenaza permanente contra los países de Centroamérica.⁷⁰ El *arielismo* expresado desde el sur de la región – como sistema de pensamiento estructurado por José Enrique Rodó- fue uno de los primeros síntomas de este descontento y significó “(...) un alegato contra el modo y los ideales de la vida de Estados Unidos, en los que Rodó veía una insurrección de los valores utilitarios.”⁷¹ En el norte del subcontinente, José Vasconcelos exhortaría a resistirse ante la seducción del modelo de vida estadounidense y apuntaría a restaurar una concepción latina e hispánica de la nación.⁷² De modo que surgieron movimientos nacionalistas que centraron su atención en poner distancia frente a la considerada “cultura universal” y encontrar en las raíces de lo popular, lo telúrico y lo tradicional aquellos elementos que dieran cuenta de una “cultura nacional”.

En las primeras décadas del siglo XX, mientras el capitalismo se debatía entre dos hecatombes mundiales y una crisis económica que exigía el reajuste del mismo sistema, el pensamiento latinoamericano vuelve una vez más sobre el cuestionamiento de ¿qué es lo nacional? Los sucesos económicos y políticos de Occidente, obligarían a los latinoamericanos a replantearse los lugares desde donde se habían enunciado las primeras historias y mitos nacionales, pero también necesitaban ubicarse como espacio y como una identidad definida dentro del sistema occidental, posicionándose en muchos casos como distantes de él. En este sentido, existió en el pensamiento latinoamericano

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 33

⁷⁰ Alejandra Galicia Martínez, “Sandino en *Ariel*: representaciones del héroe en una revista antiimperialista.”, p. 142

⁷¹ J. L. Romero, *ob. cit.*, p. 260

⁷² *Ibíd.*, p. 262

un apego hacia lo moderno, que es personificado como lo cosmopolita y universal, en conjunción a un apego a las costumbres y las raíces que dieran cuenta de lo nacional y una explicación al origen étnico de esa comunidad imaginada.⁷³

En el contexto del pensamiento nacionalista y antiimperialista, los artistas latinoamericanos de vanguardia asumieron un papel mucho más político y crítico frente a los procesos de constitución de los imaginarios nacionales, rompiendo así la unidireccionalidad que caracterizó las propuestas artísticas del siglo XIX; sobre esto hemos de volver más ampliamente en el segundo capítulo. Los deseos de libertad que la vanguardia traería consigo, serían deseos de libertad frente a los patrones establecidos por Occidente, partiendo hacia la búsqueda de una propia historia social.⁷⁴ En este sentido, para Adrián Gorelik, la propuesta más ambiciosa de la vanguardia latinoamericana no fue combatir la institución arte, sino más bien la construcción de una lengua nacional, inventándole un pasado a una comunidad nacional que lo necesitaba para constituirse como tal.⁷⁵

La vanguardia latinoamericana necesitó de un autoexamen antropológico –ese proceso de autoconocimiento que la teoría de vanguardia de Bürger ubica como inicial- pero que a la vez no se separaba del espíritu y lo experimental de los *ismos* parisienses. Este proceso histórico y conceptual ha sido definido por Alfredo Bosi como una *vanguardia enraizada*, el cual se estructura en dos vías: una que busca en lo propio y lo cotidiano algo que lo hace único y el otro que permite identificar aquellos arquetipos universales que lo hace trascendentalmente simbólico para la humanidad; por ello es que la tensión entre lo propio y lo universal lejos de ser excluyente es complementario y permite el *enraizamiento* de la vanguardia latinoamericana.⁷⁶ Los vanguardistas latinoamericanos –al igual que las vanguardias históricas- colocaron la mirada en un arte y una sensibilidad que no era la tradicional-occidental, concentrando su atención en el arte indígena, los espectros cromáticos de la tierra nacional y la composición étnica de las sociedades de cada país; de modo que reconocían en la capacidad de síntesis

⁷³ Alfredo Bosi, “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, p. 20

⁷⁴ A. Bosi, *ob. cit.* p. 25

⁷⁵ A. Gorelik, *ob. cit.*, p. 21

⁷⁶ A. Bosi, *ob. cit.*, pp. 27-28

emocional y misteriosa del “arte originario”, las condiciones propias de lo cotidiano, lo original y al mismo tiempo lo humanista, lo universal.⁷⁷

La necesidad de llenar el vacío allí donde faltaba la esencia de lo propio, permeó un entramado de ideas y políticas culturales dirigidos desde una buena parte de los Estados latinoamericanos. Esta esencia fue construida desde una valoración de lo indígena, la herencia del mundo hispánico y la confluencia de ambos espacios tensionados en el mestizaje, producto de ello fueron los discursos *indigenistas* del peruano Mariátegui y la noción de *raza cósmica* del mexicano José Vasconcelos.

Como hemos podido revisar en este apartado, los juegos dialecticos entre la tradición y la modernidad, así como entre lo local y lo cosmopolita, se instalaron en la conciencia de los pensadores latinoamericanos y constituyeron un problema crítico desde el cual estos se cuestionaron sobre lo nacional. En el siglo XIX la tradición era asumida como un lugar antagónico que debía ser expurgado mediante la modernidad, que en su intención de crear nuevos mitos originarios estaba sentando las bases para una nueva tradición proyectada hacia el futuro y el progreso de la nación.

Durante el siglo XX, los contextos que la modernidad había suscitado ahora son revisados de manera crítica y los pensadores latinoamericanos requieren hundir sus raíces en la tradición y lo local, aunque en ello encontraran valores universales productos del mestizaje étnico y cultural que los reconectaba con el contexto universal. En este sentido, el rescate y la renovación de lo tradicional obligaron a los pensadores a volver sobre raíces estratégicamente seleccionadas de la cotidianeidad local, para tener una prospectiva del futuro nacional que los anclaba en el modernismo cosmopolita, universal y globalizado.

La coexistencia de lo moderno y lo tradicional fue determinante en la construcción de los nacionalismos latinoamericanos. Desde ambos lugares, complementarios y contradictorios, el Estado nacionalizador homogeneizó a las sociedades y creó vínculos culturales, mediante invención de mitos y estrategias, que hicieron efectiva la cohesión de las poblaciones y mentalidades heterogéneas que integraban las naciones latinoamericanas. Esta coexistencia fue a su vez conflictiva y la homogenización dirigida por el Estado nacionalizador provocó segmentos importantes de segregación étnica, residencial, educativa, entre otros; esta conflictividad fue

⁷⁷ Ídem.

propiciada por la ausencia de un proceso descolonizador desde la modernidad o modernización, de su insuficiencia como falta de profundidad en la aplicación del liberalismo, o simplemente por el enorme peso de la tradición y esta era fundamentalmente colonial; sentando y consolidando las bases de un “Estado mestizo” descolonizado o simplemente vuelto a colonizar para llenar sus propios vacíos.

1.2.- Discursos y prácticas culturales del Estado nacionalizador hondureño

El Estado nacionalizador hondureño se instala a partir de 1876 con el proyecto de Reforma liberal introducido por Marco Aurelio Soto y su primer ministro Ramón Rosa. Si bien es cierto, antes de esta fecha existieron gobiernos que desarrollaron estrategias de integración nacional y la creación de símbolos patrios, las constantes guerras civiles evitaron la constitución de un programa integral de construcción nacional. Los objetivos primordiales de la Reforma Liberal consistían en impulsar el desarrollo económico, insertándolo en el sistema mercantilista global, para lo cual era necesario establecer un Estado nacional y reorganizar las instituciones económicas, políticas, sociales y culturales del país.⁷⁸

El pensamiento de Marco Aurelio Soto y Ramón Rosa sintetizó diversas expresiones del liberalismo, buscando abolir algunas de las viejas estructuras del “régimen colonial” y removerlas dentro del pensamiento de las viejas elites o estableciendo las bases esenciales para un nuevo reparto de las riquezas. Junto con ellos, Adolfo Zúñiga –otro importante pensador de la Reforma- mantenía una postura radical frente a las instituciones coloniales, de modo que el proyecto de Reforma liberal hondureña se encargó de darle cuerpo a las ideas y actos legitimadores de la incipiente burguesía, asumiéndose como las personalidades encargadas de establecer un nuevo orden socioeconómico bajo la hegemonía burguesa propia del liberalismo; asimilándose así a los proyectos de Porfirio Díaz en México, Justo Rufino Barrios en Guatemala y Domingo Faustino Sarmiento en la Argentina.⁷⁹ De acuerdo con Gustavo Zelaya, Adolfo Zúñiga sería un gran seguidor del positivista argentino Juan Bautista Alberdi y sus discursos se verían traducidos en las intenciones de Soto, Rosa y el mismo Zúñiga,

⁷⁸ J. Arancibia, *ob.cit.*, p. 30

⁷⁹ Gustavo Zelaya, *El legado de la Reforma Liberal*, p. 37

por reformar a fondo la educación, fortalecer la infraestructura nacional y promover la industria e inmigración extranjera.⁸⁰

Los reformistas confiaron en la apertura a la inmigración de extranjeros, principalmente europeos, al entenderlos como “portadores” del desarrollo universal; esta condición se acercó al impacto que tuvo la participación de un grupo importante de pensadores cubanos y centroamericanos en los gobiernos de Marco Aurelio Soto (1876-1880) y su sucesor Luis Bográn (1883-1891).⁸¹ El modernismo era visto en Honduras como una ventana orientada hacia el exterior, hacia “comodidades” y el “iluminismo” de ciudades como París y Londres; por lo cual para la nueva elite en construcción era importante ser los portadores de la “brillantez” de la cultura europea.⁸² Las costumbres y el pensamiento moderno, que originalmente pretendían dispersarse en la totalidad de la sociedad hondureña, pasaron a ser exclusivas y personificadas por la elite liberal en legitimación. La labor educativa dirigida por los liberales tendió a “generalizar” su pensamiento y valores a través de la educación básica, una legislación compulsiva para obligar al trabajo productivo y el establecimiento de instituciones que promovieran, legitimaran y hasta impusieran una modernización forzada.

Las ideas de civilización y progreso, que fueron introducidas por el liberalismo bajo la forma del positivismo y el utilitarismo, orientaron a los gobiernos de la primera mitad del siglo XX, los cuales se encargaron de construir una historia y un panteón de héroes patrios para dotar a la nación de elementos identitarios, a pesar de que este proyecto se desvirtuara con la creación de un sistema económico de enclave dominado por los Estados Unidos.⁸³ A este periodo de relativa estabilidad económica y política, le sucedieron un conjunto de guerras civiles entre 1890 y 1932, que sumieron a Honduras nuevamente en el caos que los reformistas habían intentado extirpar en 1876.

El periodo de inestabilidades y guerras civiles fue una de las consecuencias generadas por la incapacidad de los sectores políticos por prescindir de los caudillos –en tanto agentes premodernos de la política- que provocó la insurgencia de caudillos que se enquistaron en los incipientes partidos políticos y provocaba conflictos a lo interno y lo externo de estas instituciones políticas, lo cual significó una perfecta simbiosis entre

⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 36-37

⁸¹ *Ibíd.*, 29-30

⁸² Marcos Carias Zapata, *De la patria del Criollo a la patria compartida*, pp. 206, 208.

⁸³ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, pp. 46, 49

modernidad y tradición política. A su vez impidió la estructuración de un sistema económico fuerte controlado por la burguesía nacional y favoreció la entrada del capital estadounidense bajo un régimen concesionario ampliamente apoyado por el Estado hondureño destinado a la explotación de la minería y el banano. El establecimiento de una economía de enclave derivó en una manipulación de los sectores políticos nacionales por parte de las empresas bananeras, conduciendo a la conformación de una “República Bananera”, en la que se consolidó el poder hegemónico estadounidense sobre Honduras.⁸⁴

La constitución de la “República Bananera” creó un abismo entre la economía de la Costa Norte y la del interior del país. De modo que se desarrollaron fuertes conflictos culturales entre las modernas sociedades del Caribe hondureño y Tegucigalpa, frente a las sociedades –con resquicios del imaginario colonial español- en el espacio mediterráneo; de modo que cohabitaron en el territorio nacional tanto una sociedad moderna como una sociedad ampliamente tradicionalista.⁸⁵ Lo cual provocó el surgimiento de un segundo momento en la construcción del nacionalismo hondureño, vinculado al antiimperialismo y la defensa de la soberanía nacional liderado por Froylán Turcios.

A partir de 1933 y hasta 1948, Honduras fue gobernada por un régimen dictatorial dirigido por Tiburcio Carias Andino quien, al asumir el poder, restableció el orden nacional que se había visto perturbado por la consecución de guerras civiles y la inestabilidad política. El régimen contaba con el apoyo de los Estados Unidos y las compañías bananeras en el interés de garantizar la seguridad de sus inversiones en el territorio nacional. Sin duda alguna esto favoreció que el régimen dictatorial desplegara estrategias de represión, principalmente en la Costa Norte, hacia aquellos sectores que estuvieran en contra del gobierno y el sistema económico vigente, particularmente contra las organizaciones laborales y los brotes orgánicos de un incipiente pensamiento socialista.

En el marco de esta dictadura, el pensamiento nacionalista tradicional se asume asimismo desde un referente más ético y moral, que político.⁸⁶ En tanto que la vertiente antiimperialista del pensamiento nacionalista promovía y enfatizaba sus críticas a la

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 49-57

⁸⁵ Marvin Barahona, *Honduras en el siglo XX. Una síntesis histórica*, pp. 58-60

⁸⁶ *Ibíd.*, ob. cit., p. 110

economía imperialista de enclave y reivindicaba la independencia política de Honduras, trastocada por las compañías bananeras y el intervencionismo estadounidense en la conducción de la política hondureña. Esencialmente, la dictadura de Carías promovió desde la educación y la difusión de los valores cívicos una cultura política orientada a mantener el orden político y social sobre los principios de una militarización de la sociedad disfrazada de civismo y patriotismo, lo cual resultaba evidente en la imposición del autoritarismo político, los desfiles patrios y la férrea disciplina establecida en los centros educativos y laborales.

Como hemos podido revisar en esta breve síntesis histórica, el Estado nacionalizador hondureño atravesó procesos de estabilidad e inestabilidad política en los cuales no se puede obviar el papel decisivo de la intervención estadounidense. En este marco, el Estado estableció –en conjunto con la *intelligentsia*- un sistema integral de discursos, instituciones y prácticas culturales tendientes a la construcción y consolidación de la nación hondureña; por lo cual el objetivo de este apartado es ilustrar puntualmente los elementos estructurales que guiaron el acto performativo de construir el imaginario nacional.

1.2.1.-Los mitos fundacionales: visión de la historia, héroes patrios y composición étnica.

El pensamiento de Ramón Rosa y Adolfo Zúñiga se encargó de establecer “(...) una comunidad civil con mitos fundacionales e historia sagrada, reconocida interior y exteriormente, y afirmada por el poder político-administrativo (...)” mediante un discurso legitimador del proyecto de Estado nacionalizador, que se estructuraba alrededor de los ideales positivistas de “orden”, “progreso” y “civilización”.⁸⁷ Su intención –como ya hemos apuntado- era construir una nación “étnicamente homogénea” y el establecimiento de una hegemonía criollo-mestiza, con nuevos mitos fundacionales inspirados en los valores europeos y en las historias y hazañas de los grandes hombres criollos que dirigieron el proyecto de la Federación Centroamericana (1823-1842).⁸⁸

⁸⁷ Francesca Randazzo, *Honduras, patria de la espera*, p. 35

⁸⁸ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, p. 44.; Jorge Amaya, “Los estudios culturales en Honduras...”, p. 119

En los escritos de Rosa y Zúñiga sobresalen los valores universales de libertad, igualdad, orden, justicia y soberanía, de modo que piensan la historia universal como una sucesión progresiva de estos conceptos y le confieren al tiempo una visión prospectiva entre el pasado, el presente y el futuro.⁸⁹ Esta concepción del tiempo histórico es evidente en un breve texto sobre la historia centroamericana escrita por Ramón Rosa, el cual refiere que:

Lo que es verdad, tratándose del género humano, lo es igualmente respecto de esas grandes asociaciones de individuos que, encerradas en los límites de un territorio, constituyen un pueblo, una nación. En esta confianza, nos proponemos hablar de Centro-América, nuestra patria común: en esta confianza evocaremos sus tradiciones, sus hechos históricos; examinaremos la actualidad; presentiremos el porvenir; para evidenciar así que las Repúblicas del Centro han atravesado el mismo largo camino, que han seguido las demás naciones de la tierra; para evidenciar así, que nunca es lícito desconocer la ley de progreso que, a despecho de dilatadas contrariedades y de acerbos infortunios, se ha cumplido en esta bella sección del continente y seguirá cumpliéndose para gloria nuestra y en honor de la gran familia latinoamericana.⁹⁰

La historia universal, dentro de la cual se pretende insertar a Latinoamérica y Centroamérica, se entiende positivamente como una teleología del progreso, en la que es necesario identificar los eventos que han propiciado el avance gradual de una etapa a la otra. Siguiendo a Rolando Sierra Fonseca, la lectura que Ramón Rosa hace de “(...) la historia política centroamericana aborda el problema del sistema político desde un horizonte ilustrado, al interpretar la historia como un proceso de racionalización de la vida.”⁹¹

En el pensamiento historiográfico de la Reforma liberal es evidente una tendencia hacia el cosmopolitismo y la universalización de los hombres y la historia local. Siguiendo esta línea de pensamiento, los reformadores se encargaron de reconstruir una historia política nacional basada en hechos específicos seleccionados estratégicamente, los cuales expresan cómo las viejas tradiciones son superadas progresivamente por las nuevas tradiciones que la reforma impone; por esta razón encargan a Antonio R. Vallejo escribir el *Compendio de Historia Social y Política de*

⁸⁹ G. Zelaya, *ob. cit.*, p. 101

⁹⁰ Ramón Rosa, *Centro América*, en Rafael Heliodoro Valle, *Oro de Honduras. Antología*, p. 43

⁹¹ Rolando Sierra Fonseca, *Honduras como interpretación*, p. 9

Honduras, que contenía información histórica a partir la Independencia de Centroamérica hasta los primeros años del gobierno reformista (1821-1878).⁹²

La historiografía de la Reforma liberal hondureña, reproduce el modelo de la historiografía centroamericana, cuya intención era validar el mito originario de la historia nacional a partir de la llegada de los españoles al continente americano; de modo que, como apunta Jorge Amaya, se construyó una historia protagonizada por las elites blancas y mestizas cuya misión era civilizar y someter la diferencia y la pluralidad étnica a la nación homogénea, a través de la justificación colonialista que los consideraba incultos y barbaros –en clara referencia a la discusión entre civilización y barbarie establecida por Sarmiento en Argentina-.⁹³ Esta misión se evidencia en la periodización histórica progresista que hace Ramón Rosa en el ya referido texto sobre la breve historia de Centroamérica, tal como lo representamos en la siguiente gráfica (figura 2).

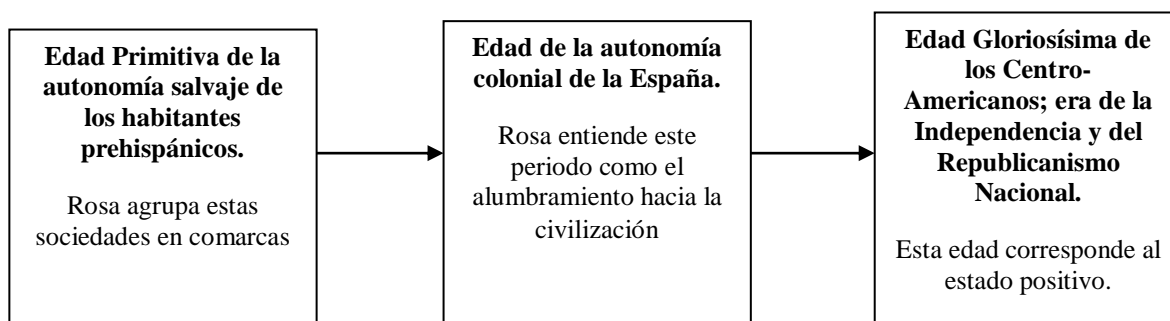


Figura 2

Grafica de edades históricas de Centroamérica, elaborada a partir del texto Ramón Rosa, *Centro América*, en Rafael Heliodoro Valle, *Oro de Honduras. Antología*, p. 43. Es importante mencionar que esta periodización continúa vigente en el estudio de la Historia de Honduras.

En el pensamiento de Ramón Rosa, así como en el de sus contemporáneos, la independencia centroamericana de 1821 se constituye como el hito representativo hacia el avance de un proyecto nacional y un Estado positivo.⁹⁴ Desde su perspectiva historiográfica, el cambio y la evolución hacia el progreso corresponde a un evento natural en el que “(...) al individuo no le queda más alternativa que plegarse al cambio y al progreso social, aceptarlo y dejar que los hombres más capaces y providenciales sean los que decidan en cualquier circunstancia el camino a seguir.”⁹⁵ Los reformadores

⁹² M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, p. 36

⁹³ J. Amaya, “Reimaginando” la nación en Honduras..., p. 248

⁹⁴ J. Amaya, “Reimaginando” la nación en Honduras..., p.191

⁹⁵ G. Zelaya, *ob. cit.*, p. 107

ubican en el transcurso de la historia nacional el conjunto de personalidades que, como hombres modélicos, representaban la máxima encarnación del gobernante moderno, civilizado y educado, dejando al individuo común a la manera de un ser que requiere la iluminación.⁹⁶ De modo que se articula un mesianismo político e ideológico que se enquistaría en el pensamiento de los gobernantes y que forma parte de un régimen autoritario o dictatorial.

El discurso de la historiografía decimonónica se encargaría de justificar la existencia y accionar de hombres como Soto y Rosa, así como de la elite intelectual que los acompañaba. Existía en ellos una necesidad consciente de transferirse a ellos los valores universales de los “grandes hombres” de la historia hondureña y centroamericana, de modo que fijaban el presente y el futuro en un pasado glorioso y glorificado por ellos mismos. Las estrategias y discursos de los gobiernos del siglo XIX lograron establecer una nueva tradición, vinculada al culto a la personalidad que sería la heredada a los gobiernos futuros y que se cristalizaría en la dictadura de Tiburcio Carias Andino.

Dentro de las diversas estrategias desplegadas por los reformadores, destacan dos que son operativas para nuestra investigación: el establecimiento de fechas conmemorativas y la construcción de un panteón de héroes. Ambas maniobras serían la cantera estética, tanto en lo imaginativo como en lo ilusorio, de la cual extraerían una serie de eventos, figuras y sentimientos que los anclaban con especificidades del pasado hondureño. La selección de los hechos históricos dependería de un proyecto imaginario integral –que a modo de constelación benjaminiana- rondaba la figura de Francisco Morazán: se engendraba en la Independencia de Centroamérica, se adentraba en la Federación Centroamericana y los sentimientos unionistas, para cerrar con la instalación de la Reforma liberal como continuadora de estos eventos; ubicando como escenario original –a veces ficticio, a veces real- a la nueva capital, Tegucigalpa.

En la nota periodística *Tres Grandes Fechas*, que Ramón Rosa escribió para la *Gaceta de Honduras* el 16 de septiembre de 1878, existe una voluntad consciente por equiparar simbólicamente los eventos antes mencionados. El día 27 de agosto fue declarado como Gran Día de la Patria y corresponde al momento en el que se inauguró el gobierno de Marco Aurelio Soto en el sureño puerto de Amapala; en su reseña sobre

⁹⁶ Ídem

la importancia de ese día, Rosa deja claro el papel fundante de Tegucigalpa –a pesar de que esta no se había convertido aun en capital- y realiza un recorrido histórico que la valida como espacio legítimo de las gestas liberales:

El 27 DE AGOSTO, he aquí la fecha de la gratitud nacional. EL 8 DE SEPTIEMBRE, he aquí la fecha de la Primera Exposición de Honduras, del hecho más progresivo que recuerdan nuestros patrios anales. EL 15 DE SEPTIEMBRE, he aquí la fecha de la conmemoración más espléndida de nuestra Independencia, en que el talento, la belleza y el poder supieron probar de cuánto son capaces alentados por el sacro fuego del patriotismo! (sic)

El 27 de agosto, esta ciudad [(Tegucigalpa)] demostró que su carácter de hoy cuadra perfectamente con su noble historia. El Real de Minas de Tegucigalpa que en tiempo de la Colonia mereció ser el asiento de los más distinguidos colonizadores: (sic) que en tiempo de la Independencia, por su carácter hidalgo, radical y enérgico, mereció de los independientes obtener el título y el rango de ciudad: (sic) que en tiempo de las luchas fratricidas de Centro América, dio a la patria el héroe de la Reconstrucción Nacional [(Francisco Morazán)]; de esta ciudad histórica, decimos, estando ausente el Presidente Soto, que como todo hombre de altas ideas, es modesto y sin exigencias, declaró con toda espontaneidad que el 27 de agosto debía celebrarse todos los años como **Gran Día de la Patria**. Insigne testimonio de gratitud hacia el hombre que, exento de toda ambición, y con el olivo de la paz en la mano, inauguró en esta fecha, por el llamamiento de sus conciudadanos, un Gobierno que ha realizado en Honduras dos cosas que parecían imposibles: el orden y el progreso.⁹⁷

Son muchos los elementos que podemos extraer de este fragmento en particular, sin embargo nos interesa continuar la discusión en torno al papel que jugó la historia glorificada en la legitimación del proyecto liberal y la ciudad de Tegucigalpa. Las fechas que nos interesan son el 27 de agosto y el 15 de septiembre, por ser equiparadas como momentos de cambio positivo en la Edad republicana; ambas fechas están rodeadas por un discurso grandilocuente, a pesar de que es un lugar común en la historiografía hondureña y centroamericana el carácter conservador, continuista y oportunista del acto y el acta de Independencia del 15 de septiembre de 1821. Con relación al 27 de agosto, es clara la intención por validar las acciones golpistas del presidente Soto para acceder al poder del país y dar inicio a las transformaciones económicas y políticas que “la sociedad urgía”.

Es clave la necesidad de ubicar en Tegucigalpa un espíritu progresivo hacia el estado positivo, ya que los eventos históricos rescatados pretenden demostrar una

⁹⁷ R. Rosa, *Tres Grandes Fechas*, en R. H. Valle, *Oro de Honduras*, p. 281

consciencia y principalmente se le ubica como una suerte de Jerusalén del pensamiento liberal, pues en ella vio la luz el héroe principal de la nación hondureña y centroamericana: Francisco Morazán. Como sugiere Gustavo Zelaya, el estudio de la figura morazánica “(...) sería un eficaz resorte para forjar los sentimientos patrióticos necesarios para ir desarrollando lo que ahora conocemos como identidad nacional.”⁹⁸ Así los reformistas instalaron una religión de la patria con un dios/patrón laico que sería Francisco Morazán y una ciudad sagrada que sería Tegucigalpa.⁹⁹

Jorge Amaya reconoce que los reformadores encontraron en la figura de Francisco Morazán, el arquetipo universal del héroe patrio; ellos se asumieron como los continuadores del proyecto federalista y al mismo tiempo se transferían los poderes del máximo prócer hondureño.¹⁰⁰ En sus discursos figuraba la necesidad de unificar nuevamente los cinco países que conformaron la Federación Centroamericana, para convertirlos en una Gran República asociada al culto morazánico.¹⁰¹ Esta visión prospectiva y circundante al proyecto federalista es una importante veta de investigación que debe ser explorada para entender la manera en cómo estos ideales siguen operando en los imaginarios de la sociedad hondureña en general.

La figura de Francisco Morazán se convirtió entonces en el elemento articulador del nacionalismo decimonónico, al colocarlo presidiendo el panteón de próceres – compuesto en su mayoría por hombres de la Independencia y la Federación- se convierte en el “patrón laico” de la ciudad de Tegucigalpa. Aquí se encuentra un elemento clave, puesto que Morazán serviría como contrapeso a la figura ahora tradicional de San Miguel Arcángel, patrón religioso de la nueva capital. Los valores morazánicos se equiparan a los valores miguelinos, pues ambos son hombres que luchan contra el mal –en el caso de San Miguel contra el demonio, en el caso de Morazán contra los conservadores-, sus imaginarios los identifican como triunfantes y victoriosos, su espíritu es sin duda patriarcal y su labor es controlar el caos (San Miguel Arcángel) y garantizar el orden (Francisco Morazán); sobre esta discusión y su materialización plástica hemos de volver en el capítulo dos.

⁹⁸ G. Zelaya, *ob. cit.*, p. 105

⁹⁹ F. Randazzo, *ob. cit.*, p. 27

¹⁰⁰ J. Amaya, “*Reimaginando*” *la nación en Honduras...*, p. 253

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 191

Desde finales del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX, la prensa escrita se convirtió en el medio más importante para la difusión de las ideas del nacionalismo hondureño; de modo que el Estado estableció importantes vínculos con los intelectuales que redactaban en diversas publicaciones periódicas.¹⁰² Durante los primeros veinte años del siglo XX, la consolidación del Estado nacionalizador y el nacionalismo va a asentarse sobre las bases de un proyecto periodístico estatal, dirigido por Froylán Turcios –quien además de escritor, se desempeñó como Ministro de Gobernación, diputado en el Congreso Nacional y delegado de Honduras ante la Sociedad de Naciones en Ginebra-; Turcios se rodeó de los intelectuales más importantes de la época dentro de los que destacan Augusto C. Coello –autor de la letra del Himno Nacional de Honduras-, Luis Andrés Zúñiga, Rafael Heliodoro Valle, Salatiel Rosales, Adán Canales, entre otros; los cuales intervinieron en la medida de lo posible en diversos espacios ideológicos de la vida política, social y cultural de Honduras.¹⁰³

Froylán Turcios fue fundamental en la dirección del pensamiento nacionalista entre 1911 y 1930, algo que Julio Escoto reconoce al mencionar que “Froylán es el prototipo del intelectual nacional. (...) Su disciplina creativa es ejemplar; su antiimperialismo es modelo; su búsqueda interior asombra; (...) no hay un solo escrito de Turcios que no destile sangre de Honduras.”¹⁰⁴ En la obra literaria y periodística de Turcios se expresa de manera sensible, la tensión entre modernidad y tradición, como consecuencia de un malestar general ante los cambios que la modernización había traído a la sociedad y la asunción de un estilo de vida utilitarista.¹⁰⁵ Martín Sueldo en su estudio sobre la novela de Turcios, *El Vampiro* (1910), reconoce su voluntad modernista latinoamericana por manifestar estéticamente la tensión asumida “(...) ante el inevitable advenimiento de la modernidad y la masificación del hombre. Por eso la figura del vampiro sirve a este propósito de manifestar esta tensión entre dos tiempos diferentes.”¹⁰⁶ En la figura de Froylán Turcios –y los hombres que lo acompañaron- se resume de manera paradigmática el pensamiento del hombre moderno latinoamericano

¹⁰² M. Barahona, *Honduras en el Siglo XX...*, p. 63

¹⁰³ *Ibidem*, p. 64, 68

¹⁰⁴ Julio Escoto en Mario Argueta *Diccionario de escritores hondureños*, p. 396

¹⁰⁵ Martín Sueldo, “Articulaciones históricas y vampirismo: *El vampiro* de Froylán Turcios y *O vampiro de Curitiba* de Dalton Trevisan”, p. 9

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 8

durante la primera mitad del siglo XX: la necesidad por rescatar el pasado para reconciliarlo e hibridarlo con los cambios del presente.

El pensamiento hondureño nacionalista durante las primeras décadas del siglo XX –como ya habíamos mencionado párrafos arriba- forma parte de una reacción intelectual ante la agresiva intervención económica y política de los Estados Unidos en la región centroamericana, lo cual sugiere una reacción antimoderna en los contextos de la modernidad.¹⁰⁷ Más allá de un interés por controlar la producción y exportación del banano, los Estados Unidos ejercieron una política de intervención en Centroamérica, como parte de una estrategia geopolítica vinculada con la construcción de un canal interoceánico en Nicaragua; lo cual, como menciona Marvin Barahona, “(...) ponía en precario los sentimientos de soberanía, lo que provocaba la adopción de actitudes que tendían a exaltar “lo nacional” ante la “amenaza externa”.¹⁰⁸

Una de las acciones políticas ejercidas por los intelectuales –no solo hondureños, sino también centroamericanos- consistió en la conformación de una organización llamada Liga de la Defensa Nacional Centroamericana en 1913.¹⁰⁹ Los intelectuales adheridos a esta organización, se encargaron de denunciar desde diversas plataformas la intromisión estadounidense, a pesar de que en ocasiones el Estado hondureño se encargó de poner límites a través de castigos ejemplares a aquellos que criticaran de manera férrea los intereses geopolíticos yanquis, como fue el caso del castigo y represión a Juan Ramón Molina, la clausura del periódico *El Herald* en 1910 o el exilio de Salatiel Rosales a México.¹¹⁰

En 1924, después de una intervención militar estadounidense en las costas y la capital de Honduras, en medio de una guerra civil, el pensamiento de los nacionalistas hondureños se exacerbó y cómo “(...) fruto de la empresa llevada a cabo por Turcios en 1924 en contra del imperialismo proyectó su imagen a nivel continental, por lo cual recibió el reconocimiento de todos los intelectuales y movimientos nacionalistas de la

¹⁰⁷ M. Barahona, *Evolución histórica...*, p. 265

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 266. Para una mejor comprensión del tema revisar Marvin Barahona, *La hegemonía de los Estados Unidos en Honduras (1907-1932)*, CEDOH, Tegucigalpa, 1989. Algunas hipótesis y estudios recientes vinculan la intervención estadounidense en Centroamérica a una estrategia integral para controlar desde esta región –en tanto que espacio aislado de la memoria continental- diversos países de Latinoamérica, mediante maniobras políticas precisas que fueron ensayadas en el territorio centroamericano.

¹⁰⁹ J. Amaya, “*Reimaginando*” *la nación en Honduras...*, p. 193.

¹¹⁰ Marvin Barahona, *Honduras en el siglo XX...* p. 65

región.”¹¹¹ En 1925, la labor de Froylán Turcios se materializó con la fundación de la revista *Ariel* y su éxito fue tal que contó con la colaboración de intelectuales latinoamericanos como José María Vargas Vila, José Vasconcelos, Manuel Ugarte y Julio Mella entre otros.¹¹²

Los intelectuales hondureños de principios del siglo XX –dentro de los que figuran Froylán Turcios, Juan Ramón Molina, Alfonso Guillén Zelaya, Luis Andrés Zúñiga- se encargaron de criticar, desde diversas plataformas, el intervencionismo político y las modificaciones socioculturales operadas por las compañías bananeras; de modo que las plantaciones y las condiciones modernizantes que trajeron consigo eran concebidas por los intelectuales como algo ajeno a lo que la nación hondureña encarnaba: el ferrocarril, como símbolo de la modernidad occidental y de la integración nacional, no le pertenecía al Estado hondureño, sino que era controlado por las empresas estadounidenses y circulaba exclusivamente al servicio de los campos bananeros.¹¹³

Defender la soberanía nacional, respetar los símbolos y los próceres, valorar lo local y cotidiano frente a la masificada intromisión cultural extranjera, fueron las líneas que guiarían el pensamiento nacionalista hondureño durante los primeros treinta años del siglo XX. Estas posiciones se materializan en el texto de *La oración del hondureño*, en el cual Froylán Turcios escribe, entre otras cosas, lo siguiente:

¡Bendiga Dios la prodiga tierra en que nací!
Fecunden el sol y las lluvias sus campos labrantíos; florezcan sus industrias y todas sus riquezas esplendan magníficas bajo su cielo de zafiro. (...)

Respetaré sus símbolos eternos y la memoria de sus próceres, admirando a sus hombres ilustres y a todos los que sobresalgan por enaltecerla.

Y no olvidaré jamás que mi primer deber será, en todo tiempo, defender con valor su soberanía, su integridad territorial, su dignidad de nación independiente; prefiriendo morir mil veces antes que ver profanado su suelo, roto su escudo, vencido su brillante pabellón.

¡Bendiga Dios la prodiga tierra en que nací! Libre y civilizada, agrande su poder en los tiempos y brille su nombre en las amplias conquistas de la justicia y del derecho.¹¹⁴

¹¹¹ J. Amaya, *Reimaginando la nación hondureña...*, p. 200; M. Barahona, *Evolución histórica...*, p. 267.

¹¹² J. Amaya, *ob. cit.*, p. 201. Además de estos autores, Froylán Turcios mantuvo una relación cercana con personajes como Rubén Darío y Augusto César Sandino, cuyo pensamiento fue determinante en la construcción de esta sensibilidad nacionalista y antiimperialista.

¹¹³ *Ibíd.*, pp. 79-81

¹¹⁴ Este poema/oración es, junto con el Himno Nacional de Honduras aprobado en 1916, una de las piezas literarias más “sagradas” de la “religión nacional hondureña”, la cual se recita como una suerte de plegaria en las festividades del 15 de septiembre y en diversos actos cívicos en escuelas, colegios y universidades del país.

Las posiciones ideológicas de los nacionalistas hondureños entre 1910 y 1930, exhiben dos aspectos fundamentales en el marco de nuestra discusión sobre las tensiones entre modernismo y tradición: 1) Se ha consolidado e interiorizado la construcción imaginaria desarrollada por los liberales en el siglo XIX, de modo que se han convertido en elementos tradicionales y propios del sentir hondureño; 2) La modernización y sus transformaciones, son puestas en perspectiva crítica y revalorizadas, sobre todo cuando esto significa la “sustitución” de la “cultura local” por lo “extranjero”, de modo que los modernistas comenzarán a realizar exámenes antropológicos y sociales en la búsqueda de nuevas estrategias culturales que limitaran el avance de la nordomanía.

Los contextos del enclave bananero, provocaron la migración de miles de campesinos de tierra adentro hacia la Costa Norte, buscando oportunidades de empleo en las plantaciones del banano; ya que el control del orden y la administración de la justicia recaía en la figura del cuidador de la plantación o los funcionarios de las compañías bananeras, de modo que los migrantes se enfrentaron a una estructura económica, política, social y cultural distinta a los espacios de la sociedad tradicional.¹¹⁵ Como sugiere Marvin Barahona,

La plantación bananera había suplantado la vieja identidad minera y ganadera del país, por otra que ya se estaba imponiendo: la de la ‘república bananera’. Esto representó un reto adicional para los intelectuales nacionalistas, que antes de enfrentar el nuevo universo creado por la ‘república bananera’ se ocupaban de elaborar un discurso nacionalista que le diera consistencia ideológica a la identidad nacional.¹¹⁶

La confluencia de habitantes provenientes de diversos espacios regionales y culturales de Honduras debió suponer, no solo la conformación de una nueva dinámica cultural híbrida entre la heterogeneidad de “lo propio” y lo “extranjero”, sino también una necesidad clara de preguntarse sobre el origen étnico y cultural de “lo hondureño”. Esta hipótesis ya ha sido planteada por Darío Euraque, quien sugiere el estudio de los nexos

¹¹⁵ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, pp. 68-69

¹¹⁶ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, p. 79

entre los procesos de la Costa Caribeña de Honduras con las transformaciones del pensamiento nacionalista de los intelectuales en Tegucigalpa.¹¹⁷

Durante de la década de los veinte y hasta los cincuenta, los intelectuales nacionalistas emprendieron un proyecto para inventar nuevos estereotipos que explicaran el origen étnico-cultural de la sociedad hondureña, puesto que como menciona Samuel Ramos –para el caso mexicano, pero que es también aplicable a Honduras- es característico de los latinoamericanos “(...) inventar destinos artificiales para cada una de las formas de la vida nacional. Es cierto que nuestro europeísmo ha tenido mucho de artificial, pero no es menos falso el plan de crear un mexicanismo puro.”¹¹⁸

Uno de los primeros acontecimientos que expresan la construcción de los estereotipos nacionales se registra en 1926, cuando al crearse la moneda nacional se le adjudica el nombre de Lempira, en homenaje a una de las figuras de la resistencia indígena hondureña; posteriormente, en 1935 –durante el gobierno dictatorial de Carías Andino- se introdujo a la figura de Lempira dentro del panteón de héroes nacionales y se declaró el día 20 de julio como la celebración del cacique y la defensa ancestral de la soberanía nacional, en los contextos “(...) en que Honduras buscaba fraguar ávidamente la identidad nacional en vista de la enorme gravitación política y económica de los Estados Unidos en los designios históricos del país.”¹¹⁹ Jorge Amaya –resumiendo la investigación de Darío Euraque sobre la creación de la moneda nacional y sus vínculos con el sistema de enclave bananero- menciona que:

(...) en vista de la presencia de grandes contingentes de negros ingleses o creoles traídos por las compañías bananeras de Jamaica y otras islas al litoral caribeño de Honduras, los trabajadores hondureños, así como las autoridades nacionales, empezaron a ver con desdén la permanencia de dichos negros en suelo hondureño, ya que tenían el temor de que desplazaran la mano de obra nativa y sobre todo, de que se mezclaran con “sangre hondureña”. De acuerdo a Euraque, la creación de la moneda nacional en 1926, con el nombre de Lempira, debe analizarse dentro del contexto de la historia étnico racial de la costa caribeña del país. El esfuerzo por oficializar a Lempira mediante la moneda respondía no solo al viejo proceso de revestir al aguerrido cacique en las celebraciones y fiestas cívicas nacionales, sino que también

¹¹⁷ Darío Euraque, *Antropólogos, arqueólogos, imperialismo y la mayanización de Honduras: 1890-1940*, p. 93

¹¹⁸ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 66

¹¹⁹ J. Amaya, *Reimaginando la nación hondureña...*, pp. 262-263, 264

se debía a un esfuerzo por homogeneizar la configuración étnico-racial hondureña ante el peligro de la inmigración negra y la mezcla racial contaminada con “lo negro” acacida también durante la colonia.¹²⁰

A partir de entonces, se comenzó a desarrollar un discurso oficialista tendiente a explicar y justificar el origen racial hondureño desde una perspectiva binaria que incluía un componente español, heredado por el proceso de colonización, y un componente indígena, como el aporte originario; esta visión articulaba una suerte de “raza cósmica” similar a la propuesta del mexicano José Vasconcelos. El componente español se venía construyendo a tuestas desde el proyecto de Reforma Liberal, ya que los próceres decimonónicos, además de encarnar al hombre moderno eran todos de origen criollo y estaban vinculados directa o indirectamente a la cultura colonial. Es hasta el siglo XX que el componente indigenista tomaría una fuerza y se adheriría al proyecto oficial a través de la asunción de Lempira al panteón de próceres, esto en un claro interés de homogeneización simbólica de la raza.

A pesar de que Lempira provenía de la cultura lenca –aún viva en Honduras-, su origen étnico-cultural fue estratégicamente obviado por los intelectuales nacionalistas y la búsqueda del componente indígena se enraizó en la cultura maya, desaparecida setecientos años antes de la llegada de los españoles a Honduras. En este pensamiento estaba operando una matriz colonial y occidental que se asentaba en una perspectiva antropológica latinoamericana de finales del siglo XIX que, como sugiere María Alba Bovisio, pretendía estudiar a las sociedades prehispánicas en clave de “civilizaciones” y equipararlas a las culturas greco-latinas, partiendo primordialmente de la existencia de un sistema de escritura avanzado y un panteón de dioses articulados jerárquicamente.¹²¹ En este sentido, los mexicas, mayas e incas adquirieron un papel fundamental en la imaginación del pasado prehispánico, de modo que las culturas amerindias que no contaban con un sistema de escritura, calendarios, espacios monumentales y organizaciones sociopolíticas de carácter estatal, eran vistas como “incivilizadas”; por supuesto los lencas –gracias al desconocimiento generalizado que había entonces sobre su cultura- cayeron en el anonimato, a pesar de haber sido la sociedad prehispánica con mayor distribución dentro del territorio nacional al momento del contacto.

¹²⁰ J. Amaya, *Reimaginando la nación hondureña...*, p. 265

¹²¹ María Alba Bovisio, “Estudios sobre el arte prehispánico del NO. argentino: supuestos, preceptos y conceptos en los albores de la arqueología”, pp. 138-160.

El Estado nacionalizador aprovechó el hecho de que en el territorio hondureño – un reducido espacio geográfico del occidente del país- tuviera su asentamiento una de las más importantes ciudades mayas: Copán. Así como la *intelligentsia* mexicana comenzó a glorificar a la cultura azteca, los intelectuales hondureños emularon este pensamiento y comenzaron a imaginarse herederos de los mayas. A este proceso histórico y conceptual Darío Euraque lo ha denominado como la *mayanización de la identidad hondureña* y según él corresponde a un subdiscurso dentro del gran discurso del mestizaje hondureño y formaban parte del proyecto general y estatal destinado a llenar el vacío de lo nacional.¹²²

La presencia de Silvanus Morley en el territorio nacional en los primeros años del siglo XX, auspiciado por el Estado y las compañías bananeras, fue clave en el proceso de la mayanización de la identidad hondureña, el cual también abrevó en el pensamiento del antropólogo mexicano Manuel Gamio puesto que los intelectuales hondureños desde “(...) la década de 1920 y después [,] fijaron sus ojos en el México revolucionario y acuerparon el imaginario racial proyectado desde ese país, que penetraba el ambiente intelectual aun en los años 1940.”¹²³ En este proceso de mayanización, el régimen dictatorial de Tiburcio Carías encontraría una importante veta de explotación que les daría realce y legitimidad a su figura y su gobierno.

Durante el régimen Cariísta, el pensamiento nacionalista antiimperialista cedió terreno como consecuencia del sistema represivo que la dictadura implantó entre los intelectuales liberales que –obligados directa o indirectamente- se exiliaron en países como México y Guatemala.¹²⁴ Este contexto favoreció la concentración del pensamiento nacionalista y de las políticas culturales del gobierno en la construcción del imaginario mayanizante. Carías, de acuerdo con Darío Euraque, promovió la mayanización desde dos vías complementarias, una mediante el rescate del sitio arqueológico motivado por Silvanus Morley, financiado por la Fundación Carnegie y restaurado por Gustavo Stromsvik.¹²⁵ La otra vía partió de una exportación y recreación del arte y la

¹²² D. Euraque, *ob.cit.*, p. 80

¹²³ *Ibidem*, p. 89

¹²⁴ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, p. 157

¹²⁵ D. Euraque, *ob. cit.*, p. 88-89

arquitectura maya en el espacio urbano, estando estas acciones a cargo del arquitecto Augusto Morales Sánchez y el muralista Arturo López Rodezno.¹²⁶

La segunda estrategia dirigida por Carías es clave en el desarrollo de nuestra discusión, puesto que en ella se evidencia el juego de rupturas y continuidades propio del pensamiento liberal hondureño. Mientras que en el siglo XIX los reformistas construyeron el mito originario de Tegucigalpa anclado en la figura de Francisco Morazán; durante el XX, Carías retoma la articulación del mito y lo vuelve aún más místico y ancestral: recrea en la ciudad los palacios y pinturas del sur de México y el occidente de Honduras, “glorificando” a la cultura que dio “origen” a la sociedad hondureña. En 1946, Marcos Carías Reyes –uno de los más importantes pensadores de la dictadura- escribiría en el texto Copantl lo siguiente:

En una esquina de nuestra Honduras, hacia Occidente, vimos la maravilla de Copantl profanada y escarnecida. Árboles gigantes hiedras, hierbas, raíces, polvo vil sojuzgaban, ataban, cubrían el esplendor de Copantl. Más tarde hubo, al fin, hombres comprensivos y Copantl fue reivindicada, fue reconocida, fue libertada del olvido y el abandono.

La egregia ciudad de los ancestros se incorporó al presente, y vive su magnificencia y su gloria. Copantl- después de tantos siglos de haberse ido, cual un hijo pródigo, volvió a nosotros y para estar más cerca entró al corazón de Honduras: el corazón de Honduras –y el cerebro- es Tegucigalpa- y Copantl está en ‘La Concordia’, esquina Occidental de Tegucigalpa, hacia el lado donde el sol declina.¹²⁷

En esta cita es evidente que hay una continuidad en el acto performativo de constituir simbólica y materialmente a Tegucigalpa en el sitio sagrado de la nacionalidad. La capital se vuelve sagrada, porque en ella conviven estratégicamente los diversos pasados de la Nación, a pesar de que sus sitios sacros están vacíos materialmente –Morazán está enterrado en San Salvador y Copán está ubicada en el extremo occidental del país-, estos están cargados espiritual y estéticamente porque los monumentos, más allá de ser representaciones, son presentaciones de lo que evocan ya que se activan constantemente mediante diversos rituales cívicos y flaneuristas. Tegucigalpa –como ya habíamos mencionado anteriormente- operó como un espacio legitimador del Estado liberal y nacionalizador, pues a través de ella el gobernante se encarnaba en los símbolos e imaginarios nacionales.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 90

¹²⁷ Marcos Carías Reyes en Augusto Morales y Sánchez, *Copantl. Jardín Maya “La Concordia”*, p. 20

El régimen dictatorial se encargó de establecer un imaginario mesiánico alrededor de la figura de Tiburcio Carías, en la medida que “(...) sus ideólogos proclamaron que el mayor éxito de su gobierno fue haber establecido un régimen de orden y paz, que acabó con las insurrecciones y la inestabilidad política. El establecimiento del ‘orden y paz’, se convirtió así en la columna vertebral del discurso político que intentó justificar la dictadura.”¹²⁸ Mientras la dictadura jugaba con los temores y los fantasmas de la sociedad hondureña vinculados a los periodos de inestabilidad política, el discurso de sus pensadores se encargó de revisar y promover el mestizaje y la revisión de lo tradicional y moral mediante el criollismo literario.¹²⁹

A pesar de que las principales obras publicadas en el contexto de la dictadura correspondían a aquellas que no cuestionaban los fundamentos del régimen, existieron escritores como Carlos Izaguirre, Paca Navas de Miralda y Marcos Carías Reyes, que evidenciaban en sus escritos –de forma implícita o codificada- el deterioro de los valores morales de la sociedad tradicional hondureña en el contexto de la modernidad bananera, así como el clima insano y extenuante de las plantaciones.¹³⁰

Marcos Carías Reyes –ya referido anteriormente- se convirtió, junto con Carlos Izaguirre, en una de las principales figuras del nacionalismo caríista. Sobre su obra *La Heredad* (1934), se han realizado importantes análisis literarios e históricos con el fin de desentrañar los valores que permeaban el pensamiento en la época dictatorial; Marvin Barahona menciona que en esta pieza literaria el autor “(...) se reencuentra con el pensamiento y la ideología del nacionalismo tradicional, que buscaba los elementos de la identidad nacional en el mundo rural y en la contradicción entre ‘barbarie’ y ‘civilización’.”¹³¹ En algunos fragmentos de este texto, Barahona identifica la necesidad del autor por retomar la discusión que los nacionalistas de los veinte habían ya planteado, pero que fueron acallados por la dictadura: las contradicciones entre la sociedad tradicional del interior y la modernidad de la Costa Norte, así como rastros de la perspectiva crítica antiimperialista.¹³² En una de sus reseñas para el *Boletín del Distrito Central*, publicada en la década de los cuarenta y titulada “Tegucigalpa”, deja entrever sus añoranzas por el espacio tradicional ante los embates del modernismo:

¹²⁸ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, pp. 106-107

¹²⁹ Ídem

¹³⁰ Ibídem, pp. 109-111

¹³¹ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, p. 109

¹³² Ibídem, p. 110

Pequeñita ciudad antañona, de brujas, consejas y hospitalarios aleros, de románticas rejas y argentinos matinés; de graves ediles y pacientes serenos. Pequeñita ciudad que te pierdes para siempre en la nueva argamasa que forjan los biznietos de tus moradores para la metrópoli del futuro; y que apenas vives, con vacilante fulgor poético, en la evocación de quienes pensamos en ti.¹³³

En la obra póstuma, *Trópico* (1971) –en la que Medardo Mejía reconoce “una actualidad social ya que sus personajes viven las guerras fratricidas desatadas en el país.”¹³⁴– Marcos Carías Reyes valora el papel de las bananeras y el Estado liberal en la economía y cultura del país en el siguiente fragmento:

–Hay que decir las compañías –corrigió Cáceres–. Además, pensemos que hemos regalado al extranjero las mejores tierras de Honduras. Lo más rico. Lo más prometedor, lo que pudo ser la fuente de la riqueza nacional más grande. Y con las tierras dimos también las aguas de nuestros ríos y las maderas de nuestros bosques. Así como el oro y la plata del subsuelo. (...) El extranjero, desde los días de la colonia, encontró Jauja en nuestro territorio. Es verdad que en él se personificó el empuje, la audacia, la iniciativa, la visión del futuro, al par que la codicia. (...) El hondureño dejó los huesos en lucha bravía con la selva, desmontando, descombrando, sobre el suampo putrefacto, bajo el sol tórrido, atacado por las plagas. La Costa Norte está rellena con cadáveres de trabajadores. (...)

–Pero yo no culpo exclusivamente a las compañías, ni a los empresarios. Muchos antecesores nuestros son también culpables de estas anomalías. Caudillos y políticos ambiciosos que no repararon en el daño que causaban a la nación; a las generaciones que iban a surgir después de ellos y las dejaron encadenadas a compromisos a cambio de dinero y armas para botar gobiernos.(...) Estamos sumidos en un estado de vasallaje económico, pero no por ello hemos de odiar al extranjero. Sería ilógico y torpe. Lo que hay que reparar es el mal causado, el daño inferido al país. El mal no está en las personas. El mal está en los sistemas.¹³⁵

La sensibilidad implícita en la obra literaria de Marcos Carías Reyes –que se refuerza en títulos como *Trópico*– nos abre a espacios exóticos, donde se enaltece la fuerza del trabajador hondureño que ha derramado su sangre y sudor para alimentar el poder económico de las compañías bananeras. Sin embargo, es evidente que el autor trata de verter sus opiniones reconociendo que la culpa de la explotación del hondureño recae en las figuras políticas que antecedieron a la dictadura, de modo que su posición no lo comprometía peligrosamente con el régimen caríista.

¹³³ Marcos Carías Reyes, “Tegucigalpa” en Oscar Acosta, *Elogio de Tegucigalpa*, p. 336

¹³⁴ Medardo Mejía en M. Argueta, *ob. cit.*, p. 78

¹³⁵ Marcos Carías Reyes, *Trópico*, p. 46-47.

Como refiere Joel Barahona, la dictadura crearía un imaginario que se bifurcaría en la representación de lo rural y lo maya. Ambas columnas no son más que la cristalización de un proceso que, como hemos revisado anteriormente, venía fraguándose desde 1920 bajo una perspectiva antiimperialista. En el caso de la representación rural, el discurso de la *intelligentsia* y los artistas idealizaría el campo como expresión de la tradición en contraposición a la modernización de las ciudades caribeñas; en el caso de los motivos mayas, estos materializarían los discursos de valoración y reconstrucción “gloriosa” del “pasado indígena hondureño”.¹³⁶ Volver la vista hacia lo tradicional, lo cotidiano y lo telúrico, *enraiza* el discurso criollo en lo local; por su parte, al glorificar a la cultura maya a partir de valores civilizadores y reivindicarlas en el marco de las culturas grecolatinas, *enraiza* el discurso indigenista hondureño en lo universal. En ambos casos está operando el proceso histórico y conceptual de *enraizamiento* tal cual lo propone Bosi –referido anteriormente en el primer apartado de este capítulo-, aunque es necesario reconocer que este pensamiento no corresponde a un movimiento de vanguardia, sino más bien a una consecuencia del pensamiento modernista latinoamericano.

A partir de la condensación historiográfica realizada en este sub apartado podemos establecer algunos elementos claves que nos permiten entender estructuralmente la evolución del pensamiento nacionalizador hondureño. En un primer momento reconocemos que entre 1876 y 1950 se desarrollaron y evolucionaron por lo menos tres discursos nacionalizadores distintos: el nacionalismo positivista decimonónico, el nacionalismo antiimperialista de los 1920 y el nacionalismo *enraizado* de la dictadura. En el transcurso de los aproximadamente setenta años que comprenden estas formas de pensamiento nacionalista, se entrelazaron continuamente un conjunto de búsquedas, tensiones binarias y construcciones simbólicas; en un juego dialéctico de continuidades y rupturas. La idea de una transmisión intersecular e interdiscursiva de ideas –sean tradicionales, sean modernas- opera desde una perspectiva benjaminiana de la historia que nos exige identificar la manera en que los sueños del pasado siguen obrando en el presente.¹³⁷ De modo que podemos identificar las siguientes constantes en el pensamiento del Estado nacionalizador hondureño:

¹³⁶ Joel Barahona, “Arturo López Rodezno y su aporte pictórico a la identidad nacional”, p. 58

¹³⁷ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 36

- **Tensiones, exclusiones y complementariedades entre modernidad y tradición.** Las nociones de modernidad y tradición fueron cambiando según las diversas perspectivas del nacionalismo, sin embargo fueron lugares binarios desde donde se enunció la identidad hondureña. En el nacionalismo positivista, la modernidad es el sistema hacia el cual se debe dirigir la Nación, ya que mediante ella se sustituirían las viejas tradiciones para establecer nuevas tradiciones prospectivas. Durante el nacionalismo antiimperialista, la modernidad se observó desde una perspectiva crítica y se transforma en una amenaza en detrimento del sentir nacional, por lo cual es necesario el resguardo de las tradiciones decimonónicas. Finalmente, durante el nacionalismo *enraizado* de la dictadura, se reconcilia la modernidad con la tradición en un proceso de hibridación cultural, tendiente a universalizar desde lo local.
- **Ubicuidad del pensamiento nacionalista en lo local, lo regional y lo global.** Los diferentes sistemas de pensamiento nacionalista se constituyeron a partir de los contextos y contradicciones locales, articulándolos desde los idearios regionales centroamericanos y latinoamericanos, todos motivados por las transformaciones en el sistema-mundo occidental.
- **Construcción de mitos y personajes sagrados.** Desde el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, el Estado nacionalizador hondureño construyó y reconstruyó un conjunto de mitos y personas sagradas que desde una concepción laica ofreciera un contrapeso a los valores de la nación religiosa dieciochesca. La matriz generadora implantada por la Reforma Liberal y continuada hasta el gobierno Cariísta, se entroncaba en la estructura epistémica y estética del sistema religioso popular americano, en el cual fueron apareciendo un conjunto de prohombres nacionales, mitos originarios y tradiciones cívico-culturales que alimentaron el sentimiento nacionalista para cohesionar y homogeneizar a la población; sin embargo esto requirió de un fuerte proceso de negociación con los valores pretéritos y las estructuras mentales de las sociedad hondureña. En este proceso el Estado, la Nación y los gobernantes se convirtieron también en instancias míticas y personajes sagrados. Siendo el único prototipo de héroe hondureño, el hombre moderno de Estado, también identificado con sus cualidades militares.

- **Voluntad por construir en Tegucigalpa un espacio sagrado de la nación.** La sacralidad de Tegucigalpa se construyó desde diversas estrategias simbólicas y materiales. El espacio se fue dotando de lugares sagrados y sintetizadores del sentimiento, partiendo en un primer momento de la estructura sagrada de la villa provincial, modificando sus plazas y levantando monumentos en honor a los “padres de la patria”; para luego rearticularlos con la reproducción, aunque limitada, de los sitios sagrados “indígenas” en el espacio urbano. Sobre este acto performativo hemos de volver en el capítulo tres.
- **Necesidad por explicar los orígenes étnicos y culturales.** Ya sea desde lo histórico, lo etnológico o lo arqueológico, el Estado nacionalizador hondureño buscó legitimar un origen étnico y cultural homogéneo de la Nación. El hombre criollo, el hombre moderno, el indígena bravío, el campesino y el obrero bucólico o el dios maya, se convirtieron todos en expresiones míticas del hombre hondureño.

En resumen, el nacionalismo del siglo XIX se articuló a partir de la reconstrucción histórica de la nación y el ensalzamiento del individuo moderno encarnado en la figura de Francisco Morazán y los “héroes” de la Federación, cuyos valores son personificados por el presidente Soto y los hombres que acompañan y sostienen su gobierno. En este sentido, el nacionalismo positivista estableció una constelación en la que Tegucigalpa, Francisco Morazán, Centroamérica y los reformadores liberales se integran y fusionan, según diversos grados y estratos simbólicos, en un solo componente homogeneizador: La Nación hondureña. Con este acto simbólico y performativo, los reformadores están rompiendo con los lazos de la antigua tradición religiosa, pero están partiendo de su matriz operativa para articular una nueva tradición prospectiva hacia los siguientes años, vinculados a valores modernistas y cosmopolitas.

El nacionalismo antiimperialista valoró e internalizó los elementos simbólicos del nacionalismo positivista, exigiendo la protección de los mismos ante las amenazas extranjeras. El lugar crítico de enunciación de sus discursos, permitió repensar los destinos constructivos y afianzadores de la nación hondureña, de modo que a partir de su necesidad por volver a lo local y a lo social exigieron a los intelectuales un primer momento de revisión ontológica del ser hondureño. Sin duda alguna, el nacionalismo

antiimperialista consistió en uno de los momentos de mayor modernidad en el pensamiento hondureño, pues en él las tensiones entre lo propio y lo extranjero constantes y motores de avance hacia la constitución de un nuevo imaginario nacional; convirtiéndose así en el puente filosófico entre el siglo XIX y las ideas del XX. Este sistema permitió el *enraizamiento* del pensamiento nacionalista hondureño y provocó un viraje hacia una mirada mucho más “social” en la que, más allá del prócer y el individuo moderno que tanto fue glorificado en el XIX, se comienza a observar a la sociedad hondureña en su conjunto para extraer de ella los estereotipos homogeneizadores.

El nacionalismo *enraizado* de la dictadura se encargó de hibridar y trabajar desde lo construido por los dos sistemas de pensamiento anteriores –sin obviar claro el costo social que ello implicó: el temor al régimen y la represión sistemática de las ideas opositoras-. Más allá de ser solo un consolidador, el nacionalismo *enraizado* se encargó de crear sus propios mitos y hacer que estos se volvieran operativos en el imaginario de los hondureños; reforzó el espacio sagrado de Tegucigalpa y estableció rituales conmemorativos de la nación. La tradición se volvió entonces en el lugar desde donde se debía construir el avance y la modernidad del hondureño.

Nuestra intención en esta discusión –más allá de revisar las constantes en el pensamiento nacionalista hondureño- pretende aterrizar un eje transversal de lectura en clave latinoamericana de circulación de las ideas, ubicadas y modificadas por el imaginario capitalista occidental. Reconociendo que el caso hondureño, pero también de los países centroamericanos, el Paraguay, Ecuador y el Caribe, están construyendo sus imaginarios desde una condición doblemente periférica, ya que como una especie de “países bisagras” se convierten en receptores culturales, pero también en “antropófagos” de múltiples centros “metropolitanos” o “periféricos”, según el ojo desde el cual nos situemos.¹³⁸ Condición que lejos de ser peyorativa enriquece nuestras discusiones, nos permite tensionar las concepciones e ideas originales y favorece el estudio del alcance y transmisión de estas ideas.

Finalmente, las diversas formas del pensamiento nacionalista fueron construyendo paralelamente un conjunto de instituciones encargadas de diseminar las ideas establecidas desde el Estado nacionalizador y la *intelligentsia* hondureña. La

¹³⁸ Ticío Escobar, *El arte fuera de sí*, pp. 29-38

negociación de ideas con el resto social y la efectividad de su internalización fueron mediadas a través de un conjunto de prácticas culturales que materializaron el pensamiento de la intelectualidad. Ambas, instituciones y prácticas culturales, serán referidas de manera condensada a continuación.

1.2.2.-Las instituciones y prácticas culturales del Estado nacionalizador hondureño

Si bien, el interés principal de nuestra discusión es revisar las formas de pensamiento que alimentaron estética y extra estéticamente las manifestaciones artísticas entre 1876 y 1950, es necesario identificar otras formas de materialización de este pensamiento a través de las de instituciones y prácticas culturales. De modo que en ellas podemos identificar también las tensiones entre modernidad y tradición, localidad y universalidad.

Una de las primeras prácticas que dan cuenta de estas tensiones consiste en la diversidad de intelectuales hondureños que –ya sea por recursos propios o apoyados por el Estado nacionalizador- realizaron diversos periplos latinoamericanos y europeos en tanto que viajeros culturales, dejaban su provincia y viajaban a las grandes capitales occidentales y latinoamericanas, de modo que el viajero encarnaba una dimensión imaginaria donde confluían tanto las tensiones de lo nuevo y lo viejo, de lo nacional y lo cosmopolita.¹³⁹ Figuras como Froylán Turcios, Juan Ramón Molina, Luis Bográn, Carlos Zúñiga Figueroa, Pablo Zelaya Sierra, por mencionar algunos, se empaparon de las discusiones modernas para luego diferir estas ideas y aplicarlas al contexto nacional.

El Archivo y la Biblioteca Nacional se convirtieron en las primeras instituciones depositarias y difusoras de memoria creadas por el Estado nacionalizador y fueron inauguradas en 1880, dejando la responsabilidad de organizarlas y dirigir las en manos de Antonio Ramón Vallejo a quien, como lo hemos mencionado anteriormente, se le comisionaría escribir la primera historia oficial de la nación, partiendo de la información documental recabada en estas instituciones.¹⁴⁰ Hacia 1926 se instituyó la Academia Hondureña de Geografía e Historia la cual se dedicó a la investigación y divulgación del saber histórico y geográfico del país a través de diversas publicaciones periódicas.¹⁴¹

¹³⁹ Gonzalo Aguilar, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, pp. 172-174

¹⁴⁰ Melida Velásquez, “Reseña histórica del Archivo Nacional de Honduras”, p. 193.

¹⁴¹ J. Amaya, *Reimaginando la nación hondureña...*, p. 281

La constitución de museos nacionales, regionales o temáticos formó también parte de las prácticas e instituciones culturales promovidas por el Estado nacionalizador hondureño. El primero de estos centros culturales fue el Museo de la Escuela de Medicina, creado en 1881 y que contenía colecciones dedicadas a la exposición y enseñanza de mineralogía, zoología y botánica a los estudiantes de primer año de esta carrera.¹⁴² La creación de este tipo de museos vinculados a la labor universitaria forma parte de un proyecto universitario modernista desarrollado en toda Latinoamérica, que como menciona Margaret Flores, se encargaba de difundir el conocimiento educativo y práctico que impulsaba el positivismo.¹⁴³

Desde 1889, con la concesión hecha por Luis Bográn a E.W. Perry, existió la intención de crear en Copán un Museo Nacional de Antigüedades, sin embargo este no pudo instalarse sino hasta en las primeras décadas del siglo XX a cargo del Museo Peabody.¹⁴⁴ De igual forma, desde 1898 –como lo sugiere Manuel Aguilar– se dan los primeros intentos por crear un Museo Nacional, sin embargo esta iniciativa no se vería concluida sino hasta el 15 de septiembre de 1932; dicho museo contaba con colecciones de objetos fósiles, arqueológicos, flora, fauna, muestras de madera preciosas y minerales.¹⁴⁵ Las colecciones exhibidas son uno de los tantos ejemplos de la continuidad en el pensamiento positivista representado en los objetos de valor científico exhibidos; sin embargo al integrar los objetos arqueológicos y antropológicos dan cuenta de la transformación del discurso acaecida desde los veinte en la consagración de un origen prehispánico glorioso.

El espacio artístico también merecería la atención del Estado nacionalizador hondureño y la inversión privada, el cual se manifestaría en la construcción de teatros y academias destinadas a la enseñanza de las Bellas Artes. Durante el gobierno de Manuel Bonilla se inicia la construcción del Teatro Nacional; sin embargo Bonilla fallece en 1913 sin ver concluida la obra. Froylán Turcios, quien en 1914 dirigía el Ministerio de Gobernación y Justicia, asumió la responsabilidad de dirigir la construcción de dicho edificio que fue inaugurado solemnemente el 15 de septiembre de 1915 con un baile de gala presidido por Francisco Bertrand, que asumió la primera magistratura del país

¹⁴² Manuel Aguilar, *Museos, parques arqueológicos y eco arqueológicos de Honduras*, p. 14

¹⁴³ Cfr. Margaret Lopes, “Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las Universidades”, en *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, pp. 39-52.

¹⁴⁴ J. Amaya, *Reimaginando la nación hondureña*, pp. 286-287

¹⁴⁵ M. Aguilar, *ob. cit.*, p. 15-19.

luego de haber muerto Manuel Bonilla.¹⁴⁶ Como sugiere Alejandro Castro Díaz, a partir de esta iniciativa –que fue criticado por algunos detractores del gobierno- se sucedió “(...) la construcción de otros salones hasta culminar con el Clámer, que es el sumun del buen gusto, la comodidad y la elegancia.”¹⁴⁷

Entre 1890 y 1930 se estableció un conjunto de escuelas de enseñanza de las Bellas Artes de carácter público y privado, sin embargo estas no prosperaron por la falta de personal y las referidas inestabilidades políticas que atravesó el país conllevando al cierre de las mismas.¹⁴⁸ Sin embargo hacia 1940 –en el marco de la dictadura carriísta- se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la cual se integrarían como docentes Max Euceda y Carlos Zúñiga Figueroa, siendo el muralista Arturo López Rodezno el primer director de la misma; la ENBA se convirtió en una institución homologa a la Escuela de Artes y Oficios creada en 1883 por Luis Bográn que demuestra el constante interés del Estado en la constitución de espacios para el desarrollo de las artes.¹⁴⁹ Sobre estas instituciones volveremos en el capítulo dos.

Uno de los aspectos importantes para la difusión de las diversas formas del pensamiento nacionalizador hondureño fue el sistema educativo, que pasó a ser controlado a partir de la Reforma Liberal por el Estado hondureño. Si bien, es reconocida su importancia, no es este el espacio idóneo para detenernos en polemizar los programas educativos, sus verdaderos alcances y contenidos. Sin embargo debemos mencionar que durante la Reforma, la educación dio un giro de la Escolástica tradicional con la “(...) incorporación de asignaturas modernas como gramática española, geografía, historia, literatura, ciencias naturales, física, matemáticas e idiomas, [con las cuales] se esperaba dar una sólida formación a los jóvenes, sobre todo de cara a su ingreso a la universidad.”¹⁵⁰ Durante la dictadura de Tiburcio Carías Andino, la educación tenía como objetivo principal el desarrollo del civismo, el estudio de la naturaleza y el conocimiento técnico.¹⁵¹ Como sugiere Óscar Zelaya, durante El Cariato, se vincula “(...) la enseñanza militar y la instrucción Cívica y Moral, como un binomio que, aparentemente, en la práctica del quehacer cotidiano pueda conducir a la

¹⁴⁶ A.N.H. *Memoria de Gobernación y Justicia. 1913-1914*, p. 15.

¹⁴⁷ Alejandro Castro Díaz, en Oscar Acosta, *ob. cit.*, p. 82

¹⁴⁸ Evaristo López y Longino Becerra, *40 pintores*, pp. 19-21.

¹⁴⁹ J. Barahona, *ob. cit.*, p. 53

¹⁵⁰ J. Amaya, *Reimaginando la nación hondureña...*, p. 250

¹⁵¹ Oscar Zelaya, *La educación para la libertad y la democracia: moral, civismo y urbanidad en el régimen dictatorial (1933-1949)*, pp. 18-30

juventud, al enaltecimiento y al fortalecimiento de la sociedad, una sociedad nueva, donde las garantías constitucionales se conviertan en el patrón ideal a seguir.”¹⁵²

Una vez que los reformadores trasladaron la capital de Comayagua a Tegucigalpa, instalarían una suerte de *ciudad letrada*, que como menciona Francesca Randazzo, pretendía “(...) ejercer las funciones culturales de las estructuras de poder (...) a través de lo que Rafael H. Valle llamará ‘la corte dorada de su dictadura’.”¹⁵³ Esta práctica fue continuada por los gobiernos que sucedieron a los reformadores y es más que evidente en la relación que el Estado estableció con periodistas y escritores durante los años veinte, treinta y cuarenta.

El conjunto de instituciones culturales creadas por el Estado nacionalizador fueron necesarias y operativas tanto en un plano material como en lo simbólico. A través de ellas era posible organizar y controlar la creación y difusión de los discursos nacionalizadores de la *intelligentsia*, pero al mismo tiempo se convertían en el contrapeso laico y moderno de la “religión nacional” frente a las vetustas instituciones del sistema colonial. A la par de los templos y prácticas religiosas, los nacionalizadores propusieron templos depositarios y difusores de la memoria histórica, los valores del liberalismo y las artes; todos ellos entroncados en una voluntad progresista y reconciliadora del hombre hondureño moderno con el pasado y sus tradiciones.

Mediante las prácticas culturales se dinamizaron e hicieron latentes las ideas del pensamiento nacionalizador hondureño. En la constitución de una *ciudad letrada*, el rescate de la memoria histórica, los objetos patrimoniales, el establecimiento de un panteón de próceres y la creación de un sistema educativo laico y cívico, se aterrizaron las ideas del nacionalismo. Sin embargo en esta fórmula era necesaria la pulsión ilusoria e imaginaria que provocó la construcción de monumentos y edificios públicos, la elaboración de poemas y pinturas alusivas a lo nacional. Estas manifestaciones están articuladas en lo que Katya Mandoki ha llamado *la construcción estética del Estado*, que dio como resultado la creación de un sistema categórico y artístico al cual esta investigación ha denominado **Arte del liberalismo**, cuya formulación, obras y operaciones serán discutidas en el siguiente capítulo.

¹⁵² O. Zelaya, *ob. cit.*, p. 38

¹⁵³F. Randazzo, *ob.cit.*, p. 28

CAPÍTULO DOS

LA CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA DEL ESTADO NACIONALIZADOR HONDUREÑO

El arte del liberalismo constituyó una práctica cultural y una encarnación plástica de los diversos valores expresados por el pensamiento del Estado nacionalizador y la intelectualidad hondureña entre 1876 y 1950. Este periodo artístico fue una de las tantas claves estéticas que operaron en el proceso de construcción y consolidación de la nación hondureña, de modo que a través de diversas manifestaciones artísticas que incluyeron la arquitectura, escultura y pintura se construyó y reconstruyó una imagen y un sentir, que desde las elites se presentó como si emergieran de la Nación, el Estado y sus habitantes.

Algunas de estas imágenes formaron parte de estrategias específicas del Estado – como fue en el caso de la arquitectura, la escultura monumental e institucional y la pintura mural. Estas expresiones artísticas fueron el producto de una sensibilidad y una manera de traducir plásticamente la realidad impuesta desde el Estado nacionalizador hondureño, la cual operó conflictivamente mediante la selección y segregación estratégica de ciertos valores artísticos y estéticos, que fueron internalizados por la sociedad en general, a través de la educación formal y los medios de difusión de la época.

El presente capítulo pretende introducir y aplicar en un primer momento la categoría **arte del liberalismo hondureño**, con la intención de sistematizar el conjunto de obras artísticas desarrolladas entre 1876 y 1950. En este sentido, el capítulo ofrece una perspectiva teórica y metodológica que favorezca el estudio, desde su propia contextualidad y características específicas, las formas y los sentidos que adquirieron las obras del liberalismo en el contexto social. Debido a su carácter de neologismo, la formulación de dicha categoría, sus características formales y estéticas, así como su temporalidad y espacialidad están sujetos a revisión y discusión por parte de las personas interesadas en esta temática.

Para alcanzar el objetivo antes mencionado, el presente capítulo ha sido dividido en dos apartados en los que se realizará una discusión teórica respecto al carácter estético del Estado nacionalizador, desde las perspectivas de la semiología, el materialismo, la bioestética, la fenomenología, la sociología del arte y la decolonialidad.

El carácter interdisciplinario de esta discusión procura aproximarnos a la sensibilidad del liberalismo construida desde el Estado nacionalizador, bajo la dirección de las elites, de modo que entendamos cómo les fue posible instituir diversas formas y sentidos artísticos, maneras de “presentar” y representar a la Nación y el establecimiento de un sistema artístico particular que fuera capaz de extraer, procesar y difundir sentimientos y emociones al resto de la sociedad hondureña.

2.1.- La construcción estética del Estado nacionalizador y el arte del liberalismo hondureño.

El español Rodrigo Gutiérrez Viñuales reconoce que en el proceso de construcción de las naciones de Iberoamérica, el arte fue una de las armas esenciales y una herramienta de las clases dirigentes para persuadir a la sociedad en el proceso de nacionalización, poder controlar la opinión pública y materializar imaginarios que permitían comprender la subjetiva y manipulada historia nacional, actuando así un claro ejercicio del poder.¹⁵⁴

Para el caso particular de Honduras, Jorge Amaya concuerda con Gutiérrez Viñuales al argumentar que el Estado nacionalizador y las clases dominantes se encargaron de construir una “imagen de la Nación” desde diversas manifestaciones como la pintura y escultura; sin embargo es necesario acotar que Amaya identifica una suerte de “apropiación” de los “valores populares” en la intención de convertirlos “(...) en expresiones peculiares y distintivas de la “cultura hondureña” en un esfuerzo por promover y ensalzar el “arte típico y popular” del país (...); sobre esta apropiación –o más bien expropiación- no particularizaremos en este capítulo, sino mas bien nos detendremos en ofrecer una visión crítica a la manera que operó la institucionalización de las artes y el papel cohesionador que jugó en la construcción de sentimientos nacionalizadores.¹⁵⁵

Todo este conjunto de manifestaciones artísticas producidas desde, por y en colaboración con el Estado nacionalizador, forman parte de un proceso que la mexicana Katya Mandoki, desde una perspectiva bioestética, ha denominado como “la construcción estética del Estado y la identidad nacional” o “estésis del Estado”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, p. 341

¹⁵⁵ J. Amaya, “Reimaginando la Nación hondureña...”, p. 290

¹⁵⁶ Cfr. Katya Mandoki, *La construcción estética del Estado y la identidad nacional. Prosaica III*, pp. 2-32

Mandoki sostiene que algunos estudiosos del Estado-Nación “huelen” en los elementos cohesionadores del tejido social un conjunto de mecanismos inductores de fascinación y encanto de la sociedad hacia la identidad nacional construida desde las esferas de poder, estos no terminan de reconocerlos debido a que, en palabras de Mandoki, “(...) todos suponen que la estética es una diosa, siendo una gata: hay que seguirla de noche para descubrir sus travesuras.”¹⁵⁷ Esta condición deriva de una visión arquetípica de la teoría tradicional que ha restringido el estudio de la estética a los límites de las “Bellas Artes” y a las categorías de “lo bello” y “lo sublime”.¹⁵⁸ Partiendo de esta consideración, es necesario –a efectos operativos de este estudio- realizar un breve paréntesis para exponer algunos elementos teóricos de la estética relacionados con su función en la sociedad.

Los horizontes teóricos en torno a la estética sobre los cuales nos interesa detenernos son la fenomenología, el materialismo y la semiótica, los cuales poseen puntos de encuentro, aunque es necesario mencionar que difieren entre ellos de forma precisa y particular al abordar lo sensible y la percepción. La fenomenología, lo hace desde el aparecer de lo sensible, el mundo de sentido y la encarnación del objeto estético y el sujeto perceptor; el materialismo, desde la relación práctica entre el sujeto creador - el objeto sensible - el sujeto colectivo y finalmente, la semiótica desde la constitución de significados sociales a través de la relación práctica estética.

Desde una perspectiva fenomenológica, el estudio de la estética se articula en torno a la percepción, la experimentación y la encarnación sensible de los fenómenos que “aparecen” en la realidad y la manera en que a través de ellos se abre un mundo de sentido anclado en condiciones objetivas y subjetivas situadas en un horizonte histórico, lo cual deviene en una dinámica multiestabilidad y ambigüedad del “aparecer fenoménico”, que no se circunscribe exclusivamente a lo artístico como lo considera la teoría tradicional.¹⁵⁹

Por su parte, desde la semiótica y el materialismo, tanto Jan Mukarovsky como Adolfo Sánchez Vásquez reconocen en la estética una función social que se hace efectiva a través de la praxis y el consumo que vincula a través de una relación entre el sujeto

¹⁵⁷ K. Mandoki, *ob.cit.* p. 2

¹⁵⁸ K. Mandoki, *Prácticas e identidades sociales. Prosaica II*, p. 8

¹⁵⁹ Cfr. Don Ihde, *Experimental phenomenology*, pp. 2-13

social y el objeto estético –en nuestro caso de estudio, artístico.¹⁶⁰ De modo que, como sugiere Walter Benjamin, a poseer la percepción un carácter social e histórico, esta se modifica según se transforman las colectividades humanas en el tiempo.¹⁶¹

Estas consideraciones permiten entender cómo –desde un horizonte histórico y social- la obra de arte y otros objetos estéticos, en tanto que “fenómenos del aparecer”, se abren hacia múltiples formas de aprehensión sensible que no se agotan en un tiempo específico y con la mirada de un sujeto, lo cual se ha traducido erróneamente bajo el acto de “interpretación personal”, cuya incorrección no nos interesa discutir en esta investigación.

Siguiendo a Mukarovsky, podemos afirmar que la estética cumple una función que interviene de manera importante en la vida de la sociedad y del individuo, gestionando la relación que este último tiene con la sociedad, por una parte, y la realidad dentro de la cual se insertan.¹⁶² De modo que la estética, desde un plano institucionalizado de la sociedad, favorece entre otras cosas, “(...) la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades.”¹⁶³

A partir de esta breve aclaración teórica y multidisciplinar de lo que se refiere a lo estético, es necesario retomar nuestra discusión en torno a su relación contextual con el Estado nacionalizador. De modo que al echar mano de la estética –ya sea de forma consciente o inconsciente- el Estado despliega una voluntad evidente por persuadir desde lo perceptivo y lo sensible a la comunidad social que integra la Nación, la cual se apega a determinados significados, pero desde sus propias individualidades colectivas. Nos enfrentamos entonces a un panorama mucho más complejo en torno al problema del imaginario nacional, puesto que a través de su estudio minucioso desde lo estético es posible aproximarse a diversos grados de apropiación e internalización histórica y social de los valores establecidos desde el poder, algo que trataremos de hacer en la medida de lo posible en este apartado.

¹⁶⁰ Cfr. Jan Mukarowski, *Escritos de Estética y Semiótica*, pp. 46-47; Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas en Marx*, p. 50.

¹⁶¹ W. Benjamin, *ob. cit.*, p. 4

¹⁶² J. Mukarovsky, *ob. cit.*, p. 59

¹⁶³ K. Mandoki, *Prácticas e identidades sociales. Prosaica II*, p. 8

A partir de algunos estudios antropológicos, Katya Mandoki sugiere que la cohesión social e institucional dentro de las comunidades, en nuestro caso de la Nación, requiere de dos factores fundamentales: “(...) primero, una *estructura* [u] organización y segundo, un factor *energético*, un combustible.”¹⁶⁴ De modo que sin una estructura específica, la energía se disiparía y el andamiaje decaería; en sentido, Mandoki asume que en las instituciones del Estado nacionalizador se articula la *estructura*, que requiere de un componente *energético*, que correspondería a lo estético en el entendido de que a través de la sensibilidad se producen un conjunto de efectos emocionales y sensoriales que son significativos para el sujeto y se vuelven completamente “energizantes”.¹⁶⁵

Katya Mandoki compara el aparato institucional y abstracto de las matrices estatales con las compañías petroleras que se encargan de extraer y canalizar energía a sus sistemas respectivos.¹⁶⁶ Estas matrices requieren entonces de una constante entrada de energía que permita la adhesión emocional de los miembros del Estado nacionalizador, por lo cual esta necesita mecanismos y estrategias que permitan la extracción, procesamiento y canalización de afectos, sensibilidades y emociones, de modo que explotan las dimensiones sensibles corporales y espirituales de la sociedad en su afán por sostener la estructura estatal.¹⁶⁷

El Estado nacionalizador, al seleccionar estratégicamente una cultura dominante y simbólica de la Nación, legitimando a los sectores poderosos –como ya lo hemos expuesto en el capítulo uno-, produce un contexto excluyente y violento para los sectores “minoritarios” que no han sido tomados en cuenta al momento de construir la Nación. Esto puede resultar conflictivo y avizora el “desmantelamiento” del proyecto nacionalizador, en este contexto, lo estético es crucial puesto que funciona como una suerte de “adhesivo emocional” para las clases subordinadas, que les provee de “(...) estímulos sensoriales y un vínculo afectivo con los otros a través de ciertos rituales, experiencias y prácticas en la construcción y reproducción de esta comunidad imaginada.”¹⁶⁸ De modo que lo estético se convierte no solo en un instrumento cohesionador, sino también en una arma ideológica y coercitiva en manos de los

¹⁶⁴ K. Mandoki, *La construcción estética del Estado..*, p. 10

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 16

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 17

¹⁶⁷ *Ídem*

¹⁶⁸ K. Mandoki, *La construcción estética del Estado..*, p.17

sectores poderosos para controlar el posible “caos” y la “fragmentación” social que puede ser causado a partir de su voluntad subordinadora sobre los sectores excluidos.

El proceso de la construcción estética del Estado nacionalizador –que Mandoki también llama la estésis del Estado- necesita entonces de la imposición y el control sobre las emociones que se deben extraer, procesar y canalizar. Esta condición procede, como sostiene Guy Debord, de una dictadura de la economía burocrática del sistema capitalista en la que no es posible dejar a los sectores explotados un margen de elección fuera de lo que ha sido seleccionado para ellos desde los sectores de poder, puesto que cualquier elección externa podría significar una destrucción integral del sistema.¹⁶⁹ Lo cual vuelve mucho más complejo el problema de la estésis del Estado nacionalizador hondureño, si consideramos que desde su estructuración se vincula a un sistema mundo occidental que ha seleccionado un conjunto de valores estéticos específicos y dominantes, lo que abre el panorama a una nueva discusión: la Colonialidad en la construcción estética del Estado nacionalizador hondureño.

Walter Mignolo apunta que la “colonialidad del poder” en el contexto del sistema capitalista y su modernidad, aparece como fenómeno europeo en el cual participan todas las regiones del mundo que poseen en ella posiciones distintas de poder, organizando así los centros y periferias.¹⁷⁰ Immanuel Wallerstein introduce el concepto de geocultura para estructurar históricamente el proceso que permitió el ascenso de un sistema cultural hegemónico dentro del sistema mundo-moderno, este concepto se construye a partir de la Revolución Francesa y se extiende hasta la crisis de 1968 en Francia, el cual “(...) debería entenderse como la imagen ideológica (y hegemónica) sustentada y expandida por la clase dominante, después de la Revolución Francesa. La imagen hegemónica no es por tanto equivalente a la estructuración social sino a la manera en que un grupo, el que impone la imagen, concibe la estructuración social.”¹⁷¹

Desde una matriz colonial, en la que la geocultura del sistema mundo-moderno sitúa a Latinoamérica en el espacio de la periferia, arranca uno de los conflictos fundamentales que rodea la producción estética y artística de los Estados nacionalizadores

¹⁶⁹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, p. 36

¹⁷⁰ Walter Mignolo, “La Colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, p. 51

¹⁷¹ W. Mignolo, *ob. cit.*, p. 74

latinoamericanos, y el hondureño en particular: el enfrentamiento entre lo universal y lo local; “(...) entre los arrogantes modelos de las metrópolis y las sumisas versiones o las insolentes apropiaciones de las márgenes.”¹⁷² Debord explicita esta conflictiva relación centro-periferia al asumir que las sociedades que son portadoras del espectáculo –los centros- dominan a las regiones subdesarrolladas –las periferias- definiendo los programas de una clase dirigente, extendiendo así su dominación no solo desde lo económico sino también desde lo cultural, cuyas fronteras se vuelven con el tiempo cada vez más transitables.¹⁷³

El problema básico se centra en la disposición ocular que tengamos sobre este ejercicio cultural del poder puesto que, como sugiere Gilles Deleuze –resumiendo la teoría del poder de Michael Foucault-, “(...) cada fuerza tiene a la vez un poder de afectar (a otras) y de ser afectada (por otras), por eso implica relaciones de poder; todo campo de fuerzas distribuye las fuerzas en función de esas relaciones y de sus variaciones.”¹⁷⁴ Aquello que Foucault ha llamado “las microluchas” operan de manera especular y permiten que la relación de poder no sea siempre exclusivamente represiva y que los inmiscuidos en ella no sean plenamente conscientes de la manera en que ejercen y les ha sido ejercido el poder. Los Estados nacionalizadores latinoamericanos adheridos a un sistema mundo-moderno colonial, que impone una geocultura y estrategias estéticas de cohesión social específicas, reprodujeron a lo interno de sus sociedades una suerte de microcolonialismos y establecieron relaciones de centro-periferias en sus contextos territoriales.

Los colonialismos y microcolonialismos impactaron de manera decisiva en la construcción estética del Estado y en la configuración de un sistema visual de la Nación. En este contexto se articularían entonces una suerte de hibridismos, pero también de otredades, que son entendidos como mero reverso de lo central, puesto que como menciona Ticio Escobar, (...) mientras la hegemonía cultural suponga la administración del sentido, las cifras de la periferia serán transcritas siempre desde el lugar del centro: enunciada desde afuera, aquélla será entendida no como lo diferente sino como lo adulterado.”¹⁷⁵ Cabe entonces preguntarnos ¿Qué tan “adulterada” está la construcción estética del Estado nacionalizador hondureño y el arte del liberalismo en particular?

¹⁷² Ticio Escobar, “Identidades en tránsito”, p. 3

¹⁷³ G. Debord, *ob. cit.*, p. 32

¹⁷⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*, p.100

¹⁷⁵ T. Escobar, “Identidades en tránsito”, p. 3

¿Cuáles son los “centros” que determinan el carácter periférico de Honduras? ¿Cuáles son las “periferias” a lo interior del Estado nacionalizador hondureño? y ¿Cuáles son los mecanismos fundamentales en la reproducción de una estética adulterada en la periferia, los ejes de su continuidad? Algunas de estas cuestiones pretenden ser resueltas, en un primer momento, en los siguientes apartados de este capítulo, pero de entrada podemos permitirnos afirmar que Honduras –como ya lo hemos apuntado en el capítulo uno- se enuncia desde una “periferia de la periferia”. ¿Qué tan peyorativa o tan valiosa puede resultar esta condición? En las obras del arte del liberalismo, que analizaremos en el tercer capítulo, podemos encontrar una primera respuesta a este asunto.

Considerando lo expuesto en los párrafos anteriores, debemos volver una vez más sobre los procesos y estrategias estéticas desplegadas por el Estado nacionalizador en su voluntad por cohesionar a los diversos sectores sociales. Mandoki expone que el Estado requiere de un conjunto de enunciados estéticos “(...) apuntados a la sensibilidad de la ciudadanía para generar la imprescindible hegemonía y legitimar su posición.”¹⁷⁶ Estos enunciados permiten comunicar un conjunto de significados y sensibilidades, los cuales son articulados por Mandoki en los cuatro registros LASE de la retórica:¹⁷⁷

(...) el registro *léxico* (por sintagmas verbales sean orales o escritos, entre los cuales estarían también los números y otros signos abstractos o códigos duros), el *somático* (despliegue corporal, los gestos, la postura, la expresión facial, el olor, la temperatura y talla del cuerpo), el *acústico* (o sonoro como en la entonación, volumen, timbre y textura de voz) y el *escópico* (que puede ser visual, espacial, topológico, escenográfico, de utilería y vestuario). A este modelo tetrasemiótico lo denominaré en adelante con el acrónimo LASE por los cuatro registros (léxico, acústico, somático, escópico).¹⁷⁸

Dentro de la léxica del Estado, Mandoki sitúa los discursos, documentos oficiales, lemas políticos, entre otros, vinculados a persuadir a la sociedad desde lo semiótico (transmisión de significados) y lo estésico (impacto afectivo).¹⁷⁹ El registro acústico del Estado estructura un conjunto de espectros sonoros tan variados, que pasan desde el tronar de un cañón en una fiesta conmemorativa, los eslóganes rítmicos, la música vernácula, hasta los Himnos nacionales; de modo que en ellos se afianza una

¹⁷⁶ K. Mandoki, *La construcción estética del Estado...*, p. 25

¹⁷⁷ Ídem.

¹⁷⁸ K. Mandoki, *Prácticas e identidades sociales...*, p. 23

¹⁷⁹ Cfr. K. Mandoki, *La construcción estética del Estado...*, pp. 27-28

legitimidad en el peso simbólico que tiene la estimulación corporal de esos eventos sonoros.¹⁸⁰ En la somática del Estado están incluidos la gestualidad y el performance público de los líderes y su capacidad para generar opinión, admiración, empatía o desapego del espectador.¹⁸¹ Finalmente, en el registro esópico del Estado se conjugan la diversidad de los otros registros en el uso de utilería, las imágenes, las escenografías, el vestuario y la manipulación del espacio público.¹⁸²

Partiendo de lo expresado hasta el momento, es importante recapitular algunos aspectos que nos interesa tener en cuenta antes de aterrizar al proceso de construcción estética del Estado nacionalizador hondureño. En primer lugar, es necesario mencionar que la estésis del Estado es un aspecto imprescindible para la articulación y consolidación de las naciones y el sentimiento nacionalista, esto se logra a través de la creación de un conjunto de instituciones, pero también de una clase social hegemónica y legitimada, encargadas de extraer, procesar y distribuir los estímulos estéticos al resto de la sociedad.

La condición institucional y hegemónica nos lleva al segundo aspecto a considerar y corresponde a la relación de poder que se ejerce desde diversos sectores locales, regionales y universales, accionando un complejo engranaje en el que están operando acciones excluyentes y conflictivas, las cuales están insertas en un contexto de dominación colonialista desde el sistema mundo-moderno occidental. Finalmente, desde estas imbricadas relaciones de poder que se estructuran desde las microluchas, el Estado despliega –de manera constante e incluso integral- un conjunto de estrategias para la extracción, procesamiento y distribución de los estímulos estéticos que se articulan en los cuatro registros de la retórica: la léxica, lo acústico, lo somático y la escópica.

El Estado nacionalizador hondureño se construyó estéticamente desde una periferia occidental, seleccionando los valores y estímulos estéticos desde una matriz moderna impuesta por los países dominantes de la geocultura; de modo que en su alteridad fue posible la adulteración de esos valores, que finalmente terminaron hibridándose con los preexistentes y conformando un juego dialectico de rupturas y continuidades entre la tradición y la modernización.

¹⁸⁰ Cfr. *Ibíd.*, pp. 28-30

¹⁸¹ Cfr. *Ibíd.*, pp. 30-32

¹⁸² Cfr. K. Mandoki, *La construcción estética del Estado...*, pp. 32-34

El proceso de construcción estética del Estado nacionalizador hondureño inició mucho antes del periodo estudiado en esta investigación (1876-1950); evidencia de ello, como sugiere Jorge Amaya, son los diversos pabellones nacionales bajo los que Honduras se cobijó desde 1823, durante la Federación Centroamericana, hasta que en 1866, una vez como Republica de Honduras, José María Medina decreta como oficial la actual composición de la Bandera nacional. Este pabellón está basado en el modelo original de la bandera establecida por las Provincias Unidas de Centroamérica, a su vez inspirada en el pabellón de las Provincias Unidas del Rio de la Plata, en una clara manifestación de microcolonialismo a lo interno de la región latinoamericana.¹⁸³ (Figura 3)



Figura 3

Izquierda: Bandera de las Provincias Unidas del Rio de La Plata (1813-1816). **Centro:** Bandera de las Provincias Unidas del Centro de América (1823-1824). **Derecha:** Bandera de la Republica de Honduras (1866-1898)

Para Jorge Amaya, la acuñación de monedas con iconografías que expresaban los ideales del republicanismo y el establecimiento del Escudo Nacional también en la década de los 1860 –cuya evolución iconográfica parte desde 1823–, dan cuenta de esa intención estetizadora del Estado hondureño.¹⁸⁴ Sin embargo, como reconoce Mandoki, cuando la estructura no está lo suficientemente afianzada la energía estética tiende a disiparse y provocando así que los elementos adhesivos emocionales antes mencionados no contaran entonces con la fuerza necesaria para persuadir a la población hondureña puesto que, como ya hemos revisado en el capítulo uno, entre 1838 y 1876 Honduras atravesó un periodo de inestabilidades políticas y guerras intestinas que hacían tambalear la estructura institucional del Estado.

¹⁸³ J. Amaya, *Reimaginando la Nación hondureña...*, p. 227-244

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 240-245

Las estrategias estéticas del Estado nacionalizador hondureño se vuelven entonces mucho más efectivas a partir de 1876 cuando se inicia el proceso de Reforma Liberal. Las estrategias simbólicas anteriores encuentran en las nuevas instituciones un nicho para su vitalización a partir de diversos “rituales cívicos” y pueden ser canalizadas de forma más efectiva hacia los diversos sectores sociales; pero también se alimentan de las energías de los nuevos símbolos y prácticas culturales. En el contexto del Estado liberal hondureño es entonces mucho más evidente y al mismo tiempo más fácil reconocer los cuatro registros de la retórica, en tanto que estrategias estéticas, tal cual han sido propuestos por Katya Mandoki.

El **registro léxico del Estado nacionalizador hondureño** se puede rastrear no solo en los lemas de “orden y progreso” de los gobiernos decimonónicos finiseculares y la dictadura Cariísta, sino también en todo el despliegue de discursos nacionalizadores difundidos a través de la prensa. Un elemento clave a considerar en este registro es la suerte de –retomando el concepto de Rafael Heliodoro Valle- “corte dorada del Estado liberal” compuesta por el conjunto de intelectuales que, desde diversos sistemas de pensamiento, se encargaron de estructurar un discurso nacionalizador con elementos persuasivos y energéticos para la comunidad imaginada.¹⁸⁵ Como sugiere Francesca Randazzo, la pléyade de personajes que integraron la intelectualidad hondureña, asumieron un alto ministerio casi sacerdotal en la invención de la Nación en las Bellas Letras, que favoreció una visión sacralizada de la literatura y sus exponentes, en un claro ejercicio de legitimación a través de los estímulos sensoriales del registro léxico.

El registro **acústico del Estado nacionalizador hondureño** se articuló en torno a una variedad de estímulos sonoros y las practicas rituales en torno a ellos, que iban desde la ambientación musical ejecutada por orquestas en los quioscos de los parques inaugurados por la Reforma liberal, los bailes conmemorativos en las fiestas de la Independencia, hasta la constitución de una Banda Marcial (1889), una Banda de los Supremos Poderes (1898) y la Escuela Nacional de Música (1912).¹⁸⁶ Es con la adopción del Himno Nacional de Honduras en 1915, que la acústica del Estado nacionalizador hondureño desarrolla su estrategia máxima de persuasión social: expresa en él la perfecta integración entre los registros léxicos y acústicos, pues la Nación no solo se imagina a través de las letras romanticistas que narran la historia hondureña

¹⁸⁵ F. Randazzo, *ob. cit.*, p. 28

¹⁸⁶ Luis Lozano, “Comayagüela en los tiempos de la Orquesta Verdi: 1889-1936”, pp. 137-138

construida en el siglo XIX, sino que también se hace presente de manera sinestésica en la corporalidad de los hondureños a través de la musicalización marcial hecha por el alemán Carlos Hartling. En el Himno Nacional de Honduras nos encontramos otra manifestación clave de la matriz colonialista del sistema mundo moderno, pues en sus letras no solo se alaba la historia de la Nación hondureña sino que también se exaltan los valores de la Revolución Francesa; en su música están resonando las notas de una marcha alemana que se siente como propia.

El tercer registro LASE, que corresponde a la **somática del Estado nacionalizador hondureño**, se hace evidente en los diversos rituales cívicos que exigen la aparición pública y una diversidad de actos performativos de parte de los líderes políticos que luego terminan siendo replicados por los diversos sectores de la sociedad hondureña. Sin embargo es en el cuarto registro, **la escópica**, que nuestra investigación identifica una integración clave de las estrategias estéticas antes mencionadas; pues a través de ella el Estado, sus instituciones, gobernantes y grupos hegemónicos extraen, procesan, canalizan y, sobre todo, legitiman los estímulos sensoriales a través de la visualidad y la manipulación del espacio público, creando así una sensibilidad específica que será a su vez la causa y la consecuencia de la producción artística que hemos denominado **arte del liberalismo hondureño**. Siguiendo esta línea argumental, plantaremos en el siguiente apartado la manera en cómo la **escópica del Estado nacionalizador hondureño** impactó y decantó en la creación de un sistema artístico específico, las formas en que este sistema operó y las dinámicas que lo caracterizaron, sin perder de vista la perspectiva crítica hacia su condición periférica y las consecuencias que trajo consigo.

2.2.-La sensibilidad y el arte del liberalismo hondureño

Las estrategias estéticas desplegadas por el Estado nacionalizador hondureño desde su registro escópico, establecieron una sensibilidad colectiva específica y una forma de percepción de la “realidad nacional” e “individual”. Esta sensibilidad se tradujo material y visualmente en un conjunto de manifestaciones extra-artísticas (registros fotográficos, filatelia, tipografías, etc.) y artísticas (arquitectura, pintura, escultura, literatura y música), dentro de las que se encuentran las obras del liberalismo hondureño. En este sentido, nos interesa puntualizar en este apartado sobre la formación de una

“sensibilidad del liberalismo” y como ésta operó en la producción artística, a través de una revisión sintética de sus valores extraestéticos, estéticos y formales.

La manipulación del espacio urbano por parte del Estado nacionalizador hondureño – específicamente en Tegucigalpa y Comayagüela-, es una de las estrategias estéticas claves para aproximarnos a la forma en que la escópica del Estado favoreció la construcción de una “sensibilidad del liberalismo”, que modificó y “homogeneizó” la manera y los modos de percepción sensorial de la sociedad hondureña entre 1880 y 1950. La conformación de ésta “sensibilidad liberal” se hizo efectiva a partir del traslado la capital en 1880 cuando el Estado nacionalizador se encargó de construir un conjunto de obras públicas que permitieran el ejercicio del poder de las instituciones del Estado, el ornato de la ciudad y que le dieran a Tegucigalpa el estatus de capital nacional-moderna.¹⁸⁷ La historiadora hondureña Daniela Navarrete Cáliz ilustra claramente esta situación al reconocer que:

Los reformadores hondureños sabían que la materialidad del discurso liberal era la ciudad, escenarios e imagen del nuevo y moderno orden. La arquitectura y el urbanismo jugaron un rol esencial en el plano simbólico de la modernidad política e ideológica. Sirvieron para expresar la ideología positivista, a través de obras públicas monumentales y de edificios de estilo neoclásico, en sobre posición al barroco característico de los tiempos coloniales. (...) En esta teatralización del poder, el gran autor y protagonista del espacio público es el Estado.¹⁸⁸

Esta “teatralización del poder” no es otra cosa que el despliegue de estrategias estéticas desde la escópica en una clara intención de persuadir a la comunidad para legitimar desde su ejercicio del poder los enunciados modernistas que pretendían “borrar” la tradición pero que –como ya hemos revisado en el capítulo anterior- lejos de hacerlo produjeron tensión e hibridación entre estos dos *ethos*. Sin embargo, para activar los estímulos estéticos de estos “lugares de memoria”, como los ha llamado Navarrete retomando el concepto de Pierre Nora, era necesario que los líderes políticos fueran los protagonistas de los “rituales cívicos” a través de “(...) actos protocolarios, de proclamación de discursos y festividades para el gusto de todos los públicos, el erudito y el populacho.”¹⁸⁹ Estas acciones no solo caracterizaron al gobierno reformista de Soto, sino que se internalizaron en el consciente de los líderes que lo sucedieron, articulando

¹⁸⁷ Daniela Navarrete, *Tegucigalpa. Política y urbanismo 1578-1949*, p. 88

¹⁸⁸ D. Navarrete, “Los monumentos públicos de Tegucigalpa. De lugares de memoria oficial a objetos de violencia popular”, p. 10

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 11

histórica y socialmente una dinámica persuasiva del Estado que continúa vigente hasta la actualidad, desde otros medios y bajo otras formas de coacción. (Figura 4)

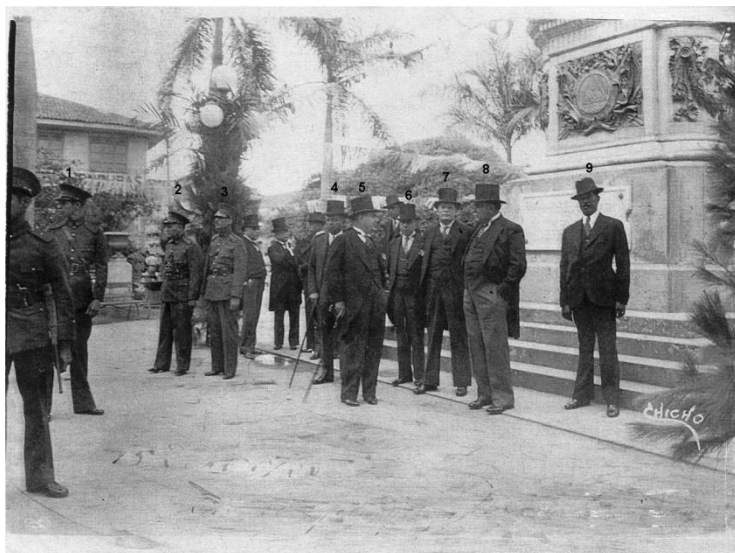


Figura 4

El presidente Tiburcio Carías Andino y personas de su gobierno rindiéndole honores a la estatua de Francisco Morazán en las celebraciones del 15 de septiembre 1942. Colección fotográfica de Jorge Amaya

La manipulación y teatralización del espacio público y urbano como medio de persuasión social fue entonces una constante estética del Estado nacionalizador hondureño. Casi medio siglo después de introducida la Reforma Liberal a Honduras, durante la dictadura del Gral. Tiburcio Carías –y desde otros lugares históricos de enunciación-, el espacio urbano continúa siendo un instrumento ideologizado y en ellos se reconoce una voluntad estetizadora que se hace evidente con la publicación, por parte del Consejo del Distrito Central, de un *Decálogo Urbano*, originalmente divulgado por el Instituto de Urbanismo de Valparaíso y elaborado por el peruano Emilio Harth Terré.¹⁹⁰ Como apunta Daniel Medina, quien recientemente rescató y estudió el impacto de esta publicación en el proceso de modernización urbana durante el Caríato, el principio integrador de este programa dictatorial se centró en:

(...) crear una ciudad moderna, que a la vez conservase sus rasgos de identidad más reconocidos. Es decir, promovía una convivencia armónica entre modernidad y tradición. (...)Esta “*tradicción*” busca[ba] conservar el carácter histórico de las ciudades de Tegucigalpa y Comayagüela, refiriéndose al centro histórico como el corazón de la ciudad y a la necesidad de que este se conservase intacto. Se privilegiaba la conservación de los espacios y ambientes

¹⁹⁰ Daniel Medina, “Espacio público y transformación urbana. Usos y significados en la Calle Real de Comayagüela en la dictadura de Carías (1933-1948)”, p.36

tradicionales de ambas ciudades, proponiendo sustituir únicamente aquello que fuese considerado como importante desde un punto de vista estético, dejando intacto lo verdaderamente representativo.”¹⁹¹

Con este programa integral, el gobierno de Carías no solo está dándole continuidad a la estrategia estética impuesta desde la Reforma Liberal, sino que al mismo tiempo está transformando los valores estéticos que componen la “sensibilidad liberal”, modificando así la percepción que los capitalinos –y hondureños en general- tenían del espacio “sagrado” de Tegucigalpa. Mientras que los reformadores ansiaban “romper” y “civilizar” los “lugares de la memoria” construidos desde el régimen provincial español para modernizar a la sociedad, la dictadura pretendía “renovar” la ciudad a través del “rescate” y la “armonización” entre lo antiguo y lo nuevo. En ambos casos está operando no solo la imposición de una mirada a través de la selección estratégica – desde la periferia occidental- de lo que debe entenderse como valioso estéticamente, sino que también se activa el engranaje dialéctico de rupturas y continuidades en las diversas matrices de pensamiento nacionalista liberal hondureño.

La fotografía, tanto urbana como de retratos, funcionó como un medio de reproducción y difusión de la “teatralización del poder” y la “sensibilidad del liberalismo”. En el contexto histórico-social hondureño estudiado en esta investigación la fotografía aun no alcanzaba su autonomía artística y más bien, como sugiere Jan Mukarovski, correspondía entonces a un fenómeno que partía de un lenguaje artístico pero aceptaba como parte de su esencia la manifestación comunicativa y de registro visual, en ella la función estética –a diferencia del arte- está presente pero desde un papel secundario.¹⁹² Es por esta razón que más allá de abordar la fotografía como parte del arte del liberalismo hondureño, consideramos más bien su estatuto de imagen en la construcción desde el poder de una sensibilidad y una mirada social.

La historiadora y urbanista costarricense Florencia Quesada Avendaño, en su estudio sobre el proceso de urbanización liberal en San José expone que la ciudad y su representación fotográfica es inseparable, pero al mismo tiempo no son idénticas *per se*, puesto que la segunda –desde la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX-

¹⁹¹Ídem

¹⁹²Cfr. J. Mukarovski, *ob. cit.*, pp. 50-55. Es necesario aclarar que en Europa desde el siglo XIX con los trabajos de Atget en París y posteriormente con la obra de Moholy Nagy en el siglo XX la fotografía comienza a despojarse del lenguaje pictórico y la mera comunicación para adentrarse en la experimentación dentro de la “especificidad de su medio”.

estuvo, en el caso latinoamericano en particular, “(...) a las órdenes de la exaltación del “progreso” y fue utilizada como instrumento de propaganda institucional y comercial.”¹⁹³ A través de la fotografía, las elites podrían hacer “alarde” y buscaban “insertarse” a la geocultura del sistema mundo-moderno al demostrar mediante imágenes “(...) como la tecnología y los valores modernos estaban transformando al continente y a sus países de origen.”¹⁹⁴ Como expone Quesada, los fotógrafos, fueran nacionales o extranjeros, se vieron embebidos de esta necesidad establecida desde la elite, de modo que desde:

(...) finales del siglo XIX e inicios del XX, los fotógrafos fueron una especie de exploradores visuales y documentaron los cambios urbanos de la capital. Al mismo tiempo, fueron naturales exponentes de su cultura y su tiempo, lo cual se reflejó en las temáticas y los modelos urbanos que seleccionaron y de todo aquello que omitieron o que no representaron de la ciudad en la construcción de una imagen pública de la misma. En este período, los fotógrafos se asemejaron a los botánicos y a los naturalistas en el sentido de hacer un inventario sistemático de la cultura material que glorificaba al progreso.¹⁹⁵

Los fotógrafos al servicio de las elites y el Estado, a través de diversas técnicas “manipularon” la “realidad” eliminando aquello que “no era deseado” y que no encajaba ni daba cuenta del progreso no solo de la urbe, sino también de la sociedad; de modo que se encargaban de enfocar el lado ideal generando un alto poder persuasivo para quien fuera el espectador.¹⁹⁶ En el caso de Tegucigalpa, desde 1880 se asentaron un conjunto de fotógrafos que además de realizar retratos de las elites, también registraban tomas panorámicas de la ciudad y otras regiones del país; entre ellos, los más destacados fueron Juan T. Aguirre, a quien se le encomendó la ilustración del *Anuario Estadístico* de 1890 y Rafael Ugarte, quien desde finales del siglo XIX y principios del XX realizaba retratos de las elites y grandes vistas iluminadas del país.¹⁹⁷ La manera en que estos artistas retrataban la ciudad se apega al modelo de *grand style* estadounidense que seleccionaba encuadraba de manera grandiosa a la ciudad y sus edificios, formas que para el caso latinoamericano se tradujeron en lo que Florencia Quesada ha denominado el “estilo monumental”.¹⁹⁸ (Figura 5)

¹⁹³ Florencia Quesada Avendaño, *La modernización entre cafetales. San José, Costa Rica, 1880-1930* p. 227

¹⁹⁴ F. Quesada, *ob. cit.*, 227

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 230

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 240

¹⁹⁷ José Carlos Rodríguez, “La publicidad fotográfica hondureña entre 1880 y 1920” (inédito), p. 3

¹⁹⁸ F. Quesada Avendaño, *ob. cit.*, pp. 240-242



Figura 5

Fotografía de la Casa Presidencial de Honduras realizada por Juan T. Aguirre y utilizada para ilustrar el Anuario Estadístico publicado en 1890. Esta fotografía muestra el característico *grand style* trabajado por Florencia Quesada.

Mediante la construcción de parques y edificios públicos, el establecimiento de un conjunto de rituales cívicos para activar esos espacios, la “apropiación” de las costumbres de la geocultura occidental y su representación mediante diversos medios, principalmente la fotografía, los sectores hegemónicos establecieron una mirada y una “sensibilidad liberal hondureña”. Esta sensibilidad y sus modificaciones histórico-sociales en la percepción sensorial, pueden ser entendidas desde una perspectiva sociológica en lo que el francés Pierre Bordieu ha denominado como “habitus”.¹⁹⁹

Nathalie Heinich resume el concepto de “habitus” en Bordieu como “(...) ‘un sistema de disposiciones duraderas’, una ‘estructura estructurada y estructurante’; dicho de otro modo, un conjunto coherente de capacidades, de costumbres y de marcadores corporales que forman al individuo por la acusación no consciente y la interiorización de maneras de ser propias de un determinado entorno.”²⁰⁰ A través de un estudio sociológico sobre las instituciones y las prácticas culturales, Bordieu afirma en *La Distinción* – desde una perspectiva crítica a la visión kantiana desinteresada de los juicios estéticos- que “(...) las elecciones estéticas, lejos de ser puramente subjetivas,

¹⁹⁹ Más allá de querer tupir esta discusión de conceptos operativos, nos interesa abrir nuestra mirada hacia la diversidad de perspectivas que estudian el problema de la construcción de sensibilidades y el consumo social de los estímulos estéticos.

²⁰⁰ Nathalie Heinich, *La sociología del arte*, p. 52

son función de la pertenencia social y que, como esencialmente están regidas por el ‘esnobismo’, son función de la búsqueda de conductas socialmente distintivas.”²⁰¹ Nos encontramos entonces ante una sensibilidad que ha sido estructurada desde el ejercicio del poder en sus diversos estratos de acción y la necesidad “legitimadora” y “homogeneizadora” del comportamiento social de clase; que permitió la internalización consciente e inconsciente de estos valores en la heterogeneidad social; todo esto desde un plano epistemológico, espontáneo y receptivo en el cual los índices de “represión” son difusos, tal como sugeriría Michael Foucault.²⁰²

Como hemos argumentado al inicio de este apartado, el Estado nacionalizador hondureño y los sectores hegemónicos instituyeron desde diversas estrategias estéticas una “sensibilidad liberal hondureña” que aportó a los artistas de la época un conjunto de valores extraestéticos y estéticos que articularon un sistema artístico específico: el arte del liberalismo hondureño. Estas expresiones artísticas fueron, definitivamente, elaboradas desde un discurso y una sensibilidad con una fuerte base institucional, lo cual no debe llevarnos a perder de vista los elementos subjetivos y las condiciones sociales contextuales que también tuvieron parte en el acto creativo. En el siguiente subapartado sistematizaremos de manera puntual cuales fueron los valores extraestéticos, estéticos y formales que operaron en la producción y percepción del arte hondureño realizado entre 1876 y 1950.

2.1.1.- Los valores extraestéticos, estéticos y formales del arte del liberalismo hondureño.

Es necesario comenzar este subapartado aclarando brevemente lo que entendemos por valores extraestéticos, valores estéticos y valores formales, de modo que sea posible una lectura mucho más clara de estos tres conceptos, que a la larga poseen fronteras difusas y pueden provocar confusión.

Para el caso específico de lo extraestético y lo estético, echaremos mano de la perspectiva semiótica de Jan Mukarovsky, quién explica que estas dos esferas lejos de ser excluyentes son complementarias y operan de manera conjunta en la producción y percepción del objeto estético en general y artístico en particular, de modo que ambas “(...) están en una relación dinámica permanente, que se puede caracterizar como una

²⁰¹ Ídem.

²⁰² Cfr. G. Deleuze, *ob. cit.*, p. 99-103

antinomía dialéctica.”²⁰³ Siguiendo a Mukarovski, José Ramón Fabelo expone que lo extraestético se hace presente “(...) a través de la elección del tema, en los mensajes que explícita o tácitamente el creador trasmite, en el destino para el que se concibe la creación (...)”, de modo que la esfera extraestética opera en la forma de criterios que determinan la selección y autenticación de los valores estéticos desde el contexto social productor, se anclan entonces en los procesos históricos, las ideologías existentes y las funciones que el objeto artístico cumple en la sociedad.²⁰⁴ Por su parte los valores estéticos apelan entonces a todo aquello que es sensible en el objeto y se manifiesta en la corporalidad de los sujetos receptores a través de la relación estética, como ya lo hemos discutido al principio de este capítulo.

Desde la perspectiva fenomenológica, el término “forma” es utilizado para denominar las “apariciones” –visibles y no visibles- del fenómeno y como este se manifiesta en el mundo, exigiéndole al sujeto ser consciente del aparecer fenoménico y el mundo de sentido que se abre a partir de su fijación objetiva en “la realidad”. Como sugiere María Alba Bovisio, a partir de la revisión de algunos postulados fenomenológicos de Merleau-Ponty y otros autores:

*Las imágenes configuradas a partir de la percepción visual siempre son sinestésicas puesto que, en la medida que todo ser exterior solo nos es accesible a través de nuestro cuerpo como totalidad, involucran en el proceso de su configuración a todos los sentidos. En esta condición radicaría su eficacia como instrumento cognitivo e instaurador de memoria.

* Hay tradiciones no solo iconográficas sino técnico-materiales, a través de las cuales se instauran y regulan determinados discursos.

* El sentido se configura en el entramado técnico, material y simbólico a través del que se constituyen discursos plásticos de carácter irreductible.

En este sentido, nuestra investigación entiende por valores formales aquello que en la teoría tradicional del arte conoce como “estilos”, como la materialización sensible de lo estético y lo extraestético, la apertura de un mundo de sentido y su eficacia como instrumento cognitivo que se manifiesta a través la forma que exige el encarnamiento sinestésico y total. Por otro lado, en nuestra perspectiva de análisis es importante considerar el elemento técnico-material sobre el que la imagen está soportada, puesto que a través de los materiales y la manipulación de los mismos es que las formas se hacen efectivas y se puede o no incidir sobre la sensibilidad del espectador, abriendo un

²⁰³J. Mukarovski, *ob. cit.*, p. 49

²⁰⁴ José Ramón Fabelo, “Tesis sobre los valores estéticos”, p. 207

vasto panorama de significados y memorias que no se reducen a lo exclusivamente conceptual.

Nuestra necesidad por transgredir el concepto de “estilo”, se anclan no solo en esta perspectiva fenomenológica, sino también desde una visión crítica hacia las maneras occidentales de constreñir las “formas” de sensibilización de la realidad desde sus propios valores, lo cual termina restringiendo y excluyendo las posibles hibridaciones de “estilos” que puedan darse en el contexto específico de la otredad occidental. Como ya hemos mencionado en esta investigación, en el caso particular de Honduras y de Latinoamérica en general las apropiaciones e hibridaciones entre lo universal y lo local han hilvanado la construcción de nuestras identidades –véase aquí un ejemplo de valor extraestético-, por lo cual al hablar de “formas” y no tanto de “estilos”, rompemos de cierta medida con la tradición occidental que consideraría como adulteraciones periféricas a las formas latinoamericanas.

Lo extraestético y lo estético, unidos y complementados solamente pueden abrirse al espectador a través de su aparecer mediante la forma, de modo que los valores extraestéticos, estéticos y formales en su relación dialéctica, dinámica y operante resultan en la creación de, entre otras cosas, objetos artísticos. Una vez realizada esta breve aclaración, nos permitiremos entonces avanzar hacia la definición, en un primer momento, del conjunto de valores que caracterizaron al arte del liberalismo hondureño.

El primer aspecto sobre el cual debemos fijar esta articulación de valores, parte del carácter doblemente periférico del arte del liberalismo hondureño –un carácter cuyas raíces deben ser exploradas desde el mismo Periodo Colonial-. Esta condición provocó una apropiación y reinterpretación contextual de un conjunto de valores estéticos y formales, que fueron articulando un propio lenguaje artístico, lo cual, lejos de ser desfavorable abre un conjunto de oportunidades de estudio no solo del arte hondureño, sino también latinoamericano.

La *Kunstgeographie* o “Geografía artística” propuesta por George Kubler en la década de los setentas, para el estudio de la producción artística latinoamericana durante el periodo colonial, puede ayudarnos a aproximarnos de manera mucho más clara a esta condición doblemente periférica. Desde la perspectiva de Kubler, la geografía artística permite acercarse al estudio de la migración y apropiación de formas artísticas entre regiones que se encuentran “aisladas” entre sí, las cuales se pueden clasificar

productores y centros periféricos: los primeros instituyen la forma canónica, en los segundos estas formas se hibridan debido a la influencia que la periferia recibe de otros centros productores y periféricos.²⁰⁵ Si bien, la propuesta teórica y metodológica de Kubler se construye desde el contexto artístico del Imperio Español –como ya lo hemos desarrollado en el capítulo anterior y en el primer apartado de este capítulo-, la Colonialidad de América frente al sistema mundo-moderno continuo y continúa operando aun después de las Independencias, pero desde otras formas en el ejercicio del poder.

Estas dos dimensiones de la geografía artística en Latinoamérica se complejizan según la posición de nuestra mirada sobre el mapa, pues ambas son completamente dinámicas. En este sentido países como Argentina, Brasil, Colombia, México y Perú – por mencionar algunos espacios de producción artística latinoamericana- podrían convertirse en centros productores cada uno con sus propias dinámicas internas, que ejercieron varios grados de impacto en la producción artística de regiones menores como Centroamérica, Ecuador o el Paraguay; sin embargo al mismo tiempo se convierten en la “periferia artística” de Europa. Ahora bien, si posicionamos nuestra mirada en el contexto artístico hondureño, lo periférico se vuelve mucho más complejo si consideramos que el centro irradiador de la “sensibilidad liberal” era Tegucigalpa, convirtiéndose así en el espacio productor de una periferia que se alimentaba a su vez de las periferias latinoamericanas de la geocultura producida en Occidente.

El resultado inmediato de esta condición doblemente periférica, radica en el complejo eclecticismo de formas y materiales utilizados para la creación de obras en el país, de modo que el neoclasicismo, el romanticismo y las vanguardias artísticas, terminan fusionándose en muchos casos con las formas del barroco y el indigenismo, que decantan en la producción de un arte híbrido, no solo en lo formal sino también en lo técnico. Esta condición no debe tomarse como exclusiva de Honduras, sino más bien entenderse como un problema general del arte latinoamericano, el cual Ticio Escobar complejiza en la siguiente cita:

Deben elaborar sus memorias y reformular sus rumbos enfrentados a una modernidad extraña cuyos costes comparten sin percibir sus utilidades. Así, ante las imposiciones o los hechizos de una cultura avasallante, ciertos sectores, comunidades o personas individuales desarrollan una

²⁰⁵ Thomas Dacosta Kauffman. “La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites.”, pp. 14-22.

particular producción artística que se apoya en su experiencia premoderna, o más bien amoderna, para asumir y redefinir imágenes que corresponden estrictamente a la modernidad. El resultado de este desfase es una iconografía vital y mezclada, ajena tanto a las culpas localistas como a las ansiedades vanguardistas y alimentada con desenfado de códigos supuestamente incompatibles entre sí.²⁰⁶

En esta cita de Escobar se aterriza, en el plano artístico, la tensión entre modernidad y tradición que atraviesa la construcción de la identidad latinoamericana y que hemos discutido en el primer capítulo de la investigación. Una vez que las naciones latinoamericanas asumen, de manera violenta o pasiva, la geocultura occidental, entran en un proceso de reproducción a lo interno del binomio centro-periferia generando una asimetría que legitima la exclusión en tanto que “(...) lo periférico significa lo intruso, lo que ha sido expulsado o crecido extramuros y lucha porque su habla, remedada de la lengua "occidental", sea reconocida por las instituciones del centro. Y éstas se muestran encantadas de hacerlo porque cada vez más dependen de esa otra voz, distinta, distante.”²⁰⁷

En este orden de ideas, lo que encontramos es una reproducción microcolonialista que entrama a los países latinoamericanos entre periféricos y centrales. En el caso particular del arte del liberalismo hondureño durante el siglo XIX, como ya lo sugeriría Daniela Navarrete, el neoclasicismo, las formas afrancesadas y los *revivals* europeos en la arquitectura y la escultura, llegarían al país por doble influencia: desde Guatemala, influenciada por la transformación de la capital mexicana realizada durante el gobierno de Porfirio Díaz, Porfiriato en la capital mexicana, que a su vez abrevaba en la transformación parisina durante la Revolución Francesa y la urbanización del Barón Hausseman a finales del siglo XIX.²⁰⁸

Durante la primera mitad del siglo XX, las obras de Pablo Zelaya Sierra y Arturo López Rodezno dialogaban desde lo plástico y conceptual con los movimientos de vanguardia latinoamericana, a pesar de no haberse conformado en Honduras un movimiento de avanzada como el *muralismo* mexicano, el *martinfierrismo* argentino o la *antropofagia* brasilera; sin embargo no podemos negar el carácter universalista de estos movimientos que a su vez estuvieron impactados por las problemáticas estéticas

²⁰⁶ T. Escobar, “Identidades en tránsito”, p. 3

²⁰⁷ Ídem

²⁰⁸ D. Navarrete, “Los monumentos públicos de Tegucigalpa...”, p. 10

derivada del contexto de la modernidad y la necesidad de renovación en los lenguajes artísticos, impulsada desde las vanguardias históricas del arte occidental.

El carácter doblemente periférico derivó en la reproducción del modelo homogeneizador del sistema mundo-moderno a lo interno del país en el que el Estado nacionalizador, sus instituciones y elites jugaron un papel fundamental; de modo que esto abre paso a otro elemento del arte del liberalismo hondureño: su carácter instituido e instituyente. Esta condición es la consecuencia del establecimiento de “sensibilidad del liberalismo” construida desde el ejercicio del poder, la cual determinaría los valores estéticos y las formas que debían considerarse como válidas para aquellos que producían arte por encargo del Estado nacionalizador, pero también para aquellos que estaban creando con sus propios recursos y sin relación directa con las instituciones estatales.

Una de las perspectivas que puede ser útil para explicar el carácter instituido e instituyente en el arte del liberalismo hondureño, corresponde al estudio pluridimensional de los valores propuesto por José Ramón Fabelo. Esta visión integral entiende los procesos axiológicos desde los planos objetivos, subjetivos e instituidos, de modo que los sujetos establecen un patrón valorativo “(...) que regula la conducta humana y a través de cuyo prisma el sujeto valora cualquier objeto o fenómeno nuevo.”²⁰⁹

Cuando los individuos y grupos que ostentan el poder imponen al resto social sus propias escalas subjetivas, se establece entonces un sistema de valores oficiales -en nuestro caso estéticos y formales- construido desde las relaciones de poder que obligan, de manera pasiva o activa, a los demás sectores sociales a subordinarse y aceptarlos como propio, sin embargo, como reconoce Fabelo “(...) no desaparecen y pugnan por alcanzar el predominio y su consecuente plasmación práctica.”²¹⁰ El resultado de ello es que se estableció, como sugiere Mukarovski, una suerte de “arte superior” portado por el estrato social dominante y que se convierte en la fuente y en el renovador de las normas estéticas.²¹¹

²⁰⁹ J. R. Fabelo, *Los valores y sus desafíos actuales*, pp. 55

²¹⁰ *Ibidem*, p. 67

²¹¹ J. Mukarovski, *ob. cit.*, p. 68

El Estado nacionalizador hondureño y la sociedad crearon entonces las instituciones, los órganos y las practicas mediante los cuales se determinó la selección de los valores estéticos y reguló la valoración de las obras del arte del liberalismo.²¹² A través de la construcción de edificios gubernamentales neoclásicos, historicistas o art decó, el Ministerio de Obras Públicas determinó las formas arquitectónicas que iban a ser apropiadas por la sociedad en general. Mediante la renovación de las plazas para convertirlas en parques y coronarlas con estatuas de los próceres, el Estado nacionalizador les dio a los hondureños los “santos laicos” a los cuales habría ahora que activar mediante los rituales cívicos. Con la instalación de una tardía Escuela Nacional de Bellas Artes a finales de la primera mitad del siglo XX, el gobierno de Tiburcio Carías Andino legitimó el programa iconográfico y formal de la dictadura.²¹³ (Figura 6)

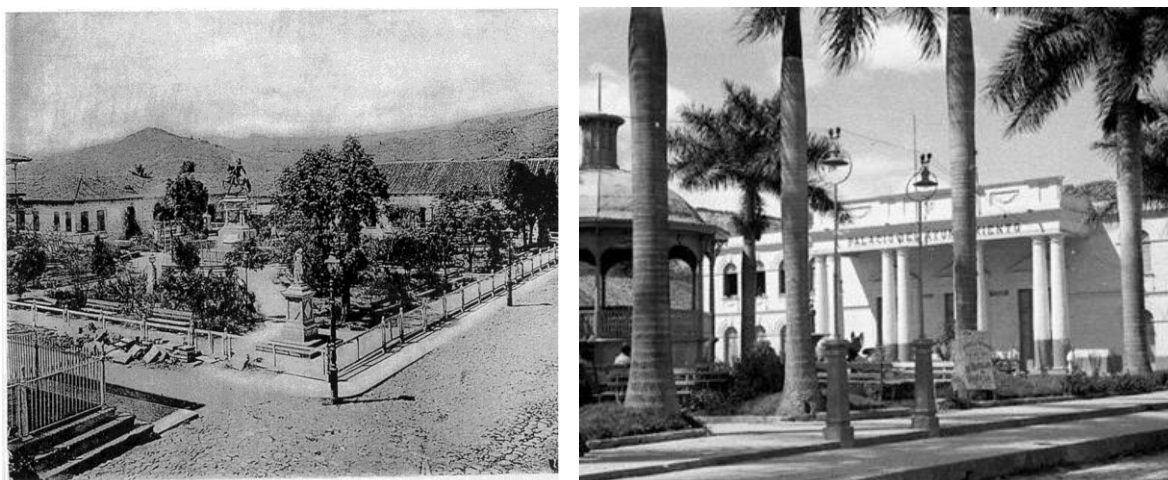


Figura 6

Izquierda: Fotografía de Juan T. Aguirre realizada en 1890 que muestra el recién inaugurado Parque Francisco Morazán. Colección de la Universidad de Tulane **Derecha:** Edificio de la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Parque La Libertad de Comayagüela. Colección fotográfica de Jorge Amaya

Las propias subjetividades de los artistas y del público receptor permitieron el establecimiento de espacios de negociación para la apropiación del sistema oficial de valores estéticos y formales, lo cual provocó una yuxtaposición de formas no oficiales y de prácticas estéticas no convencionales. En la estatuaria funeraria, la arquitectura privada, o las series pictóricas particulares, los artistas del liberalismo hondureño no vinculados directamente al Estado nacionalizador se apropiaron de los valores estéticos

²¹²Cfr. *Ibíd.*, p. 83.

²¹³ Cfr. J. Barahona, *ob. cit.*, pp. 53-58

y formales oficiales para traducirlos desde sus propias sensibilidades, experiencias y necesidades, ya fueran estas creativas o laborales.

El hecho de que el Estado y las elites establecieran a través del arte un sistema de valores estéticos y formales que serían internalizados por el resto de la sociedad, nos habla del carácter ideologizador del arte del liberalismo hondureño. Este sistema artístico fue a su vez su producto y su consecuencia, ya que mediante éste se materializaban las ideas nacionalizadoras del Estado y al mismo tiempo se establecían las pautas que debían permitir su renovación y/o transformación estética y formal.

El carácter ideologizador se asienta sobre las bases de la condición simbólica general del arte que se construye, como explica Luis de Soto y Sagarra, desde dos sentidos: el indirecto, a través la representación de un suceso o una idea y el directo, desde el cual la forma, el contenido, el material, la técnica y la finalidad de la obra corresponden a espectros simbólicos del individuo en relación sensible con su mundo y su época.²¹⁴ El arte simboliza entonces no solo desde su iconografía, sino también desde su aparecer en el mundo y la percepción que de este se tenga, de modo que a través de las sensibilidades se abren contextos epistemológicos, que en muchos casos llevan a los estudiosos a caracterizar al arte desde una perspectiva pedagógica. Más allá de considerar totalmente válida esta voluntad pedagógica del arte, preferimos trabajarla desde su estatuto ideologizador en tanto que el aspecto epistemológico no puede reducirse a la enseñanza de conceptos, sino también a la percepción y las emociones corporales que ellos desencadenan en los sujetos perceptores.

En el periodo decimonónico del arte del liberalismo hondureño tanto el Estado, como las elites y los artistas mismos pretendían desarrollar un gusto estético por el arte universal, desde la implantación de las estéticas y las formas del neoclásico y el romanticismo.²¹⁵ En este sentido, como sugiere Laura Malosetti –para el caso argentino, pero que también puede ser aplicado al caso hondureño- los artistas decimonónicos, dirigidos por el ideal positivista homogeneizador del Estado, “(...) pretendían ‘educar el buen gusto’, ‘inculcar ideales’, ‘enseñar verdades que dicta el espíritu’, erradicar no sólo la ignorancia y el ‘mal gusto’ de las masas ‘inertes’ y de los nuevos burgueses

²¹⁴ Luis de Soto y Sagarra, *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*, p.76

²¹⁵ Mariana Giordano, “Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina, Siglos XIX y XX”, p. 1290

materialistas sino también los hábitos violentos de un pasado ‘bárbaro’.”²¹⁶ Los conceptos de civilización, orden y progreso se encarnan en las limpias formas neoclásicas del Hospital General (1880) y la Escuela de Artes y Oficios (1889); el republicanismo y el liberalismo se abren a través del bronce y el mármol en la estatua de Francisco Morazán (1883).

Las obras del liberalismo hondureño durante el siglo XX compartían con el arte moderno latinoamericano –y de manera diferida con las vanguardias históricas-, la intención por modificar la sensibilidad de las colectividades que integraban sus espacios nacionales, incentivando un modo de vida tendiente a la creatividad y el pensamiento crítico.²¹⁷ A partir de la década de 1920 y hasta los cincuenta, los artistas y el arte del liberalismo hondureño intentaron, desde sus propios contextos y posibilidades, renovar las concepciones estéticas establecidas durante el siglo XIX, que los llevó a redefinir la construcción de la identidad nacional y partir hacia la búsqueda de los “orígenes” sociales, enraizándolos en “el mestizaje”, “lo indígena” y “lo popular”. En la rotonda de la *Casa Presidencial* (1925) se materializa plásticamente la historia colonial y republicana de Honduras.²¹⁸ El origen racial de los hondureños se volvía tangible en *La madre y el niño* (1932) de Pablo Zelaya Sierra. La historia “gloriosa” de la cultura maya se “aprendía” desde el mural de *Los Danzantes* (1943) de Arturo López Rodezno en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en las románticas y experimentales esculturas del Parque *La Concordia* (1945).

Como ya hemos apuntado párrafos arriba, el arte del liberalismo –en su carácter ideologizador- permitió la aprehensión de conceptos desde un plano epistemológico que no se reduce a lo temático sino que se amplía en lo sensible. La posibilidad que estos conceptos se manifestaran y continúen manifestándose en la corporalidad de los sujetos sociales de manera sinestésica, radica en la experiencia sensorial que se establece entre la conciencia del individuo y el aparecer de la obra. Esta relación objeto-sujeto en la que el primero afecta al segundo y viceversa, en la medida que se representan significados en la corporalidad y en la obra, se articula desde lo que Walter Benjamin ha denominado un “ritual secularizado”.

²¹⁶ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, p. 55

²¹⁷ Rita Eder, “El muralismo mexicano. Más allá de la ideología: hermetismo y modernidad”, p. 123

²¹⁸ Cfr. Julio José Méndez, “La Nación modelada en piedra. Una aproximación a las formas y el sentido de la Antigua Casa Presidencial de Honduras.”, p. 33

La ritualidad secularizada, en tanto que condición del arte moderno occidental, se establece desde el valor único que autentica a la obra artística y se funda en el valor ritual/cultural cívico que se establece alrededor de ella, modificando así los tejidos mágico-religiosos que ostentaron las artes desde sus orígenes.²¹⁹ El valor único de la obra de arte se ensambla en el lugar de la tradición y esta a su vez en los rituales y cultos que activan la imagen, de modo que la tradición se vuelve viva y cambiante según las transformaciones histórico-sociales.²²⁰ En el contexto secular, los museos, las galerías de arte, la estatuaria monumental, entre otros, son ejemplos de los espacios desde los cuales se establecen cultos cívicos hacia la obra de arte. W. Benjamin, en su ya clásico texto sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, argumenta que:

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto. (...) A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos.²²¹

A pesar de que el arte moderno ha alcanzado cierta autonomía frente al sistema mágico-religioso y su valor de exhibitivo aumenta, en el caso del arte del liberalismo continúan operando las condiciones propias del aura, que Benjamin define como “(...) un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar.”²²² En su introducción a *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Bolívar Echeverría explica de la condición aurática de la siguiente manera:

¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de “aura”? Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos o el “contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh”, el aura de las obras de arte trae también consigo, una especie de V-effekt o “efecto de extrañamiento”, diferente del descrito por Brecht, que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o substituye a la objetividad meramente física de su presencia material. En virtud del aura --que las obras de arte pueden compartir con determinados hechos naturales--, esta presencia, que sería lo cercano en ella,

²¹⁹ Cfr. W. Benjamin, *ob. cit.*, p. 50

²²⁰ W. Benjamin, *ob. cit.*, p. 49

²²¹ *Ibidem.*, p. 52-53

²²² *Ibidem.*, p. 47

lo familiar, revela ser sólo la apariencia consoladora que ha adquirido lo lejano, lo extraordinario.²²³

Con el aura se abre paso al régimen aurático de la experiencia sensorial, dominado por la apariencia y la distancia. Éste se hace posible solemnemente a partir de la recepción inmediata de la obra y no a través de su reproducción; por lo cual existe el aura donde la mirada es correspondida, pues el objeto artístico vuelve su mirada potente hacia el sujeto, por ello más allá de ser una ontología del objeto, el aura es una categoría de la percepción. En el acto performativo de elevar la mirada sobre el pedestal de la estatua de Francisco Morazán para buscar la representación del prócer, exige al individuo una solemnidad corporal que se topa en la cima con la caída de los rayos solares sobre las bronceadas formas neoclásicas de la estatua, volviéndose así lejana e inalcanzable la figura del hombre federal y moderno que está frente al receptor, abriéndose así el régimen aurático ya no desde lo religioso, sino desde lo secular, desde lo espectacular.

En el contexto del capitalismo, Guy Debord supone que el espectáculo significó la reubicación en lo material de las ilusiones religiosas, es decir que la “(...) técnica espectacular no ha disipado las nubes religiosas en las que los hombres habían depositado sus propios poderes desligándolos de sí mismos: ella los ha solamente ligado a una base terrestre.”²²⁴ En el espectáculo, los poderes humanos se exilian en las figuras materiales exhibidas, las cuales continúan cargándose de un halo metafísico y aurático pero ahora desde una actitud cívica y secular.

La estatua de Francisco Morazán se vuelve un símbolo sacro civilizado a partir desde un despliegue espectacular que incluye adornar con adornos florales o acordonar con vallas humanas, civiles o castrenses, su pedestal cada 15 de septiembre. Los murales de Arturo López Rodezno en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a pesar de su gran formato exhibitivo, exigen un extrañamiento y una contemplación por parte del espectador, vitalizando al mismo tiempo el espacio arquitectónico que los alberga, volviéndolos casi intangibles y venerables. Cuando se recorren las esculturas del *Parque La Concordia*, los visitantes pueden aspirar y admirar la “grandiosidad” de la cultura maya –reinterpretada desde las técnicas y formas modernas-, que los transporta, sin estar efectivamente allí, a un mundo lejano, no solo en el tiempo sino también en el espacio geográfico (figura 7). En este sentido, el arte del liberalismo hondureño posee

²²³ Bolívar Echeverría, “Arte y Utopía”, p. 15

²²⁴G. Debord, *ob. cit.*, p.14

un carácter exhibitivo, aurático y espectacular, que se modifica según la activación que se haga de la imagen mediante el culto/ritual-secular. El resultado es la creación del panteón de héroes seculares nacionales, rodeado de aura, pero también de mito y deificación.



Figura 7

Jardín maya o Parque La Concordia, 1939

Augusto Morales Sánchez
Colección fotográfica de
Jorge Amaya

Recorrer el espacio y contemplar la obra exigen una actitud *flannerista* que como tal es exclusiva del contexto citadino, de modo que el arte del liberalismo hondureño posee también un carácter urbano y esa urbanidad se reduce al espacio de Tegucigalpa y Comayagüela, de modo que todo lo que ha sido producido al margen de lo impuesto desde el contexto tegucigalpense puede llegar a ser considerado como periférico y adulterado, o simplemente tradicional/colonial. Las instituciones y las elites reguladoras de los valores estéticos y formales se asentaron en la capital y desde ella se irradiaban las esencias que alimentaban la sensibilidad liberal que impactó la mirada de los artistas que viajaban desde sus espacios periféricos hacia el espacio citadino, hacia la meca intelectual.

Desde su lugar doblemente periférico, el arte del liberalismo encontró en la ciudad un espacio que permitía la especularidad de los valores estéticos y formales desde los centros productores hacia la localidad. Los artistas funcionaron como agentes transformadores de la estética, en tanto que *viajeros culturales* –como propone Gonzalo Aguilar para el caso de la vanguardia latinoamericana- se encargaban de diferir las tendencias artísticas de las grandes capitales occidentales y latinoamericanas del arte

hacia Honduras, pero también desde la capital hondureña hacia los espacios periféricos de la nación; el viajero que se desplazaba de un lugar a otro encarnaba una dimensión imaginaria donde confluían tanto las tensiones de lo nuevo y lo viejo, de lo nacional y lo cosmopolita.²²⁵ En la ciudad las obras se exhiben y también compiten con las fuerzas que están afuera del arte, de modo que a través de la arquitectura del liberalismo hondureño, las elites legitiman su posición y el Estado encuentra un espacio para instalar y representar a sus instituciones; la escultura y la pintura encierran un carácter informativo, pero también son objetos decorativos y al servicio de la publicidad.²²⁶

La ciudad, en nuestro caso Tegucigalpa, se convirtió no solo en el espacio poético de la nación, sino también de la producción artística, y como sugiere Adrian Gorelik, la ciudad latinoamericana es “(...) un producto creado como máquina para inventar la modernidad, extenderla y reproducirla.”²²⁷ En este sentido, dado su carácter urbano, el arte del liberalismo también asume un carácter moderno contextual desde su propia realidad periférica; se desarrolló en los artistas —que se vuelve mucho más evidente en la primera mitad del siglo XX- una necesidad por representar las tensiones que la modernidad había traído consigo. Los juegos dialécticos entre la tradición y el futuro, lo nacional y lo cosmopolita, -como ya lo hemos discutido ampliamente en el capítulo uno- eran complementarios en los contextos de la modernidad y permitieron la construcción y el avance del arte del liberalismo hondureño.

En resumen, las obras y los artistas del liberalismo entretejieron un sistema artístico que se caracterizó por ser doblemente periférico, instituido e instituyente, ideologizador, aurático y espectacular, urbano y moderno. Mediante la apropiación de las formas universales y la experimentación desde su propio universo creativo, los artistas del liberalismo representaron los “orígenes” de la identidad nacional y al mismo tiempo construyeron un “propio” lenguaje, que también se encargó de excluir las prácticas artísticas que estaban fuera del círculo de arte articulado desde Tegucigalpa. En este sentido, en el siguiente capítulo realizaremos un análisis formal y estético de un corpus de obra para aterrizar lo expresado en esta discusión.

²²⁵ Gonzalo Aguilar, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, pp. 172-174

²²⁶ J. Mukarovski, *ob. cit.*, pp. 52-55

²²⁷ A. Gorelik, *ob. cit.*, p. 13

CAPÍTULO TRES

PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y CONSUMO EN EL ARTE DE LIBERALISMO HONDUREÑO

El arte del liberalismo hondureño fue una de las prácticas culturales y estéticas a partir de la cual el Estado nacionalizador extrajo, procesó y distribuyó las energías emocionales que articularon el sentimiento nacionalista. Como hemos explicado en el capítulo anterior, el arte del liberalismo hondureño no se constriñe en una forma específica, sino más bien engloba diversas manifestaciones plásticas (arquitectura, escultura y pintura) que permitieron el aparecer fenoménico de un conjunto de valores y conceptos estéticos que conformaron la sensibilidad del liberalismo hondureño. Ya sea desde las formas neoclásicas o eclécticas, desde el realismo pictórico o el muralismo, esta sensibilidad fue materializada en un conjunto de obras producidas entre 1880 y 1950, dentro de las cuáles hemos establecido una separación temporal, mas no disciplinaria, con el fin de identificar los elementos comunes que se estructuraron en el juego de continuidades y rupturas a lo interno del arte del liberalismo hondureño.

El siguiente capítulo corresponde a un análisis de las formas y los sentidos que las obras del liberalismo adquirieron desde el momento de su creación; de modo que sea posible identificar la voluntad estetizadora del Estado nacionalizador, la constitución de una sensibilidad que operó en la producción, circulación y consumo de las obras del liberalismo, así como la introducción, institucionalización y renovación de los valores formales y estéticos que construyeron la imagen visual de la nación hondureña. En este sentido, el capítulo ha sido dividido en dos apartados dentro de los cuales se reconstruyen el *habitus* creativo de las obras del liberalismo para posteriormente desarrollar el análisis de un corpus artístico que comprende obras de la arquitectura, la escultura y la pintura hondureña producida entre 1880 y 1950, finalizando con un primera aproximación al lenguaje artístico de la arquitectura del liberalismo en Tegucigalpa.

3.1.- El *habitus* creativo del arte del liberalismo hondureño.

Retomando la noción de *habitus* planteada en el capítulo anterior, nuestra discusión parte de la premisa sobre la cual las obras y los artistas del liberalismo hondureño establecieron una suerte de “*habitus creativo*” que permitió una circulación y retroalimentación de formas y valores estéticos, modificando así las sensibilidades en

torno a una obra o una disciplina específica. La circulación y renovación de estos valores impactó en la producción artística articulando así un sistema creativo y perceptivo unificado a través lo estético, más allá de lo puramente formal y lo disciplinar, por lo cual es necesario aproximarse a estas obras como un conjunto.

Las manifestaciones arquitectónicas representan el punto de partida en nuestro análisis puesto que, como afirmara Walter Benjamin, la arquitectura es una suerte de sismógrafo de las transformaciones en el arte y los modos de percepción, pues “[s]u historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al presentizarse es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística.”²²⁸ En este sentido, una de las primeras expresiones del arte del liberalismo hondureño que echa a andar el engranaje del registro escópico y la espectacularidad para modificar y teatralizar el espacio urbano, corresponde a la construcción de edificaciones públicas y la sustitución de las antiguas plazas asociadas al rito cristiano-católico por parques ornamentados con las estatuas de los próceres de la Nación hondureña.²²⁹

Las arquitectas hondureñas Norma Lagos y Eva Salazar reconocen que la arquitectura tegucigalpense a partir de 1880 abrevó en las fuentes del neoclasicismo, introducido por Emilio Montessi, “irrumpiendo” en el contexto arquitectónico mediante la modificación de las fachadas barrocas y la construcción de edificios oficiales de corte academicista; sin embargo este movimiento no fue sino continuista en cuanto al uso de materiales constructivos y la distribución de las plantas arquitectónicas.²³⁰ Hacia la primera y segunda década del siglo XX, en el contexto de la renovación modernista latinoamericana, es evidente una voluntad por la experimentación y la introducción de nuevas formas y materiales constructivos que renovaron los ahora “vetustos” cánones decimonónicos.

²²⁸ W. Benjamin, *ob. cit.* p. 93-95

²²⁹ Véase Daniela Navarrete, “Tegucigalpa, espejismo de la modernidad: el impacto de los discursos liberal y neoliberal sobre la capital de Honduras (siglos XIX y XX)”. En este texto la autora realiza un estudio sistematizado de cómo la antigua ciudad barroca fue transformándose en un espacio cosmopolita y a tono con las demás capitales latinoamericanas; dentro de lo cual la sustitución de las plazas por parques tuvo connotaciones simbólicas importantes.

²³⁰ Eva Salazar y Norma Lagos, *Propuesta para la restauración, conservación y puesta en valor de la Antigua Casa de la Moneda*, p. 39

Como sugiere Daniela Navarrete, la ola constructiva de la primera mitad siglo XX se caracterizó por la edificación de edificios grandilocuentes elaborados con piedra de colores, resultando en formas completamente eclécticas y siendo el italiano Augusto Bressani, el arquitecto más notable durante este periodo.²³¹ En esta línea, Daniel Eduardo Medina reconoce que, los gobiernos del liberalismo hondureño en su intención por replicar en Tegucigalpa el modelo ciudadano del sistema mundo-moderno occidental que ya se estaba manifestando en otras capitales de América Latina –México y Buenos Aires- “(...) utilizaron diseños y contrataron arquitectos europeos como Augusto Bressani, Cristóbal Prats Fonellosa, Alberto Belucci, entre otros.”²³² En este sentido, los gobiernos del Estado nacionalizador hondureño se encargaron de establecer los cánones universales –clara manifestación de un microcolonialismo regional/local- excluyendo los patrones constructivos vernáculos a través de la exportación de formas y arquitectos extranjeros; esto sin duda viene a reforzar nuestra hipótesis sobre el carácter doblemente periférico, ideologizador y urbano del arte del liberalismo hondureño.

De la misma manera que en las manifestaciones arquitectónicas, la producción escultórica monumental en Honduras formó parte, como expone Vicente Torrejón Mora, de un fenómeno hispanoamericano tendiente a la “(...) ornamentación de las ciudades, en una suerte de *afrancesamiento* urbano que nos lleva a la Venezuela de Guzmán Blanco, al México de Porfirio Díaz, a la Guatemala de J. M. [Reyna Barrios] o al Chile del general M. B[u]lnes, por no citar a toda la Argentina finisecular.”²³³ A pesar de los notables cambios entre la escultura decimonónica finisecular y la producida a lo largo de la primera mitad del siglo XX, su producción se mantuvo subordinada a la creación y construcción de parques; por lo cual resulta difícil realizar una escisión tajante entre las voluntades constructivas y performativas de la arquitectura y la escultura, de modo que sus procesos evolutivos deben visualizarse como proyectos integrales.

En el siglo XIX se establecieron los cánones rectores de las iconografías, las formas y los usos de la escultura del liberalismo, dentro de un sistema ritual secularizado en sustitución del ritual católico, de modo que proliferaron las representaciones de los próceres y las figuras vinculadas a los valores del pensamiento

²³¹ Daniela Navarrete, “Arquitectura modernista en Tegucigalpa”, p. 129

²³²D. Navarrete, “Arquitectura modernista en Tegucigalpa”, p. 37

²³³ Vicente Torrejón Mora, “Escultura monumental pública de Tegucigalpa”, p. 151

positivista.²³⁴ Como sucedió con la arquitectura –pero de forma menos violenta, disruptiva y experimental- durante el siglo XX, en la escultura fue posible la introducción de iconografías distintas a las instauradas por los reformadores, así como el uso de otros materiales que no fueran el mármol y el bronce. En este sentido, los parques a partir de la década de los veinte adquirieron nuevas connotaciones plásticas específicas de su contexto histórico-social, pero manteniendo algunos restos del ritual instalado durante el siglo XIX.²³⁵

Amparados en las nociones de espectacularidad y secularización del ritual expuestas por Debord y Benjamin, respectivamente, reconocemos que las imágenes representadas en las esculturas del liberalismo fueron activadas mediante rituales y lejos de ser meras representaciones, se tornaron en lo que María Alba Bovisio considera *presentificaciones*, es decir que “(...) *son* lo que representan y su materialidad da cuenta de un modo concreto de existencia; no se trata de íconos sobre un soporte material sino de agentes reales participantes en el ritual (...)”, de modo que su estatuto se definió por la relación entre el sujeto y la imagen en el contexto de la praxis ritual.²³⁶ Por esta razón, bajo ciertas prácticas específicas, cuando el sujeto está frente a las esculturas de Francisco Morazán, José Cecilio del Valle o las ruinas de Copán, al contemplarlas está vitalizando su agencia real, activa y operante.

La manifestación pictórica del liberalismo durante el siglo XIX, a diferencia de la arquitectura y la escultura, no pudo desarrollarse plenamente por diversos factores económicos y socioculturales, dentro de los que destaca la inexistencia de una fortalecida Academia de Bellas Artes. Sobre ello es necesario apuntar que entre 1890 y 1930 se establecieron instituciones de carácter público y privado, sin embargo estas escuelas no prosperaron por la falta de personal y las referidas inestabilidades políticas que atravesó el país desde 1890, conllevando a la clausura de dichos espacios de enseñanza artística.²³⁷

Durante la Reforma Liberal, como asegura Leticia de Oyuela, la “(...) corriente extranjerizante desplazó todos los elementos de continuidad que se podían establecer

²³⁴ J. Amaya, *Reimaginando la nación hondureña...*, p. 254

²³⁵ Elvin Mejía, Josué Sevilla y Reybi Castillo, *Historia de la estatuaria pública de Tegucigalpa y Comayagüela y su relación con la identidad nacional, los espacios urbanos y los imaginarios colectivos (inédito)*, pp. 28-34

²³⁶ M. A. Bovisio, “Ser o representar...”, p. 1

²³⁷ Evaristo López y Longino Becerra, *ob. cit.*, pp. 19-21.

con una tradición pictórica nacional.”²³⁸ Por esta razón, a pesar de existir trabajos locales desde la gráfica –el caso de José Sotero Lazo es paradigmático- y algunos retratos realizados en el extranjero de manos de Marc Deschamps (figura 8), es imposible situar el germen de la pintura del liberalismo en el contexto decimonónico finisecular.



Figura 8
Marco Aurelio Soto, s/f
Marc Deschamps
Óleo Sobre tela
Colección del Instituto Hondureño
de Antropología e Historia

A partir de la segunda década del siglo XX, coincidiendo con el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas, la (...) pintura hondureña parece tener consciencia de su personalidad y unidad en la primera salida colectiva al extranjero que tuvo gran influencia en su evolución posterior.”²³⁹ Confucio Montes de Oca, Carlos Zúñiga Figueroa, Max Euceda y Pablo Zelaya Sierra formaron parte de este primer grupo de artistas que en la década de los veinte viajaron al exterior y al retornar transformaron

²³⁸ Leticia de Oyuela, *La Batalla pictórica*, p. 54

²³⁹ Luis Mariñas Otero, *Acercamiento a la cultura de Honduras*, p. 87

de manera significativa el rumbo de la plástica nacional.²⁴⁰ Al igual que en otros países de Latinoamérica, el Estado nacionalizador hondureño promovió los espacios de discusión y apoyó a través de becas a los artistas que, en tanto *viajeros culturales*, se empapaban de las discusiones modernas que en torno al arte se estaban desarrollando en Europa, para posteriormente diferirlas al contexto nacional.

Los artistas viajeros no solo abrevaron de las innovaciones formales y estéticas de las vanguardias históricas, sino que también compartieron el sentir nostálgico que movió las vanguardias latinoamericanas: la búsqueda de un sentir nacional que lo diferenciara del contexto europeo.²⁴¹ En este sentido es necesario retomar el concepto de Alfredo Bosi de *enraizamiento* para entender que el accionar artístico y estético de los pintores hondureños entre 1920 y 1950, compartía con las vanguardias históricas y latinoamericanas la necesidad de experimentar, a través del viraje hacia un arte y una sensibilidad que no es occidental: lo indígena, los espectros cromáticos de la tierra nacional, de los tejados y la composición étnica; reconociendo en la capacidad de síntesis emocional y misteriosa del arte “originario”, las condiciones propias de lo cotidiano, lo original y al mismo tiempo lo humanista y lo universal.²⁴²

A pesar de no formar grupos de avanzada vanguardista al igual que otros países latinoamericanos, en sus manifestaciones plásticas y sus prácticas artístico-culturales, los pintores del liberalismo hondureño dialogaban con las discusiones que la modernidad trajo consigo a la región: los juegos dialécticos entre modernidad y tradición, la búsqueda de un sentir nacional y su necesidad de enraizamiento en los arquetipos locales y universales. Estas discusiones formales y estéticas se entroncaban en la búsqueda experimental que dominó la sensibilidad del liberalismo durante la primera mitad del siglo XX y coincidió con la voluntad crítica que impulsó el pensamiento nacionalista antiimperialista y la institución de arquetipos nacionales que provocó el pensamiento *enraizado* de la dictadura Cariísta.

Partiendo de esta revisión general del *habitus creativo* del arte del liberalismo hondureño, reconocemos que este sistema artístico se desarrolló en dos grandes fases temporales que coinciden con las transformaciones del pensamiento nacionalista hondureño, en las cuales operaron juegos de continuidades y rupturas. Durante los

²⁴⁰ Evaristo López y Longino Becerra, *ob. cit.*, pp. 19-21.

²⁴¹ L. Mariñas, *ob. cit.*, pp. 92-99

²⁴² A. Bosi, *ob. cit.*, p. 26-28.

últimos veinte años del siglo XIX se realizaron obras tendientes a la introducción de un nuevo canon estético y artístico, de modo que su eje de acción fue híbrido e instituyente.

A partir del siglo XX, la experimentación con las formas y los materiales permitió la renovación de los cánones decimonónicos y la instauración de nuevas maneras de expresar el sentido de lo nacional. De modo que en los siguientes dos subapartados desarrollaremos un análisis formal y estético de un corpus de obras seleccionadas a partir de criterios de temporalidad, significados sociales y formas artísticas, de modo que sea posible aproximarnos desde una perspectiva sociológica a los elementos que operaron en la construcción del arte del liberalismo hondureño.

3.1.1- Las obras del Siglo XIX: introducción de las formas neoclásicas y activación estética de la imagen

A partir de que Tegucigalpa se convierte en capital en 1880, la necesidad de dotarla de espacios materiales y simbólicos que realzaran su titularidad, derivó en la creación de las primeras obras del arte del liberalismo hondureño y, como tal, en el establecimiento de un canon estético, formal y funcional en los edificios y en el espacio público. De modo que el arte del liberalismo durante siglo XIX formó espacios de negociación con las antiguas formas y prácticas culturales que pretendía borrar, expresando el carácter fundante del pensamiento positivista nacionalista, su intención sacralizadora del espacio ciudadano y una perspectiva instituyente y canónica, operando allí su carácter ideologizador mediante la introducción de nuevos valores estéticos a través de la obra urbana.

La remodelación de la *Portada del ex Convento de La Merced* en 1882, comisionada por el gobierno al arquitecto italiano Emilio Montessi, significó una de las primeras acciones del Estado nacionalizador por “irrumper” en el contexto material del “antiguo régimen” y las “antiguas elites”, para encarnar en la introducción de limpieza formal del neoclásico, la inauguración del “nuevo orden” liberal.²⁴³ Sin embargo, es evidente que el edificio sufrió modificaciones a lo largo del siglo XX, lo que dificulta nuestra aproximación al producto original, pues no contamos con un registro que nos permita saber cómo lucía la fachada del edificio antes de la intervención de Montessi, por ello es difícil establecer que tan “violenta” fue la remodelación hecha por el italiano. Además de este edificio, Montessi se encargó de construir y remodelar otras obras

²⁴³ Juan Manuel Aguilar, *Iglesias coloniales de Tegucigalpa*, p. 56

públicas de la ciudad puesto que fue nombrado arquitecto del Estado por el gobierno de M.A. Soto.²⁴⁴

La “nueva” fachada, compuesta por la Iglesia del Rosario y el Convento de La Merced, evidencia la apropiación y negociación que Montessi hizo con la estructura original de la construcción, logrando así unificar a través de una sola portada las dos instituciones religiosas contenidas en el inmueble. Los únicos elementos que acusan el clasicismo de la obra son los cuatro pares de columnas toscanas que flanquean las entradas a la iglesia y el convento, así como el dentellado que se ubica en la cornisa de todo el edificio. La introducción de estos elementos convive y se hibrida con los registros manieristas y barrocos expresados en los arcos de medio punto, el pretil barroco coronado con urnas y el arco trilobulado en el extremo del convento; por su parte, la iglesia mantiene su óculo octogonal y la torre del campanario rematada por una cruz latina. (Figura 9)

Más allá de borrar de forma “violenta” la vocación religiosa de la fachada, Montessi la “difumina” a través de la limpieza de las formas neoclásicas –o incluso manieristas- que cohabitan con las formas barrocas. En este “despojo” híbrido de la fachada original -¿manierista o barroca?-, se expone la voluntad performativa del Estado liberal por despojar a la Iglesia de las actividades educativas superiores -que venía rectorando desde 1847-, al reinaugurar en este edificio la Universidad Central y el Colegio de Segunda Enseñanza de Tegucigalpa.²⁴⁵ Desde su composición arquitectónica y su funcionalidad espacial, la *Portada del ex Convento de La Merced* expresa el sentido híbrido de la arquitectura del liberalismo: combinando las nuevas formas neoclásicas con los anteriores elementos barrocos; haciendo convivir en el espacio urbano las actividades religiosas de la Iglesia del Rosario y las actividades educativas seculares de la Universidad Central.

²⁴⁴ D. Navarrete, “Arquitectura modernista en Tegucigalpa”, p.128

²⁴⁵ J. M. Aguilar, *Iglesias coloniales...*, p. 55



Figura 9

Portada del Convento de La Merced

Emilio Montessi

Fotografía de Juan T. Aguirre, 1890. Colección Universidad de Tulane

La hibridación entre las antiguas y nuevas formas constructivas se vuelve a hacer presente en el *Portal del Cementerio General*, también construido por Emilio Montessi en 1880. El portal se levanta sobre un arco de medio punto recorrido por una cornisa dentellada y sostenido por dos pares de columnas toscanas. Las formas clasicistas de la obra se rompen con la presencia de dos pináculos ubicados en los extremos del arco, que sugieren la monumentalidad de la estructura y que el parapeto constructivo que lo corona, decorado con una suerte de cartela barroca en su interior y rematado por una cruz latina sostenida en un par de roleos. Esta composición híbrida permite una doble apropiación del espacio necropolitano, pues también expresa la negociación secular de prácticas religiosas que continuaron vigentes en el tejido social capitalino: el portal se convierte en un símbolo civilizado de solemnidad y respeto para los fallecidos; y, al

mismo tiempo, se manifiesta como el lugar sagrado donde descansan las almas cristianas a la espera del Juicio Final. (Figura 10)

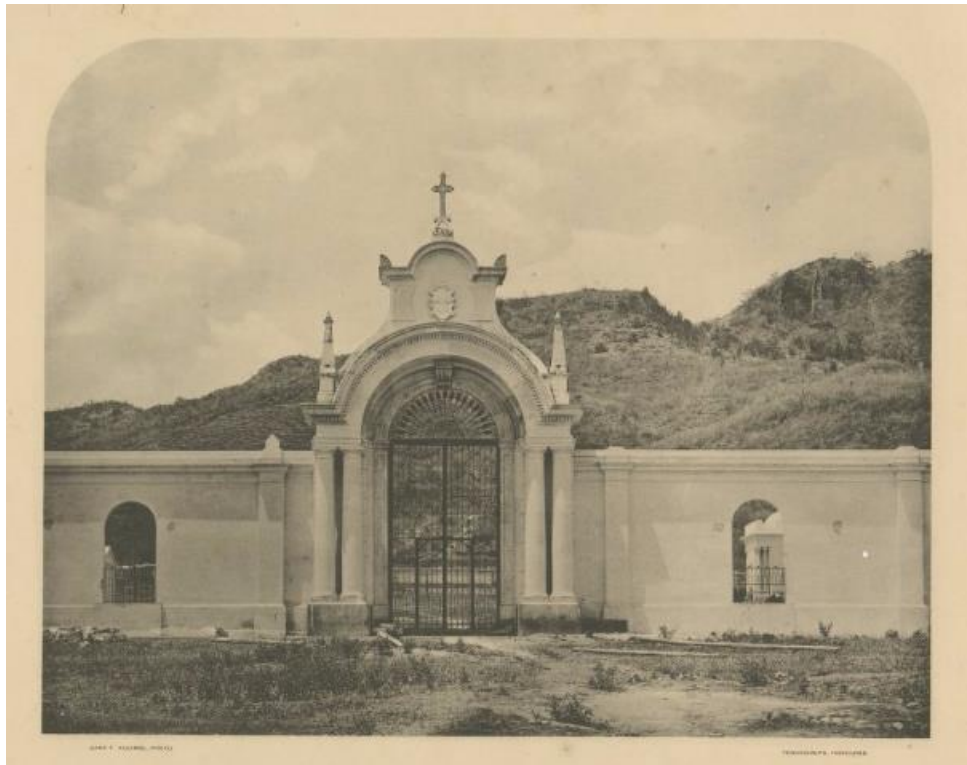


Figura 10

Portada del Cementerio General

Emilio Montessi

Fotografía de Juan T. Aguirre, 1890. Colección Universidad de Tulane

Esta ola constructiva iniciada por M.A. Soto, desde la figura de Montessi, llegaría a los gobiernos sucesores dos edificios que serían paradigmáticos para el canon estético y formal de los edificios públicos del Estado nacionalizador hondureño: el *Hospital General* (1880) –posteriormente Palacio de los Ministerios- y la *Escuela de Medicina* (1882) -hoy Correo Nacional-. Ambas construcciones evidencian la factura de Emilio Montessi y en sus formas expresan una relativa pureza en el neoclasicismo tegucigalpense, pues no existen rasgos contundentes de hibridación en sus fachadas.

El Hospital General, originalmente de una planta, presenta en su portada dos pares de columnas toscanas que flanquean la puerta de piedra rosada adintelada y apuntalada con una clave en forma de modillón, sobre la cual se levanta un entablamento con friso y cornisa lisa en la que descansa un parapeto constructivo muy simple compuesto por un arco de medio punto y figuras circulares en los extremos; esta composición se repite en el edificio de la Escuela de Medicina articulando así una armoniosa composición

especular sobre la calle que separa ambos inmuebles. Los cuerpos laterales de las dos construcciones alternan en ritmo sincopado un conjunto de ventanales con molduras y pilastras de orden toscano, cerrándose en sus esquinas con piedras rosáceas angulares, evidenciando así algunas formas del neoclasicismo español. (Figura 11)

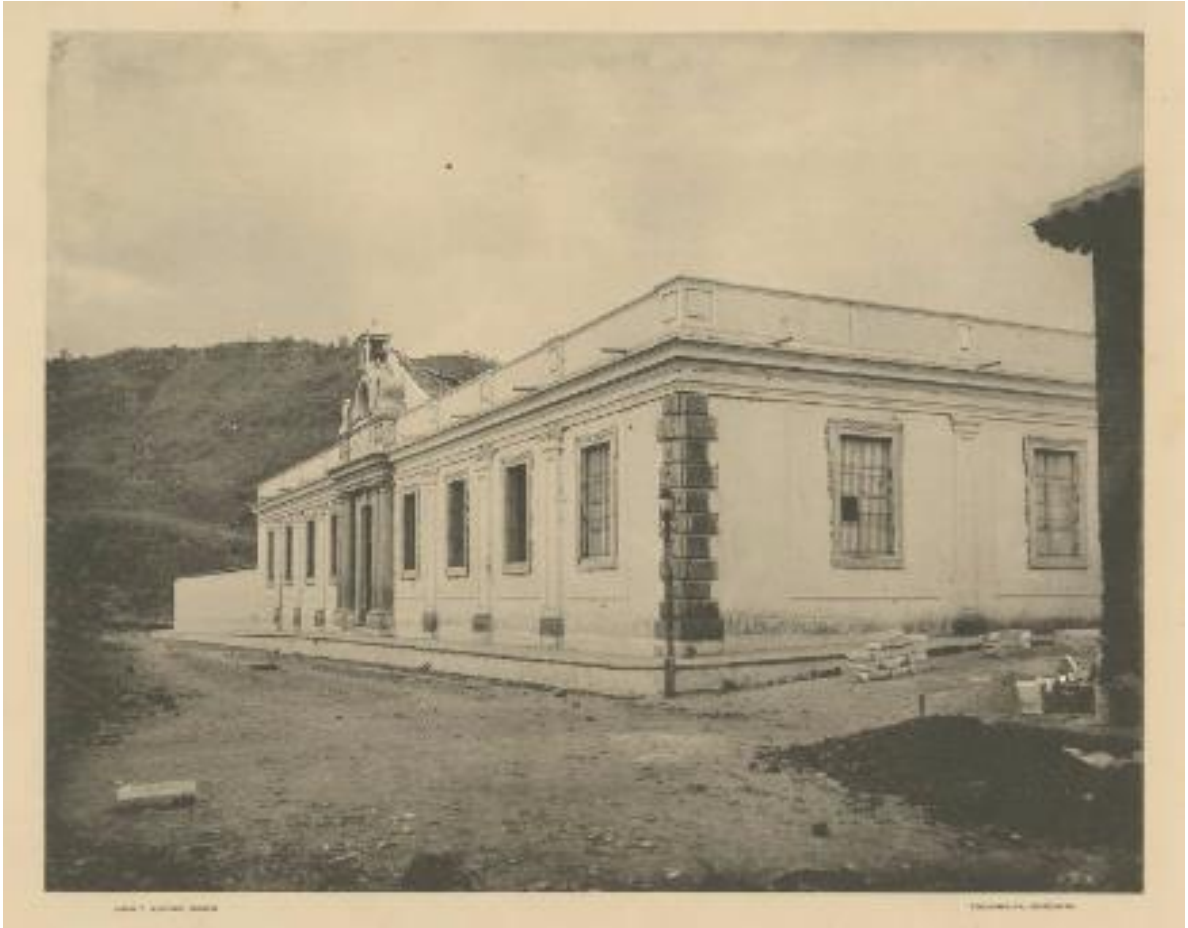


Figura 11

Hospital General de Tegucigalpa

Emilio Montesi

Fotografía de Juan T. Aguirre, 1890. Colección Universidad de Tulane

La nueva capital –como ya referimos al inicio de este apartado- está activándose y “sacralizándose” desde una sensibilidad liberal que echó a andar los engranajes de la escópica y la teatralización del espacio urbano. Si ya habían dotado a la ciudad de los “templos de la razón”, también debían entregarle al público el “santoral laico”, que sería activado emocionalmente a partir de los diversos cultos cívicos, creando así un contrapeso estético al de las figuras sagradas del catolicismo. Estas prácticas permitirán la estructuración de una suerte de “sincretismo secular”, que operó desde la matriz

colonial –al emular las acciones de la conquista cristiana que suplantó las deidades indígenas por el santoral católico-, a partir de la cual el Estado nacionalizador exhibió a los próceres, transmutando así el acto religioso de sacar en andas al santo, en una instalación permanente en el espacio público de la nueva imagen sagrada.

Sin llegar a afirmar como tal este “sincretismo secularizador”, Daniela Navarrete es quizá la primera historiadora que reconoce este interés del Estado nacionalizador por reutilizar y redirigir las energías emocionales generadas en los cultos a los santos hacia las figuras de los prohombres de la nación.²⁴⁶ Esta voluntad escópica por canalizar las energías estéticas hacia otras vías se hace evidente en el acto performativo de rebautizar las plazas de Tegucigalpa y Comayagüela con los nombres de los nuevos próceres bajo solemnes actos protocolarios; así, entre otros casos, la Plaza Mayor pasa a llamarse Parque Morazán, la Plaza San Francisco ahora es el Parque Valle y la Plaza Inmaculada Concepción se convirtió en el Parque La Libertad.²⁴⁷

La sustitución laica de las fuentes de energía estética no solo se logró renombrando las plazas, sino que fue necesario establecer un aparecer material. En este sentido, el 30 de noviembre de 1883 – coincidiendo con la ceremonia de asunción presidencial de Luis Bográn- se inauguraron las estatuas de Francisco Morazán, José Cecilio del Valle, José Trinidad Reyes y José Trinidad Cabañas, que habían sido encargadas a Francisco Durini en 1882 por el entonces presidente Marco Aurelio Soto.²⁴⁸ Como sugiere Lucca Bochicchio, en el momento que se encargan las imágenes a Durini, “(...) la tradición escultórica hondureña se encontraba interrumpida por dos generaciones; resulta entonces clara la dificultad, por no decir la imposibilidad, de confiarles a los maestros locales la monumentalización de la ciudad.”²⁴⁹ Es por esta razón que las esculturas fueron fabricadas en Italia, a excepción de la estatua ecuestre de Francisco Morazán que fue importada por Durini desde Francia, donde fue fundida por Leopoldo Morice.²⁵⁰ (Figura 12)

²⁴⁶ D. Navarrete, “Tegucigalpa espejismo de la modernidad...” apartado N° 13

²⁴⁷ *Ibidem*, apartado N° 14

²⁴⁸ Rafael Jerez Alvarado, “Estatuas para los parques de Tegucigalpa”, pp. 178-184

²⁴⁹ Lucca Bochicchio, “La contribución italiana a la imagen monumental —escultórica y arquitectónica— de la Independencia en Honduras”, p. 17

²⁵⁰ *Ídem*.



Figura 12

Francisco Morazán, 1883

Leopoldo Morice

Bronce y mármol de Carrara

Fotografía del Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 2008.

La compra de la estatua ecuestre de Francisco Morazán en Francia, ha abierto un polémico debate entre escritores e historiadores sobre si la escultura de Morazán pertenece a él o a un mariscal del ejército napoleónico. Este debate es inerte y no abona nada al estudio de la percepción estética social de la imagen puesto que la situación de si es o no Francisco Morazán, no cambia la manera en que los hondureños se apropiaron y continúan apropiándose de la imagen del héroe “presentificado” y “venerado” a través de las formas que se suponen son del Mariscal Ney. Por esta razón y no otra, es que no nos interesa profundizar sobre esta polémica en nuestra investigación y más bien dirigir nuestra atención hacia las yuxtaposiciones simbólicas que entran en juego en la activación de la imagen.

El evento conmemorativo, los espacios de instalación y el acto performativo de inauguración de las esculturas antes mencionadas, dan cuenta de un plan diseñado estratégicamente por el Estado nacionalizador para activar las imágenes desde los antiguos lugares de enunciación de la sociedad colonial, en una justa por el espacio público entre el laicismo y la religiosidad. Al grupo de esculturas levantadas en Tegucigalpa se les unió la estatua alegórica de la diosa de La Libertad ubicada en la plaza central de Comayagüela, en claro intento por unificar el conjunto de lugares urbanos que componían el nuevo espacio capitalino.²⁵¹

Mientras que la estatua de Francisco Morazán estaba siendo instalada en el lugar sagrado de la capital, la plaza de la Parroquia San Miguel Arcángel, la figura de una diosa se elevaba sobre la plaza del antiguo pueblo de indios de Comayagüela. Esto nos lleva a cuestionarnos ¿Por qué no sucedió al revés? ¿Por qué un hombre en Tegucigalpa y una mujer en Comayagüela? Una respuesta evidente es que al ser Tegucigalpa la capital, es lógico colocar allí al “fundador” de la nación hondureña, sin embargo en ello opera también el silencio al que ha sido llamada la figura ubicada en el retablo mayor de la ahora Catedral capitalina: la barroca escultura de San Miguel Arcángel.

Por su composición, pero también por los valores que encierra –como hemos mencionado en el capítulo uno-, la estatua de Francisco Morazán está equiparándose a la figura de San Miguel Arcángel, patrón de Tegucigalpa. Ambos están revestidos de victoria: uno sobre el demonio y otro sobre los conservadores; los dos son hombres que enarbolan una espada y portan vestimentas castrenses, pues uno comanda las milicias celestiales y el otro dirige a los ejércitos de la Federación Centroamericana. Sus figuras resumen la defensa, las esperanzas y las esencias del pueblo tegucigalpense: San Miguel como protector del orden celestial y Morazán como protector del orden terrenal. Por esta razón es que la broncea estatua de Francisco Morazán –de un hombre y no de una mujer- era la que debía estar activándose con los ritos seculares frente a la figura de San Miguel Arcángel. (Figura 13)

²⁵¹ Daniel Medina, “La Calle Real y la Feria de la Inmaculada Concepción. Lugar, memoria e identidad”, p. 67. Comayagüela, que originalmente nace como un pueblo de indios, corresponde a la “ciudad gemela” de Tegucigalpa, con la cual se conforma el Distrito Central desde la década de 1930. En la separación de ambas ciudades han operado tanto elementos materiales, como simbólico; desde los puentes Mallo, Carías y Guacerique sobre las aguas del Río Choluteca, hasta las connotaciones raciales y sociales que marginan a los habitantes de la que fue alguna vez la “Villa de Indios de la Inmaculada Concepción de Comayagüela”.



Figura 13

Fotografía de la década de 1950 que muestra la ubicación original de la estatua de Francisco Morazán frente a la Catedral metropolitana de Tegucigalpa.
Colección fotográfica de Jorge Amaya.

En el caso de la estatua de La Libertad ubicada en Comayagüela –elaborada por Luca Angelli en 1883-²⁵² nuestra hipótesis cobra más sentido al considerar que la alegoría de la diosa era una transmutación secular de los valores de la Inmaculada Concepción, patrona de los comayagüelas. Las dos figuras guardan en su composición y sus significados sociales elementos que permiten establecer parangones entre una y otra: las dos mujeres son guías espirituales -una del pueblo y la otra de la Republica- vestidas con amplias túnicas que refuerzan la pureza intachable de su accionar. Mientras que la Inmaculada Concepción ofrenda su matriz al servicio de la epopeya mesiánica del cristianismo, la diosa de La Libertad dirige al pueblo en la búsqueda del triunfo de la Razón y se convierte en la figura materna del republicanismo. (Figura 14)

²⁵² L. Bochicchio, *ob. cit.*, p. 20



Figura 14
La Libertad, 1883
Luca Angelli
Mármol de Carrara
Fotografía del Instituto Hondureño de
Antropología e Historia, 2008.

Otro caso que nos puede aproximar al proceso sincrético secularizador, corresponde a la escultura de José Cecilio del Valle, también inaugurada en 1883 por el presidente Bográn en la plaza del Convento San Diego y la Iglesia de San Francisco. José Cecilio del Valle fue uno de los más importantes pensadores centroamericanos durante el siglo XIX y al momento de perpetuar su memoria, el presidente Soto decretó –en la contrata hecha con Durini- que:

“(…) el Sabio don José Cecilio del Valle fue un ciudadano eminente, cuyas obras honran las letras centroamericanas; y que por su ciencia, por sus virtudes y por los servicios que prestó a la Patria, es acreedor a la gratitud nacional, Por tanto, DECRETA: Art. 1. Erfjase, en la plaza de San Francisco, de esta capital, una estatua de pie, de mármol de Carrara, del Sabio hondureño don José Cecilio del Valle. Art. 2. La estatua se colocará sobre un pedestal de piedra y mármol, que llevará inscripciones que hagan imperecedera la memoria del hombre que puso su genio y su ciencia al servicio de la nación centroamericana.”²⁵³

²⁵³R. Jerez Alvarado, *ob. cit.*, p. 185

Lucca Bochicchio sugiere que el monumento de José Cecilio del Valle guarda similitudes con las formas francesas utilizadas para representar a los personajes conmemorados y además está dotado de atributos “(...) que simbolizan el trabajo intelectual: los libros (a sus pies a la izquierda) y el documento enrollado en la mano derecha. La actitud reflexiva y la posición misma de los brazos y del busto, son rasgos típicos de la iconografía escultural de ese tiempo.”²⁵⁴ Sin embargo, en la misma lectura iconográfica que se puede hacer de la escultura, es evidente que Valle porta indumentaria compuesta por una sotana y un manto del que penden dos cordones que lo asocian más a un alto jerarca de la Iglesia Católica, que a un hombre ilustrado –es necesario aclarar que Valle no era religioso y su profesión era la abogacía-, lo que expresa claramente la yuxtaposición entre signos religiosos y seculares.

El hecho de que durante el siglo XIX el convento de San Diego funcionara como un centro de estudios, que 1847 adquiriría la titularidad de universidad de manos del presidente Juan Lindo y fuera rectorada por el Padre Reyes –otro de los próceres de la nación, cuyo busto fue colocado en la plaza de La Merced-, podría darnos algunas pistas sobre la voluntad de Soto por colocar en este lugar la referida escultura y vestirla con lo que parecieran ser hábitos monacales. En un primer momento y a modo de hipótesis, podríamos sugerir que al ser la Plaza San Francisco el espacio urbano donde vio las luces uno de los primeros centros educativos del país después de la independencia y al ser José Cecilio Valle la encarnación humana de la sabiduría y la razón, era la voluntad escópica del Estado que el sitio y la estatua se activaran a través de la transferencia mutua de valores simbólicos y estéticos.²⁵⁵ (Figura 15)

²⁵⁴ L. Bochicchio, *ob. cit.*, p. 17 y 20

²⁵⁵ Juan Manuel Aguilar, *Iglesias coloniales...*, pp. 36-37



Figura 15

José Cecilio del Valle, 1883

Anónimo

Mármol de Carrara

Fotografía del Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 2008.

En resumen, a través del conjunto arquitectónico y escultórico del liberalismo levantado a finales del siglo XIX, el Estado nacionalizador inauguraría en Honduras la práctica cultural del sistema mundo-moderno vinculada a la monumentalidad y a la necesidad de sensibilizar los valores nacionalistas de la República: a través de la erección de esculturas activadas desde el ritual secularizador y mediante el levantamiento de edificios que encarnaban a modo de “templos” las nuevas institucionalidades del sistema estatal. Esta práctica se mantendría vigente durante los años sucesivos siendo también reproducida hasta la actualidad, pero ahora desde otros lugares de enunciación. Desde el carácter instituyente del arte del liberalismo producido en el siglo XIX se

establecieron las normas constructivas, las maneras de rememoración y las formas artísticas que debían seguir los gobiernos del Estado nacionalizador durante el siglo XX.

Además de ser instituyentes, estas obras fueron también transitivas, haciendo posible la hibridación entre formas actuales y antiguas, de modo que se vuelve evidente el binomio moderno tensional entre tradición y modernización, que hilvanó el devenir de la identidad nacional hondureña y latinoamericana. Desde esta perspectiva, en las obras del liberalismo decimonónico está operando la condición doblemente periférica de este sistema artístico, puesto que como sugiere Lucca Bochicchio, la movilidad de las formas clásicas hacia América “(...) no constituía una función unívoca o un movimiento impermeable a las influencias externas; al contrario, determinaba la contaminación con diversos estilos y caracteres ambientales según el contexto que la hospedaba o generaba.”²⁵⁶

Más allá de lo que sería una suerte de “contaminación periférica”, lo que está sucediendo es el establecimiento de un lenguaje artístico que se alimenta de la apropiación de las formas externas para lograr un carácter nacional mediante la hibridación con los materiales y las prácticas constructivas locales. De modo que, aun y cuando sea un “producto adulterado”, la voluntad constructiva decimonónica en Honduras busca, al igual que el caso europeo, el desarrollo de una espectacularidad del espacio mediante la fachada contundente que se extiende a lo largo de la calle o a través de la instalación de esculturas activadas mediante rituales secularizadores específicos.

3.1.2.- Las obras del siglo XX: enraizamiento y experimentación contextual

El arte del liberalismo durante el siglo XIX instituyó las formas que seguirían las manifestaciones artísticas durante el siglo XX, lo cual se hace evidente en la construcción del *Teatro Manuel Bonilla* (1915), así como el levantamiento de las estatuas de *Cristóbal Colón* (1917) y el parque *El Obelisco* (1921), este último en conmemoración del primer centenario de la Independencia.²⁵⁷ En estas obras se materializaba la continuidad y apropiación de un sistema artístico específico, al mismo tiempo que estaban ya expresándose los nuevos valores extraestéticos y estéticos que modificarían la sensibilidad y la creación en el arte del liberalismo hondureño.

²⁵⁶ Cfr. Lucca Bochicchio, *ob. cit.*, pp. 15 y 27

²⁵⁷ Daniel Medina, “La Calle Real y la Feria de la Inmaculada Concepción...”, p. 69.

El *Teatro Manuel Bonilla*, desde sus exclusivas formas neoclásicas, encerraría en su interior una obra mural de Carlos Zúñiga Figueroa en la que se retrataba la primera estrofa del Himno Nacional de Honduras relacionada con el “descubrimiento” de América.²⁵⁸ Con esta acción, Zúñiga Figueroa estaría inaugurando el carácter *enraizado* del arte del liberalismo durante el siglo XX, pues en este mural se hace manifiesta la necesidad por expresar plásticamente las ideas latinoamericanas que permeaban el pensamiento nacionalista en su búsqueda por rescatar las raíces de la “raza hondureña”.

La obra de Zúñiga Figueroa se anclaría en el espacio urbano a través de la erección de la estatua de *Cristóbal Colón*, elaborada por el italiano Carlos Alberti y ubicada en Comayagüela el 12 de octubre de 1917, durante la administración de Francisco Bertrand.²⁵⁹ Ambas obras correrían con la misma suerte al ser destruidas a lo largo del siglo XX, quedándonos nada más con las referencias documentales y fotográficas que dan cuenta de sus emplazamientos originales; sin embargo es claro que en ellas se están expresando, en un primer momento, los elementos articuladores de la sensibilidad artística que se haría manifiesta en las décadas de los veinte, treinta y cuarenta del siglo XX. (Figuras 16 y 17)



Figura 16
Cristóbal Colón, 1917
Carlos Alberti
Mármol de Carrara
Colección fotográfica de Memoria
Gráfica de Honduras.

²⁵⁸ L. de Oyuela, *ob. cit.*, p. 74-75. Leticia de Oyuela expresa que el Ministerio de Educación Pública originalmente le habían aprobado a Zúñiga Figueroa la realización de un “(...) mural de seis tiempos, contenido de una interpretación del Himno Nacional, realizable para completar la decoración del mismo teatro(...)”. La necesidad de plasmar las estrofas del Himno nacional en el telón del teatro cumple una función no solo conmemorativa, sino también articuladora de la sensibilidad del liberalismo pues durante la inauguración de este espacio se entonaron –por primera vez en un espacio cultural- las notas del poema escrito por Augusto C. Coello y musicalizado por Carlos Hartling.

²⁵⁹ Elvin Mejía, Josué Sevilla, et. al., *ob.cit.*, pp. 31

Figura 17
Teatro Manuel Bonilla,
1915
Detalle del Mural de Carlos
Zúñiga Figueroa
Colección fotográfica de
Jorge Amaya



Además del carácter *enraizado* del arte del liberalismo durante el siglo XX, otro elemento que debemos de tener en cuenta es su voluntad experimental. Una de las primeras obras que articula ambos aspectos corresponde a la *Antigua Casa Presidencial* construida por el italiano Augusto Bressani entre 1916 y 1924. El edificio se levantó como una imponente fortaleza indicando, fenoménicamente, que la nación tambaleante de la década de los veinte, encontraba allí un refugio seguro y un lugar desde donde podrían estimularse en las cuadrillas militares, las emociones necesarias para la defensa de la integridad nacional.

Ubicada en un sitio estratégico -durante esa época Comayagüela era el acceso principal a Tegucigalpa a través del puente Mallol- la casa abría en la monumentalidad de sus muros y sus torreones neomudéjares, un mensaje claro para los extranjeros y los nacionales: aquí yace la fuerza y el futuro de la nación hondureña.²⁶⁰ Esta fuerza se encarnaba en la presencia del “señor fuerte” que habitaba y activaba la casa: en ella el presidente lograba su legitimación como un patriarca benevolente para los que estaban de acuerdo con su régimen y se volvía un juez implacable para aquellos que se rebelaran contra él.²⁶¹ Desde esta perspectiva, Tiburcio Carías sería el habitante por excelencia de la casa y le ayudaría a reunir en su figura los poderes que alguna vez Marco Aurelio Soto también ostentó: orden, progreso, control sobre el caos.

²⁶⁰ Víctor Romeo. “Tegucigalpa, la ciudad que conserva el espíritu de la América Colonial”, p. 126-127

²⁶¹ J. Méndez, *ob. cit.*, p. 33

En su interior, más amable, exótico y palaciego, la casa legitima al régimen como el representante de una “burguesía” que en sus gustos se encontraba, en el momento de su edificación, más identificada con un “pasado europeo” inculcado por la Reforma Liberal y que sería *enraizado* en el elemento español de la “raza cósmica hondureña”. Estos interiores invitaban a los espectadores privilegiados a habitar la casa desde diferentes perspectivas: en los salones y pasillos clasicistas –decorados con atlantes, cariátides y columnas de orden dórico y jónico- se encarnaba el pensamiento nacionalista positivista que se construía en el orden de las ideas y la razón; por otro lado, los pisos de los pasillos que daban al patio central construían un espacio totalmente distinto mediante guiños neomudéjares y neobarrocos, invitando a tomar una actitud más privada, romántica y exótica, donde el *enraizamiento* con el pasado español se vuelve evidente a través de la recreación de un patio andaluz que nos recuerda las mezquitas sevillanas, o el Alcázar de Sevilla, vecino del Archivo General de Indias.²⁶²

En la rotonda que da acceso a la entrada principal del edificio, se ubica un pequeño programa iconográfico en el que se encuentra una representación del Escudo Nacional custodiado por cinco leones en que se unen en sus fauces por una cadena rota en los extremos. Con esta representación se está activando un sentido defensivo enraizado en el pasado y en el presente de la nación hondureña: las hermanas naciones centroamericanas, identificadas con los leones, establecen un cerco defensor de los símbolos y la integridad de la nación hondureña –que en este caso asume simbólicamente la centralidad centroamericana-; esta naciones nacieron unidas por las “cadenas” de la colonia que, a pesar de haber “roto” su vínculo materno en 1821, las mantendrá juntas para garantizar la integridad de su territorio y su gente, como sucedió históricamente con la constitución en 1913 de la “Liga de la Defensa Nacional Centroamericana” en la capital hondureña y cuya finalidad principal era defender la integridad de la región sobre la intervención estadounidense.²⁶³ (Figuras 18, 19 y 20)

²⁶² J. Méndez, *ob. cit.*, p. 33

²⁶³ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, p. 75



Figura 18
Casa presidencial, 1916-1924
Augusto Bressani
Rotonda y cuerpos laterales. Fotografía de Mario Galeas.



Figura 19
Casa presidencial, 1916-1924
Patio interior.
Fotografía de Julio Méndez.



Figura 20
Casa presidencial, 1916-1924
Augusto Bressani
Vista oeste, 1928.
Colección fotográfica de Memoria Gráfica de Honduras.

La voluntad experimental de la casa se expresa con la introducción de nuevos materiales constructivos como la piedra rosada extraída de las canteras capitalinas –como un acto performativo para acercarse al sitio donde el Estado extraía las emociones nacionales- y con el uso de formas y valores eclécticos articulados orgánicamente logrando así una monumentalidad altamente sensible que hasta entonces no había sido vista en la capital. En este sentido la edificación de Bressani compite con la “escuela arquitectónica” inaugurada por Montessi y al mismo tiempo lo hace con la catedral capitalina, al convertirse en el segundo edificio de la ciudad que recurre a una cúpula coronada por la bandera hondureña, como si se tratara de un nuevo templo de la Nación.

Como ya hemos afirmado al inicio de este apartado, -siguiendo la perspectiva teórica de Benjamin- la arquitectura es una suerte de sismógrafo de los cambios en las formas y sentidos del arte. En este caso, la obra de Bressani inauguraría todo un proceso artístico experimental y *enraizado* que iniciaría en 1915 y significaría un parte aguas a través del cual la arquitectura tegucigalpense daría un viraje hacia construcciones historicistas las cuales, siguiendo los valores estéticos románticos, rescataban –en un

primer momento- un pasado europeo (neogótico, neomudéjar y neo-renacentista) para luego decantarse hacia la búsqueda un pasado más “propio” que se refleja en edificios y espacios urbanos de formas neobarrocas, como el *Seminario Menor*, e indigenistas, como el Parque *La Concordia*. Estamos entonces ante un proceso de transformación y renovación de la sensibilidad liberal instaurada en el siglo XIX, en la cual la pintura – desde sus propias características y nichos de acción- abrevaría para crear por primera vez obras “de carácter nacional” y con un léxico formal “propio”.

A partir de la segunda década del siglo XX la pintura hondureña –entroncada en el desarrollo de las vanguardias históricas y latinoamericanas- adquiere fuerza a través de la migración de artistas hacia diversas partes del continente americano y de Europa. Estos artistas no establecieron una vanguardia formal en el país, pero si expusieron en sus obras –desde su contextualidad doblemente periférica- las preocupaciones que alimentaban las discusiones estéticas de las vanguardias latinoamericanas: la representación de la ciudad, de los orígenes raciales, la búsqueda de la forma sintética y el “estudio” del arte indígena.

Los artistas Max Euceda, Confucio Montes de Oca y Carlos Zúñiga Figueroa, se decantaron por pintar paisajes idealizados propios del clasicismo y del naturalismo europeo; por lo cual es más viable ubicarlos como pre-modernos que como la auténtica modernidad hondureña. Sin embargo es necesario hacer un paréntesis sobre una de las obras de Zúñiga Figueroa realizada en 1922, titulada *Cantonera*, en la cual se representa la figura realista de un hombre de edad avanzada y mestizo que -claramente de vocación obrera o campesina- encierra en sus ojos el peso del trabajo y el tiempo. A pesar de no ser una obra completamente moderna, tanto en su estética como en sus formas, sería sin lugar a dudas uno de las primeras materializaciones plásticas hondureñas en torno a la problemática de la raza y el origen mestizo del pueblo hondureño. (Figura 21)

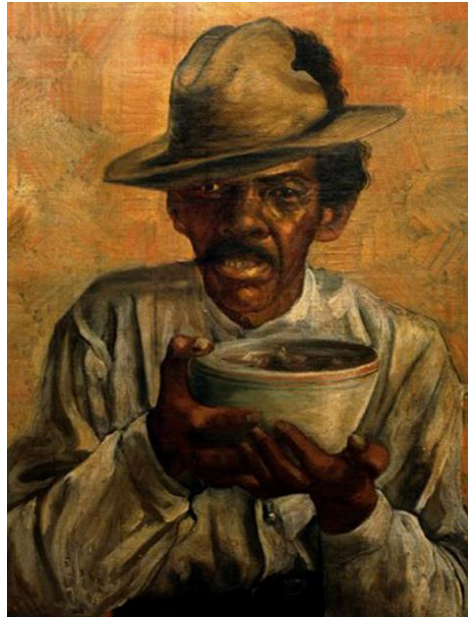


Figura 21

Cantonera, 1922

Carlos Zúñiga Figueroa

Óleo sobre tela.

Colección Banco Central de Honduras

Es con Pablo Zelaya Sierra –que formó parte de este primer grupo de artistas que viajaron a Europa y al que se le ha denominado Generación de los Veinte-²⁶⁴, que encontramos verdaderos rasgos del modernismo latinoamericano en la pintura del liberalismo hondureño. En su obra, desarrollada entre 1920 y 1930, Zelaya Sierra va a explorar y explotar vetas formales y estéticas que van a ser recurrentes en las manifestaciones pictóricas sucesivas: el problema de la representación de la ciudad y el *enraizamiento* en la raza y la cotidianeidad hondureña. Desde 1935 y hasta 1950, el copaneco Arturo López Rodezno –en relación de mecenazgo con el gobierno de Tiburcio Carías- se encargará de renovar las discusiones formales y estéticas que ya Pablo Zelaya Sierra había introducido a la plástica nacional y con él se afianzaría el carácter experimental y *enraizado* del arte del liberalismo hondureño en el siglo XX.

Uno de los primeros elementos conceptuales que nos interesa discutir en torno a la obra de Pablo Zelaya Sierra y de Arturo López Rodezno, se vincula con la problemática en torno a la representación de lo modernización en la ciudad. Como ya se refirió en el capítulo uno, desde la segunda mitad del siglo XX, los intelectuales

²⁶⁴ Autores como Longino Becerra, Evaristo López y Luis Mariñas Otero ubican a estos artistas que viajaron hacia Europa como la generación de los 20. Mariñas Otero afirma que: Los artistas hondureños de esta época se formaron en Europa y todos ellos responden a unas notas comunes que permiten agruparlos, si no en una escuela, si en una generación que podemos llamar de 1920. Cfr. L. Mariñas Otero, *La pintura en Honduras*, p. 9.

hondureños del pensamiento nacionalista antiimperialista y del pensamiento *enraizado* de la dictadura, se encargaron desde diversas plataformas en criticar el intervencionismo político y las modificaciones socioculturales operadas por las compañías bananeras; de modo que las plantaciones y las condiciones modernizantes que trajeron consigo a la Costa Norte hondureña eran concebidas por ellos como algo ajeno a lo que la nación hondureña encarnaba.²⁶⁵

En este contexto, la negación de ese espacio modernizante que era la ciudad poseería un valor simbólico y político que operó sobre la producción pictórica del arte del liberalismo hondureño. Tanto en *Campesinas* (1932), *Hermano contra Hermano* (1932), así como en obras anteriores de Pablo Zelaya Sierra, la no representación de la ciudad es sintomática de ese rechazo hacia el espacio ciudadano vinculado a la economía de enclave; pero también, como ya lo mencionara Gustavo Larach, constituyen “(...) una visión idealizada de la vida rural, distante de las privaciones y adversidades que enfrentan los hondureños que se mantienen cerca de la tierra y la trabajan por [un] fruto (...), que al final del día llenaría las arcas de las empresas bananeras.”²⁶⁶

La obra *Campesinas*, que formó parte de una exposición realizada en 1932 en el Ateneo de Madrid, muestra una representación bucólica del espacio rural hondureño. En la escena se identifican tres personajes principales encarnados de manera cuasi escultórica y enmarcados por un paisaje muy sintético que en sus formas y su paleta cromática telúrica remite a la campiña. La composición de la obra alude a un lenguaje tradicional dentro de las representaciones artísticas occidentales: una escena íntima de conversación entre dos muchachas mestizas que cargan cántaros de barro y un niño que observa el agua a la manera de una representación clásica del *Narciso*; lo cual expresa la ya referida necesidad del arte moderno latinoamericano por *enraizar* en lo cotidiano y lo universal las “formas propias”. (Figura 22)

²⁶⁵ M. Barahona, *Honduras en el siglo XX...*, pp. 79-81

²⁶⁶ Gustavo Larach, “PZS: arte moderno e indigenismo (IV)” en mimalapalabrahn.blogspot.mx



Figura 22
Campesinas, 1932
Pablo Zelaya Sierra
Óleo sobre tela

La escena de esta obra, que perfectamente puede leerse –como ya lo hiciera Larach– desde una la pulsión indigenista dentro del arte moderno latinoamericano expresada y articulada por Mariátegui, también nos vincula con la nostalgia del artista por aquel espacio de la campiña que fue le fue arrebatada al indígena por el Estado hondureño y las empresas extranjeras, obligándolo a migrar hacia las ciudades y descomponiendo el orden original de la sociedad tradicional hondureña.²⁶⁷ En este sentido, esta obra de Pablo Zelaya Sierra recupera ese espacio ahora tambaleante y lo encierra en formas pétreas y geométricas que dan cuenta de la invariabilidad y del espíritu universal de la cotidianidad pacífica de las sociedades pre-modernas.

Cuando Pablo Zelaya Sierra regresa a Honduras en 1932 se encuentra con una abrupta realidad signada por una guerra civil en el marco de las elecciones presidenciales de ese año. Toda esa serenidad y espacio idealizado que había expuesto en Madrid, se ve ahora revuelto y en el caos provocado por la lucha de hondureños contra hondureños emborrachados por la política vernácula nacional. En *Hermano contra hermano* (1932) Zelaya representa en un primer plano una escena dantesca de cuerpos decapitados y mutilados que enmarcan un personaje central emborrachándose mientras sujeta en sus manos la cabeza de uno de sus connacionales. (Figura 23)

²⁶⁷ Cfr. Gustavo Larach, *ob.cit.*

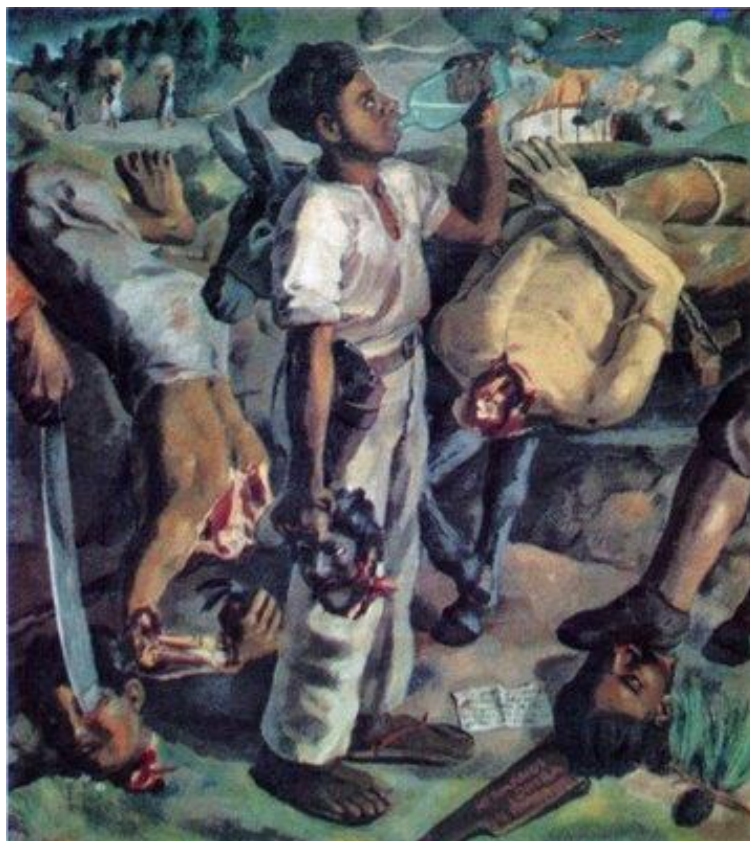


Figura 23
Hermano contra hermano., 1932
Pablo Zelaya Sierra
Óleo sobre tela.
Colección Banco Atlántida

En el segundo plano es clave la presencia en el extremo superior derecho de avionetas como símbolos de destrucción que sobrevuelan una casa humeante, mientras el extremo superior izquierdo un grupo de personas huye con dirección a un espacio desconocido. Las avionetas recuerdan no solo la destrucción causada por estas máquinas durante la Primera Guerra Mundial, sino que adquieren un tinte localista cuando retrocedemos años atrás y nos encontramos con una Tegucigalpa invadida en 1924 por las fuerzas militares estadounidenses que sobrevolaron el cielo capitalino.

Espaciados por casi quince años de diferencia y bajo un contexto de régimen dictatorial, encontramos algunos paralelismos en la obra de Arturo López Rodezno.²⁶⁸ Nos interesan particularmente la serie de azulejos que le fueron encargados en 1948 por

²⁶⁸ Arturo López Rodezno, quien desarrolló ampliamente las técnicas del muralismo y la cerámica, fue una figura importante dentro del gobierno de Tiburcio Carías Andino, puesto que fungió como artista del Estado durante la década de 1940 y contribuyó en gran medida a la articulación de una imagen visual de la nación hondureña de ese entonces, discusión que desarrollaremos en el siguiente apartado.

el presidente Tiburcio Carías Andino para decorar el edificio del Aeropuerto Internacional de Toncontín, que corresponde a una representación alegórica de los diecisiete departamentos en que se dividía Honduras en aquel momento; sobre esta serie –la cual volveremos a abordar más adelante– nos interesa particularmente la representación que Rodezno hace del campo y de la ciudad, principalmente en los departamentos que comprenden la Costa Norte y Tegucigalpa.

Las alegorías de los departamentos de Cortés y Atlántida, en cuyas principales ciudades y valles estuvieron establecidas la sedes de las compañías bananeras, reflejan un espacio bucólico y exótico, en el que resaltan en primer plano las matas de banano y el trabajo del obrero hondureño, curiosamente en ninguna de ellas se reflejan la arquitectura de hierro, madera y zinc que erigieron las fábricas de las empresas extranjeras. Rodezno encuentra imposible la apropiación nacional de los avances técnicos de la modernidad en esta región, en *Atlántida* se pueden ver en la lejanía los buques trasatlánticos que llevarían el producto a su destino final, mientras que en *Cortés* el ferrocarril apenas se distingue entre los matorrales de las plantas del banano y las faldas de la sierra del Merendón. (Figuras 24 y 25)

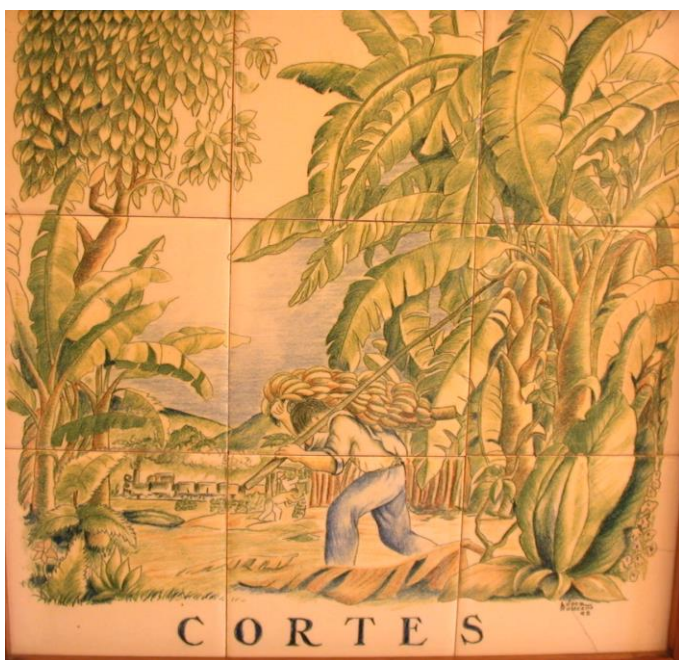
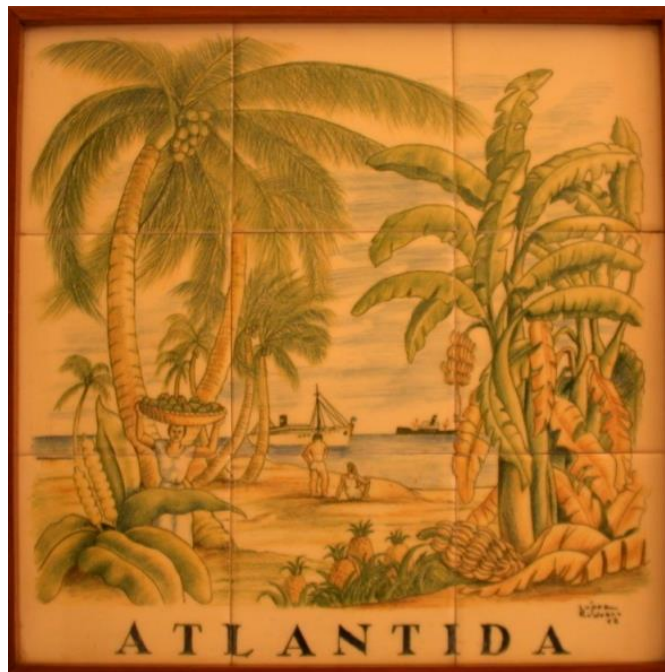


Figura 24
Cortés, 1948
Arturo López Rodezno
Lápiz cerámico sobre azulejo.
Colección Instituto Hondureño de
Antropología e Historia

Figura 25
Atlántida, 1948
Arturo López Rodezno
Lápiz cerámico sobre azulejo.
Colección Instituto Hondureño de
Antropología e Historia



Contrario a estas representaciones, en las que se desconoce la modernización como un producto de la hondureñidad, -lo mismo sucede en la literatura, como en el caso de las obras de Carlos Izaguirre y Marcos Carías Reyes, *Bajo el chubasco* y *La heredad*, respectivamente- en el caso del mosaico que personifica *Tegucigalpa*, es inevitable la alusión a la arquitectura de esta ciudad. Los edificios y monumentos que Rodezno escoge para esta alegoría responden a construcciones que se vinculan con la tradición y el origen de la nacionalidad hondureña, entendida así desde el lugar de enunciación del gobierno caríista: El Parque La Concordia (1945) La Catedral Metropolitana (S. XVIII) y el Puente Mallol (S. XIX), como símbolos del origen prehispánico y español de la “raza hondureña”; la Estatua de Francisco Morazán (1880), el Obelisco (1921) y la Casa Presidencial (1916-1924), símbolos del origen y el poder del Estado liberal hondureño; así como el Estadio Nacional (1948) obra cumbre de la dictadura y la única con un estilo modernista evidente. (Figura 26)



Figura 26
Tegucigalpa, 1948
Arturo López Rodezno
 Lápiz cerámico sobre azulejo.
 Colección Instituto Hondureño de
 Antropología e Historia

La composición del referido azulejo, muestra como el origen de la nación la figura de Francisco Morazán, héroe nacional enarbolado por la Reforma Liberal en 1876, de modo que Rodezno reconoce la labor mesiánica del carísmo en la consolidación de la nación hondureña que venía construyéndose desde finales del siglo XIX. Es evidente que la intención de Rodezno por mostrar una ciudad pasiva y casi con remanentes pueblerinos, sirve para *enraizar* a Tegucigalpa en el lugar de la tradición. No es el dinamismo urbano lo que emana de ella, sino más bien una fuerza más antigua: la fundación mítica y poética de la nación hondureña, que más recuerda a la historia del viejo Tenochtitlán que a una ciudad cosmopolita y moderna.

La “emanación energética” desde el lugar original de la Nación, que era Tegucigalpa, fue expresado por Rodezno de una manera totalmente distinta unos años antes, en lo que podría ser considerada una de las obras maestras del muralismo hondureño: la *Alegoría a la energía* (1946), ubicado en el antiguo edificio de la Empresa Nacional de Agua y Luz, con sede en Tegucigalpa.²⁶⁹ En esta pieza de gran formato Rodezno metaforiza a Tegucigalpa como una esbelta mujer mestiza con los brazos extendidos, que a modo de *axis mundi* mesoamericano –recordando las estelas

²⁶⁹ J. Barahona, *ob. cit.*, p. 55

mayas representativas de los gobernantes de Yaxchilán y Copán-, emana su energía renovadora y transformadora hacia los puntos cardinales expresados en cuatro caballos variopintos. Enmarcando esta escena se identifica la fuerza de las máquinas y el del hombre, en lo que serían quizás las primeras representaciones efectivas de la modernización: pero ahora sí de una modernización dirigida por el gobierno centralista hondureño y no controlada por las empresas bananeras.

La capacidad sintética de los valores estéticos y extraestéticos del pensamiento *enraizado* de la dictadura Cariísta expresados en *Alegoría a la energía*, dota a la pieza de un auratismo y un simbolismo que la acerca a las piezas elaboradas por Siqueiros en la capital mexicana. La voluntad de Rodezno por reconocer en Tegucigalpa como una personificación de la raza hondureña, abre nuestra discusión hacia otro elemento conceptual presente en la pintura moderna hondureña: el origen de la “raza mestiza hondureña” y la “construcción” de una “propia” imagen visual de la nación.



Figura 27
Alegoría a la energía, 1946
Arturo López Rodezno
Mural al fresco.
Fotografía de la Familia López Luna

Es necesario entonces volver sobre las obras que Pablo Zelaya Sierra presentó en el Ateneo de Madrid, en las cuales ya es evidente la necesidad del artista por expresar el

carácter “mestizo” de la hondureñidad. En su pieza *La mujer y el niño* (1932), Zelaya Sierra representa a una esbelta y casi escultórica madre de tez y rasgos negros, que más recuerda a una zamba,²⁷⁰ cuyos pies descalzos se afianzan a la tierra original y a la piedra estructural. Esta robusta mujer sostiene sobre sus brazos un pequeño de características mestizas en una postura clásica que remite a las *madonnas* renacentistas— recordemos la ya referida necesidad de Zelaya por *enraizar* los arquetipos locales en los universales-. (Figura 28)



Figura 28
La madre y el niño, 1932
Pablo Zelaya Sierra
Óleo sobre tela.

Es llamativa la necesidad del autor por presentar al hondureño mestizo como el hijo de una zamba en un contexto en el que, como nos lo refiere Jorge Amaya, existía una política de Estado por invisibilizar la raíz negra dentro la composición étnica

²⁷⁰ Categoría colonial utilizada para denominar a los hijos de negros e indígenas.

nacional.²⁷¹ Por su sentido conceptual la obra guarda similitudes con *A negra* (1923) de Tarsila do Amaral, a pesar de que se aleja de esta pieza por el tratamiento formal que Zelaya da a la representación femenina, sin embargo en *La mujer y el niño* es clara la intención sintética de las formas locales que buscan exaltar el valor estético, como lo expresaba ya la antropofagia brasilera.

Casi siete años después de las obras de Pablo Zelaya Sierra, el gobierno de Tiburcio Carías configuró un programa estético e iconográfico que –siguiendo a Joel Barahona– se bifurcaba en la representación de lo rural y lo maya. Sin embargo hemos de reconocer que ambos conceptos no son más que la cristalización de un proceso, que como hemos revisado anteriormente, venía fraguándose desde 1920 bajo una perspectiva antiimperialista.²⁷² Esta situación reclama que volvamos sobre la serie de azulejos alegóricos a los 17 departamentos en los que se dividía Honduras para aquel entonces.²⁷³ (Figuras 29 y 30)

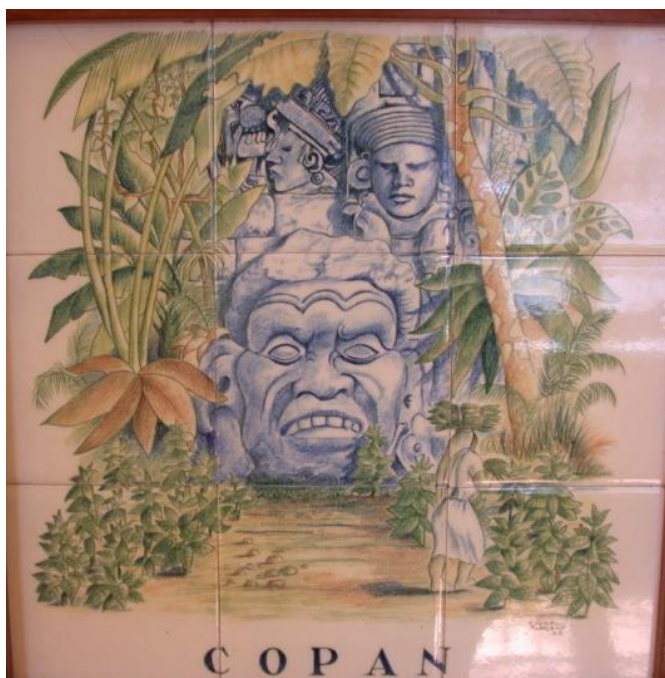


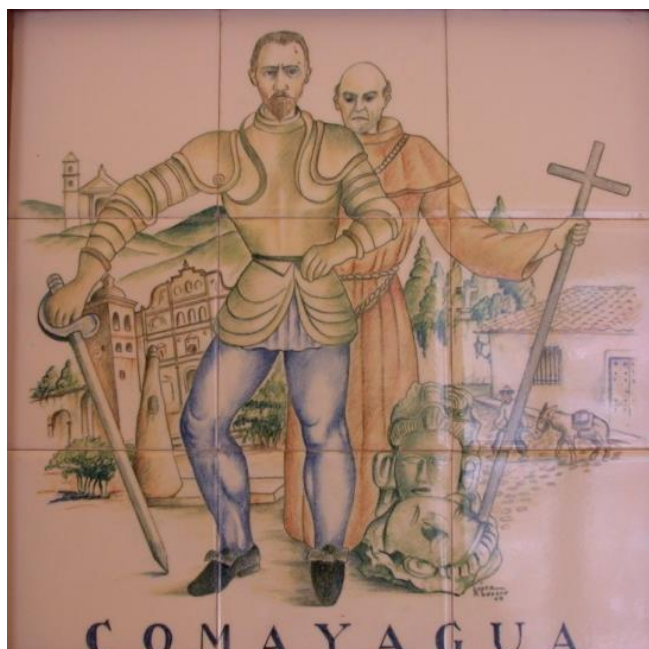
Figura 29
Copán, 1948
Arturo López Rodezno
Lápiz cerámico sobre azulejo.
Colección Instituto Hondureño de
Antropología e Historia

²⁷¹ Jorge Amaya, “Los estudios culturales en Honduras...” p. 120.

²⁷² Joel Barahona, *ob. cit.*, p. 58

²⁷³ En 1957 se creó el departamento de Gracias a Dios, de modo que la división política actual de Honduras contiene 18 departamentos.

Figura 30
Comayagua, 1948
Arturo López Rodezno
Lápiz cerámico sobre azulejo.
Colección Instituto Hondureño de
Antropología e Historia



En las alegorías a los departamentos de Copán y Comayagua, este discurso en torno a una raza que nace del mestizaje entre españoles y mayas alcanza su verdadera manifestación plástica.²⁷⁴ En ambos casos es discutible la reproducción de ciertos mitos y miradas decimonónicas: la representación exótica de las ruinas y la destrucción de la cultura maya en Comayagua, ¿o Copán?, cuando esta había abandonado el territorio nacional muchos años antes de que los españoles llegaran a América.

Un elemento más que nos interesa trabajar en la obra de López Rodezno es la recurrencia de la hoja y mata del banano, tanto en los referidos azulejos, como en muchos murales que ejecutó en diversos espacios públicos y privados. Más allá de la lectura exotista que se le podría dar a esta iconografía, es importante entroncarla dentro esa búsqueda original que alguna vez pretendieron los artistas de la generación de los 20.

Arturo López Rodezno reconoce en la sensualidad de los verdes de la hoja de plátano el espectro cromático de la nación y la misma podría ser un elemento articulante de su etapa figurativa: el verde esmeralda del jade maya presente en las vibrantes matas del banano, producto que a su vez dirigió los rumbos económicos, políticos, sociales y culturales de la nación hondureña que Rodezno conoció. Así como los modernistas

²⁷⁴ Copán fue la sede de una ciudad-estado Maya durante el periodo clásico y en sus motivos escultóricos encontraría la inspiración López Rodezno para muchas obras. Comayagua, por su parte, fue la sede del poder político durante la época colonial y por lo tanto la primera capital de Honduras.

mexicanos ubicaban en el maguey la representación de la mexicanidad, Rodezno encontraba en la hoja del plátano el *enraizamiento* con el pasado y el presente hondureño, con los intensos verdes de la foresta hondureña y las energías estéticas que emanaban de ella. Por ello no es extraño que en el mural de *Los Danzantes* (1943), realizado para la Escuela Nacional de Bellas Artes, el mural realizado en el Palacio de San Pedro Sula (1945), o en la alegoría al departamento de Copán para la serie de azulejos de los *17 departamentos* (1948), los verdes azulados fueran el espectro cromático dominante de ambas piezas. (Figuras 31 y 32)



Figura 31
Los Danzantes, 1943
Arturo López Rodezno
Mural al fresco.
Fotografía del Julio Méndez

Figura 31
Mural del Palacio Municipal de
San Pedro Sula, 1945
Arturo López Rodezno
Mural al fresco.
Fotografía de la Familia López Luna



Toda esta voluntad experimental y *enraizadora* dentro de la pintura y la arquitectura se resumiría en uno de los parques más interesantes construidos por el régimen carísta: *La Concordia* (1939). En este parque, construido por el arquitecto mexicano Augusto Morales Sánchez, la voluntad indigenista de la arquitectura y escultura latinoamericana durante el siglo XX se hace expresa a través de las piedras de cantera rosada en las cuales se encarnan las estelas y altares copanecos, así como en algunas esculturas y templos de Chichen Itzá. Además de presentizar en el espacio capitalino uno de los lugares más sagrados del “pasado prehispánico hondureño”, el parque sirvió como elemento legitimador del gobierno Carísta y del mito originario de Tegucigalpa, como ya lo habían hecho alguna vez los reformadores liberales. En una nota periodística incluida en el informe presentado por Augusto Morales Sánchez al gobierno de Tiburcio Carías se expresa lo siguiente:

Entre los homenajes tributados al Señor Presidente de la República, Doctor y General Tiburcio Carías Andino, con motivo de su cumpleaños, la solemne inauguración del bello Parque “La Concordia” constituyó una nota de singular atracción. (...) Una obra así, debida a la progresista

y patriótica labor de nuestro Gobierno, ha tenido el privilegio de ser admirada placenteramente por propios y extraños.²⁷⁵

La piedra rosada adquirió las formas del pasado mesoamericano y también expresó la voluntad experimental del arquitecto con la interpretación sintetizada de algunas piezas que están más cercanas al art decó neoyorkino y a la decoración del *Palacio Nacional de Bellas Artes* en México (1910-1934). En estas representaciones –de manera similar que con la estatua de Francisco Morazán- es posible identificar no solo representaciones mayas, sino también toltecas, así como divinidades mexicas y extractos del código de Borgia, lo cual causó una confusión en la población hondureña al conjuntar todas estas expresiones como producto de la cultura maya. Como ya habíamos argumentado para el caso de la estatua morazánica, más allá de si estas eran réplicas de lo que existía en Copán, los capitalinos que visitaban este parque activaban su ilusión estética al sentirse frente a frente con las ruinas que quizás nunca podrían visitar. (Figuras 32y 33)

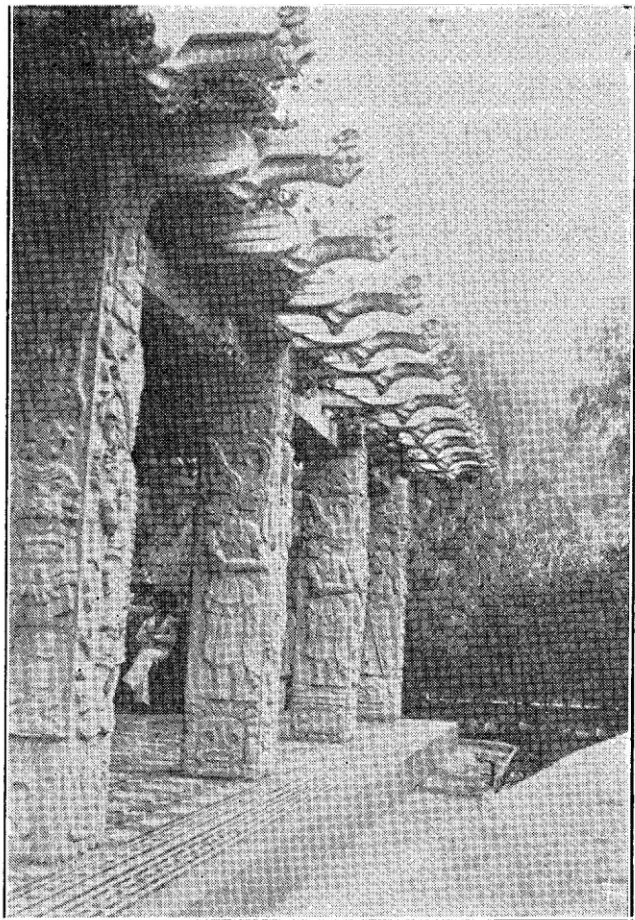


Figura 32
Parque La Concordia, 1949
Augusto Morales Sánchez
Detalle de la *Pérgola de los Murciélagos*. En ella se identifican reinterpretaciones de relieves mayas y toltecas, así como un conjunto de gárgolas art decó.
Fotografía incluida en el informe presentado por Augusto Morales Sánchez al gobierno de Tiburcio Carías Andino

²⁷⁵ Augusto Morales y Sánchez, *Copantl. Jardín Maya “La Concordia”*, p. 3



Figura 32

Parque La Concordia, 1949

Augusto Morales Sánchez

Réplica de la Estela C de Copán.

Fotografía de SAP

La voluntad experimental y *enraizadora* a la que nos hemos referido a lo largo de este apartado, articuló la producción artística del liberalismo durante el siglo XX, sin embargo es importante reconocer que ello no es más que el producto de un largo proceso latinoamericano por apropiarse de las formas externas para alimentar sus “propios lenguajes artísticos”. En el caso particular hondureño, este proceso se inauguró con las formas híbridas e instituyentes de los valores nacionalistas que ya habían sido establecidos durante el siglo XIX y que se intensificaría durante la primera mitad del siglo XX; lo cual abre en nuestra discusión dos preguntas fundamentales: ¿realmente se llegó a constituir un léxico artístico hondureño a partir de las formas extranjeras? En caso de existir ¿Cuáles son las formas que, por su repetición, dan cuenta de una apropiación local del lenguaje universal?

Un primer acercamiento a la arquitectura, en tanto que sismógrafo de los cambios en el arte y como manifestación clave dentro del arte del liberalismo, nos puede dirigir en el camino a identificar esta búsqueda artístico-lexical en el caso hondureño, de modo que en el siguiente apartado realizaremos una revisión puntual del papel que la arquitectura jugó –desde lo exclusivamente formal- en la diseminación de valores artísticos y estéticos desde Tegucigalpa hacia la “periferia” de la Nación hondureña.

3.2.- El léxico de la arquitectura del liberalismo en Tegucigalpa: diseminación de valores formales y estéticos

La arquitectura –desde una perspectiva benjaminiana-, a diferencia de la escultura y la pintura, corresponde a una manifestación que está allí no solo para ser admirada, sino también para ser tocada, de modo que en ella operan de manera complementaria la percepción óptica y la percepción táctil.²⁷⁶ Por su carácter exclusivamente urbano y a la vez útil, la arquitectura se vuelve una de las manifestaciones artísticas más cercanas al espectador, ya que establece con él una relación cotidiana que se hace efectiva a partir del acto performativo de recorrer el espacio ciudadano y su uso, igualmente cotidiano. En esta línea argumentativa, Michel de Certeau reconoce en la ciudad un texto que está en constante movimiento y reescritura, pues el espectador se apropia de los discursos presentes en el espacio urbano y los transforma desde su propia experiencia.²⁷⁷

La ciudad se convierte en un espacio en el que el individuo “(...) teje su propia historia al hilo de sus itinerarios *en y acerca de* la ciudad. Ésta es un terreno por recorrer, en el que el objeto creado es reemplazado por el continuo cambio entre realidad y representación.”²⁷⁸ En este sentido, la arquitectura –por su ubicación espacial y su funcionalidad práctica- se convierte en un significado y un significante en el entramado retórico de la ciudad, de modo que a través de ella es posible la producción, circulación y transformación de valores y conceptos. Por esta razón es Walter Benjamin, en palabras de Juan Hernández León, explica la arquitectura en el interior de un entramado histórico, entendiéndola “(...) como el testimonio de un auténtico sueño colectivo, como imagen y expresión de la realidad social.”²⁷⁹

²⁷⁶ Cfr. W. Benjamin, *ob. cit.*, p.95

²⁷⁷ Cfr. Michel de Certeau, “Andar en la ciudad”, pp. 6-9

²⁷⁸ C. Fara, *ob. cit.*, p. 13

²⁷⁹ Juan Hernández León, “Editorial n. 4”, p. 5

La arquitectura materializa el carácter autopoyético del hombre, pues se vuelve un acontecimiento en el que la acción de habitar el espacio compromete al sujeto con sus obras “(...) como si fuera tanto su objeto como su operador o su autor”.²⁸⁰ Sylviane Agacinski, siguiendo a Michel Serres, expone que la arquitectura es sin lugar a dudas el espacio que detiene las cosas en el tiempo al encerrarlas en museos, bancos, archivos, bibliotecas, etc.; por ello, en la medida que las cosas articulan el ser del humano antes que las mismas palabras, la arquitectura se vuelve un contenedor de conceptos e ideas desde sus formas estéticas.²⁸¹ En este sentido, Gastón Bachelard expone que:

(...) la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa diferentes dinamismos, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.²⁸²

La arquitectura entonces transmite valores conceptuales no solo desde sus propiedades “geométricas-técnicas”, sino también a partir del movimiento especular que las formas en la corporalidad del perceptor, estableciendo así una relación fenomenológica y, al mismo tiempo, epistemológica, que se articula desde la empatía establecida por el sujeto con el objeto y viceversa.²⁸³ El historiador mexicano Jesús Márquez Carrillo resume de manera acertada estas perspectivas, al exclamar que:

La arquitectura, en cuanto expresión artística, nos revela los afanes, las sensibilidades y el desarrollo tecnológico alcanzados por las sociedades en cierto momento de su devenir, y asimismo como documento nos muestra el entramado histórico, social y cultural que condiciona sus orígenes, sus usos y funciones a través del tiempo, pero también nos permite comprender los principios y conceptos que la inspiraron, el sentido que sus propietarios y constructores quisieron imprimirle a lo largo de los siglos.²⁸⁴

La arquitectura se convierte entonces en una manifestación artística pionera y, en el contexto de nuestra investigación, paradigmática para el estudio de la conformación de

²⁸⁰ Sylviane Agacinski, *Filosofía y poética de la arquitectura*, p. 27-28

²⁸¹ S. Agacinsky, *ob. cit.*, p. 29

²⁸² Gastón Bachelard, “La casa, del sótano a la guardilla, el sentido de la choza.” p. 91

²⁸³ Rudolph Arnheim, “Arte y percepción visual”, p. 159

²⁸⁴ Jesús Márquez Carrillo, “La arquitectura civil poblana a través del tiempo”, p. 142

las sensibilidades no solo artísticas, sino también sociales. Caminar la ciudad, contemplarla, tocarla y sentirla desde sus edificios, permite que el individuo se construya y reconstruya a sí mismo en las formas que continuamente se repiten y conforman un mensaje, cuyo léxico ha sido elaborado desde el ejercicio central del poder y se ha internalizado desde diversos grados simbólicos en la consciencia de los sujetos.

En esta línea argumentativa, la arquitectura del liberalismo en Tegucigalpa adquiere un valor fundante y originario, por ser esta ciudad –como lo hemos venido argumentando a lo largo de la investigación- el prototipo urbano del proyecto nacionalizador hondureño convirtiéndose así en el espacio urbano específico y necesario para la creación y renovación de los valores formales de la arquitectura del liberalismo. Esta hipótesis se ve reforzada desde el carácter instituyente e ideologizador del arte del liberalismo hondureño pero, al mismo tiempo, debe abrir una perspectiva crítica al analizar las construcciones elaboradas fuera de la capital, sobre todo si consideramos la vasta producción arquitectónica que fue elaborada en el contexto del enclave bananero y que por razones formales y estéticas no tienen cabida en la categorización artística defendida por esta investigación.

Los arquitectos y artistas, nacionales y extranjeros, que migraron hacia Tegucigalpa –en tanto que “capital” y “Meca cultural”- se topaban con un lugar que “representaba” a todos los lugares de la nación, lo que Michael Foucault llamaría una “heterotopía”, un no-lugar de exilio y propicio para la utopía nacional.²⁸⁵ De modo que, como sugiere Silvine Agacinsky, las capitales no son “(...) ni un territorio, ni un terruño, ni una región particular, es un espacio donde se albergan y se disuelven las diferencias, (...) sirve de lazo en la medida que en él se concentran y se derogan las particularidades y los particularismos.”²⁸⁶ Al borrarse los localismos, al enfrentarse a un contexto “neutral”, cualquier producción artística que se genere en ese lugar será original –en tanto que procede de una confrontación de individualidades creativas en pos de una producción nueva- y al mismo tiempo paradigmática para el resto de la Nación, conformando así tradiciones formales específicas.

²⁸⁵ S. Agacinski, *ob. cit.*, p. 84

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 82

Los arquitectos del liberalismo desarrollaron una vasta e interesante –desde su espacio contextual- producción arquitectónica basada en las formas extranjeras, pero transformadas desde las propias posibilidades constructivas que ofrecía el ambiente capitalino: echando mano y negociando con las formas anteriores o introduciendo nuevas técnicas a partir del uso de la piedra de color local, estableciendo así un *enraizamiento* que operó, de forma consciente o inconsciente, en la sensibilidad de los autores. Los arquitectos del liberalismo fueron en su mayoría de origen europeo, particularmente italianos, puesto que –como ya hemos mencionado anteriormente- el país carecía de una escuela de arquitectura que rectorara las construcciones civiles del momento.²⁸⁷ Estos edificios expresaban la necesidad de dotar a la ciudad ya no de iglesias y conventos, símbolos del régimen anterior, sino de escuelas, hospitales, penitenciarias etc., como parte de una sensibilidad inspirada en los valores de la civilización, el orden, el progreso y posteriormente en las “formas nacionales”.

La manifestación arquitectónica del liberalismo en Tegucigalpa se caracterizó primordialmente por la presencia de formas italianizantes, producto de la ola de arquitectos provenientes del país mediterráneo que se anclaron en la ciudad entre 1880 y 1950. Esto permitió que elementos tradicionales de la arquitectura manierista italiana como la columna toscana o la ventana palladiana. Como sugiere Luca Boichichio:

Ya en la segunda mitad del siglo XIX el arquitecto italiano Emilio Montessi se había ocupado de la proyección de importantes edificios públicos como el Hospital General, el Mercado de Comayagüela, la Penitenciaría Central y el Paseo El Guanacaste. Con la llegada del siglo XX, es nuevamente Augusto Bressani quien interviene en el contexto urbano, proyectando los nuevos edificios de las Comunicaciones Eléctricas, el Distrito Central, las escuelas y el mercado Los Dolores. Se trata de una renovación del cuerpo arquitectónico urbano que corresponde a las necesidades de una ciudad moderna y se da con la recalificación artística del espacio público.²⁸⁸

Si bien es cierto que la vasta producción de edificios públicos y privados en Tegucigalpa entre 1880 y 1950 deja una compleja cartografía de formas clásicas, historicistas y modernistas (art decó y art nouveau), podemos afirmar, en un primer momento, que existieron dos tradiciones formales en las que abrevaron tanto arquitectos nacionales como extranjeros y constituyeron una imagen característica de Tegucigalpa. Estas tradiciones están signadas no solo por espacios temporales, sino también por

²⁸⁷ D. Navarrete, “Arquitectura Modernista en Tegucigalpa”, pp. 117-120

²⁸⁸ Luca Boichichio, *ob. cit.*, p. 25

técnicas constructivas y valores formales específicos, de modo que la primera tradición se sitúa en el siglo XIX y se sugiere el nombre de “tradición Montessi” y la segunda tradición corresponde al periodo experimental desde la década de los diez hasta los cincuenta del siglo XX y que se asocia al nombre de Augusto Bressani.

Es necesario apuntar que los edificios incluidos en cada una de las dos tradiciones no corresponden en su totalidad a obras construidas por los arquitectos en mención –Emilio Montessi y Augusto Bressani-, pues muchos de ellos corresponden a autores nacionales, españoles, mexicanos e italianos. Lo que sugerimos más bien es una sistematización de formas, que por ser productos alterados no podemos llamarlas exclusivamente neoclásicas o neogóticas, sino más bien proponemos una categorización desde el propio contexto local para exponer la constitución de un léxico arquitectónico. Los siguientes dos sub-apartados presentan entonces las características principales de ambas tradiciones, en las cuales participaron activamente Emilio Montessi y Augusto Bressani, pero también otros muchos autores que constelaron alrededor de ellos y abrevaron en sus búsquedas formales.

3.2.1.- La “Tradición Montessi”

El periodo constructivo al que pertenece la “tradición Montessi” se ubica entre 1880 y 1920. Esta tradición se inaugura con la producción arquitectónica de Emilio Montessi en Tegucigalpa a partir de 1880 y se cierra con la llegada de Augusto Bressani a mediados de la década de los diez. De esta tradición participan Emilio Montessi, Francisco Planas y otros arquitectos nacionales que conformaron una tradición formal que le dio una primera identidad al espacio capitalino. Es necesario mencionar que a pesar de que la tradición finaliza hacia la segunda década del siglo XX, los elementos constructivos aquí introducidos continuaron manifestándose en la vertiente clasicista durante la tradición Bressani.

Los edificios de la tradición Montessi se caracterizan primordialmente por ser erigidos en una planta baja, utilizando como materiales constructivos principales el adobe y la madera, para posteriormente incluir de forma limitada el mármol y la piedra rosada. Las formas recurrentes de esta tradición corresponden a elementos primordialmente clasicistas, como las ventanas con molduras, el arco de medio punto – en algunos casos se utiliza un arco rebajado-, columnas jónicas y toscanas, así como pilastras que siguen el mismo orden. Otros elementos decorativos recurrentes son las

guirnaldas, las cornisas dentelladas y el uso de frontones sobre los ventanales. La entrada principal suele ubicarse en el centro de la estructura o en ocasiones se encuentra a modo de esquina ochavada; esta entrada a menudo está flanqueada por uno o dos pares de columnas que sugieren monumentalidad al edificio. Se echa mano además de los parapetos constructivos, normalmente decorados con figuras geométricas o son sustituidos por balaustradas que coronan las estructuras del edificio. Los edificios institucionales se caracterizan por ser extensivos en su anchura y el uso del ritmo sincopado para componer un juego de ventanales y pilastras en los cuerpos laterales de la estructura.

A esta tradición arquitectónica pertenecen el Hospital General, la Escuela de Medicina, la primera etapa constructiva de la Penitenciaría Central y la Escuela de Artes y Oficios, todos edificados a finales del siglo XIX y con claras referencias al neoclasicismo alemán y español. Otros edificios que forman parte de esta tradición, son la antigua Legión Americana, la actual sede del restaurante Duncan Maya, la casa Triminio –de esquina ochavada y con arcos ojivales- y la antigua Junta de Bienestar Social, hoy sede del Archivo Hemerográfico, entre otros.

El Banco de Honduras y el Teatro Nacional son edificios singulares de esta tradición constructiva, ambos fueron erigidos durante los primeros años del siglo XX. El Banco de Honduras –atribuido por Daniela Navarrete a Emilio Montessi- es una de las primeras construcciones que se levantó sobre dos plantas y albergó no solo la institución bancaria, sino que también fue sede de Gobierno y del Correo de Honduras, hasta que fue demolido en la década de 1970.²⁸⁹ Su fachada se divide en dos niveles, en los cuales se identifican un conjunto de ventanas y puertas con arco de medio punto, balaustradas sobre los balcones, así como el uso de columnas y pilastras de orden corintio. En la planta alta, el edificio está coronado por una balaustrada y adornos que remiten al neoclasicismo francés en el que perviven estos elementos propios del barroco. La fachada además se compone por una deliciosa esquina ochavada y posee en la parte baja conchas decorativas que le dan un toque completamente afrancesado.

En 1915 fue erigido el Teatro Nacional Manuel Bonilla y en su edificación original se caracterizaba por un estilo puramente clásico, que remitía a los templos grecorromanos. En su fachada se ubicaba un monumental pórtico hexástilo de columnas

²⁸⁹ D. Navarrete “La Antigua Casa Presidencial”, p. 196

dóricas, sobre el cual se sostenía un frontón triangular, en cuyo centro se identificaba el monograma del teatro. Hacia 1956 su fachada fue modificada bajo un estilo palladiano, utilizando piedra rosada para la elaboración de la misma y bebiendo ahora de la tradición Bressani.

Tradición Montessi



Escuela de Artes y Oficios



Sede de la Legación Americana



Banco de Honduras



Teatro Nacional Manuel Bonilla

3.2.2.- La “Tradición Bressani”

Con la llegada de Augusto Bressani en la primera década del siglo XX se inaugura una nueva etapa constructiva en Tegucigalpa, con la cual las formas del neoclásico pasan a un segundo término para dar pie a las construcciones de orden historicista.²⁹⁰ La tradición Bressani es quizás una de las más vastas en la ciudad capital y en ella es posible identificar al menos tres vertientes constructivas: el clasicismo, los *revivals* góticos, mudéjares, románicos y el modernismo expresado en el art decó y el art nouveau. Una de las principales características de esta tradición es su provocativo eclecticismo y su voluntad por experimentar a partir de las formas clásicas. La piedra rosada será el elemento constructivo por excelencia y la monumentalidad de sus edificios le dará una nueva identidad modernista a la ciudad de Tegucigalpa.

A pesar de su multiplicidad, en la tradición Bressani es posible identificar algunos elementos recurrentes que expresan una apropiación local de algunas formas manieristas, neogóticas y neocoloniales. Las columnas serlianas continuaran siendo un elemento constructivo, pero en ellas se identifican una variedad de capiteles que van desde los corintios hasta los neomudéjares. Las ventanas y puertas, en su mayoría, corresponderán a variaciones de las ya introducidas por la tradición Montessi y en algunos casos, sobre todo al final de este periodo constructivo, se verán estilizadas desde la perspectiva art decó.

La decoración de los interiores desarrollará una amplia costumbre clasicista que incluye: techumbres encasetonadas, guirnaldas y una suerte de enmarcamiento compuesto por columnas y pilastras de diversos órdenes, utilizado para dividir salones y galerías. Sin embargo los recursos dominantes en esta tradición corresponden al uso y experimentación con ventanas palladianas, balaustradas y almohadillados de piedra rosada. Los edificios más representativos de esta tradición son la Antigua Casa Presidencial, el Palacio de Telecomunicaciones –cuya influencia palladiana es realmente exquisita-, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Casa Casco y el Palacio Municipal de Tegucigalpa, todos construidos por Bressani a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

La escuela de arquitectura que Bressani había inaugurado en Tegucigalpa se hace de manifiesto con la construcción de la *Villa Roy* (1936-1940). Esta mansión perteneció al

²⁹⁰ Daniela Navarrete, *Tegucigalpa. Política y Urbanismo (1578-1949)*, p. 97

presidente Julio Lozano Diaz y fue construida por Samuel Salgado, quien era maestro de obras de Bressani, su diseño arquitectónico revive el manierismo de la Villa Rotonda (1551) de Palladio y su ubicación en las faldas de una colina en Tegucigalpa permite una amplia vista panorámica del centro capitalino. Las formas palladianas armonizan con estilizaciones clásicas propias del modernismo formal impulsado por Bressani, que se vuelven evidentes en las pilastras, las balaustradas de los balcones y el parapeto constructivo. Otra de las edificaciones que exhiben esta estilización clásica es la llamada Casa Art Decó, también construida por Bressani en la década de los treinta, la sede del Partido Nacional de Honduras, las Industrias Graficas Tulín, entre otros.

Los *revivals* arquitectónicos se hacen presentes en la misma Casa Presidencial, el Estado Mayor Conjunto, el estilizado Instituto San Miguel, la Iglesia María Auxiliadora, la Casa Quesada, el derruido Castillo Belucci, entre otros. Dentro de la vertiente de los *revivals* se inserta toda una corriente neocolonial en la que se identifican el Seminario Menor, el Hotel Paraíso, el exquisito Palacio Arzobispal de Tegucigalpa y el Centro Cultural Alemán.

Finalmente, en la tradición Bressani es importante toda una tradición modernista que abrevia en el art decó y el art nouveau. Los edificios del Teatro Variedades, el extinto Mercado de Los Dolores, las escuelas Lempira y Argentina, así como la Casa Schacher son un claro ejemplo del uso estilizado de la ventana palladiana introducida por Bressani. Por su parte el Hospital San Felipe corresponde a una bien reinterpretación desde el art decó del antiguo edificio del Hospital General construido por Montessi. Todas estas expresiones permitieron el avance hacia una nueva tradición arquitectónica en Honduras –ampliamente estudiada por Daniela Navarrete- en la que el arquitecto Cristóbal Prats tendría un protagonismo fundamental, pero cuyas obras no pertenecen ya al sentir, ni a las formas del liberalismo hondureño.²⁹¹

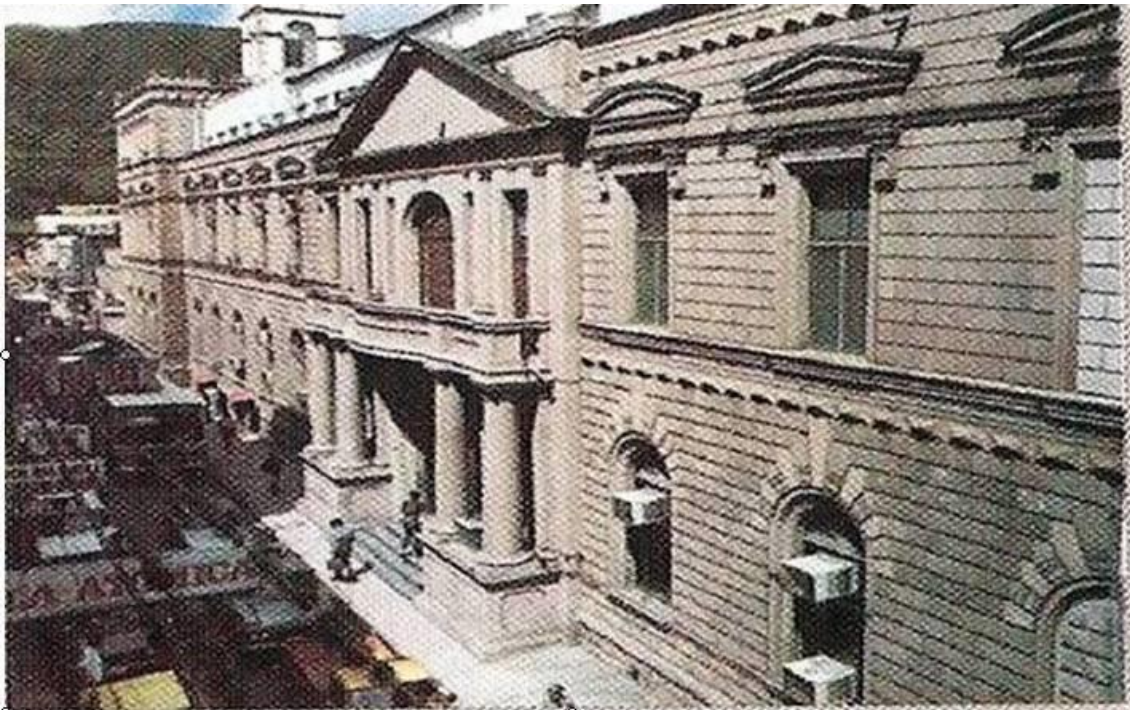
²⁹¹ Cfr. D. Navarrete, “La arquitectura modernista de Tegucigalpa”

Tradición Bressani

Vertiente Clasicista



Escuela Nacional de Bellas Artes



Palacio de las Telecomunicaciones

Vertiente Revivals



Edificio del Estado Mayor Conjunto



Palacio Arzobispal de Tegucigalpa

Vertiente Modernista



Teatro Variedades



Casa Schacher

CONCLUSIONES

Me hubiese gustado más haber expuesto una suma de trabajos, con un intento de interpretación de asuntos de Honduras, esta tierra tan rica en temas bucólicos, y, por desgracia, también en temas truculentos.²⁹²

Pablo Zelaya Sierra

Con estas palabras de Pablo Zelaya Sierra escritas en su texto de carácter manifiestista *Hojas escritas con lápiz* –publicado casi treinta años después de su muerte- más que dar por concluido este trabajo, reconocemos que se han abierto importantes vetas de investigación que permitirán profundizar algunos presupuestos aquí planteados. En este último espacio de la tesis realizaremos un balance general de las principales aportaciones realizadas en nuestra investigación, así como de las limitaciones y nuevas líneas temáticas que deberán ser despejadas en posteriores proyectos:

1.- A partir de una revisión integradora de las discusiones contemporáneas alrededor del periodo liberal del Estado hondureño (1876-1948), esta investigación alcanzó un nivel de análisis que permitió aproximarse a los sectores, instituciones, discursos y prácticas culturales que articularon la construcción del imaginario nacional hondureño. En este sentido, fue posible identificar constantes en el desarrollo y evolución de las ideas nacionalistas de la *intelligentsia* liberal, por lo cual nuestra investigación propuso la existencia de tres sistemas discursivos, con sus características específicas y contextos operativos: el nacionalismo positivista decimonónico, el nacionalismo antiimperialista de la década de los veinte y el nacionalismo *enraizado* de la dictadura.

Las continuidades y rupturas a lo largo de las siete décadas que comprendieron nuestro estudio, permitieron la caracterización de las búsquedas constantes del Estado hondureño y las élites respecto al problema de lo nacional. En primer lugar, la modernidad y la tradición establecieron un sistema tensional y complementario que comprendió el lugar de enunciación de la identidad hondureña; de modo que al estar situada esta construcción en el contexto del sistema moderno occidental, el pensamiento nacionalista se alimentó de una intrincada red de ideas ubicadas en el plano de lo local, lo regional y lo global; lo cual nos invita a cuestionarnos sobre ¿Cuáles fueron las fronteras entre estos planos? ¿Cuáles fueron las áreas de conflicto y negociación del

²⁹² Pablo Zelaya Sierra, "Hojas escritas con lápiz"

pensamiento local frente al pensamiento regional y global? De modo que sea posible identificar ¿Cuál fue el verdadero lugar de enunciación del nacionalismo hondureño en el concierto de ideas latinoamericanas y universales? Todo ello con el interés de valorar la manera en que se maniobró la exclusión y negociación con ciertos sectores sociales en la construcción de los imaginarios nacionales.

Otras de las constantes que articularon el problema de lo nacional, parte de las voluntades estatales y elitistas por la elaboración de mitos para explicar los orígenes étnicos y culturales, la creación de personajes sagrados y la entronización de Tegucigalpa como sitio original y fundante de la nación hondureña. Aquí conviene revisar de forma más detenida los valores nacionales que seleccionaron y/o segregaron, con la finalidad de aproximarse puntualmente a las voluntades locales, regionales y universales que se conjugaron para fundamentar el sentimiento nacional hondureño.

2.- Considerando el lugar periférico de enunciación del pensamiento nacionalista, fue necesario trasladar esta mirada hacia el proceso de construcción estética del Estado nacionalizador hondureño, lo cual sin duda alguna complejizó la discusión, pero al mismo tiempo permitió ofrecer una mirada más contextual de los elementos operativos que se encargaron de extraer, procesar y diseminar las energías estéticas que “cohesionaron” a la sociedad hondureña. Por lo tanto, debido al extenso periodo de análisis y a la atención puesta sobre Tegucigalpa, esta tesis deja abierta la oportunidad para continuar indagando los niveles de recepción y consumo en los espacios “periféricos” del país, de los componentes estéticos cohesionadores irradiados desde la centralidad capitalina. Además de ello, conviene preguntarnos ¿Qué tantos estímulos y emociones extrajo el Estado desde la periferia? ¿Qué otras estructuras, más allá del sistema educativo, fueron fundamentales en el procesamiento y distribución de adhesivos emocionales?

3.- Además de introducir, caracterizar y aplicar la categoría de *arte del liberalismo hondureño*, el proceso de investigación dio como resultado la propuesta de un sistema de sensibilidades que permitió aproximarnos no solo a la forma en que se produjeron las obras, sino también a la manera en que estas fueron apropiadas y consumidas por la sociedad en general. En este sentido, tanto la sensibilidad como el arte del liberalismo, se caracterizaron por ser doblemente periféricos, instituidos e instituyentes, ideologizadores, auratizantes y espectaculares, urbanos y modernos. Aquí se abren

entonces las principales líneas temáticas que deben ser priorizadas al momento de continuar con la investigación aquí propuesta: 1.- Se deben evaluar de manera más precisa la forma en que los lenguajes y valores artísticos externos fueron apropiados en la constitución de un léxico formal nacional. 2.- Es necesario establecer las redes y contactos que tuvieron los artistas entre sí y con el Estado para concretizar y evidenciar la voluntad integral que la categorización *arte del liberalismo* propone. 3.- Es importante contrastar con las exclusiones de artistas y obras realizadas –consciente o inconscientemente- por el sistema artístico y la sensibilidad instaurada. 4.- Finalmente, mediante una proyección hacia el arte contemporáneo hondureño, cabe la posibilidad de identificar cómo los elementos aquí planteados, tanto en su carácter local como universal, continúan vigentes y operando en la sensibilidad nacional.

4.- El *arte del liberalismo hondureño*, como ha sido estructurado hasta el momento, se concentró en la producción de las Bellas Artes (pintura, escultura y arquitectura), de modo que al mismo tiempo se convirtió en un instrumento seleccionador y legitimador de prácticas artísticas específicas. Desde esta perspectiva, consideramos que las estrategias estéticas y artísticas promovidas por el Estado nacionalizador y sus elites intelectuales construyeron un paradigma que estableció una matriz duradera en torno a las concepciones hondureñas en torno a lo que significa el arte, de modo que la mirada que se construyó válida como práctica artística todo aquello que se concentra dentro de las Bellas Artes y específicamente dentro del género pictórico, limitando así las posibilidades de aprehensión y puesta en práctica de nuevas sensibilidades no solo dentro de los sectores vinculados al círculo del arte, sino también dentro de la sociedad hondureña en general. Por esta razón, un mayor detenimiento crítico sobre los valores instaurados con el *arte del liberalismo*, podría ayudarnos a explicar de manera proyectiva las condiciones actuales del arte hondureño.

5.- Un aspecto importante a considerar es que los sistemas de pensamiento nacionalistas hondureños se alimentaron y apropiaron de un variado conjunto de ideas latinoamericanas, de modo que el *arte del liberalismo* operó de manera similar. Ya sea desde las iconografías clásicas de los próceres sudamericanos, las discusiones formales de las vanguardias históricas o toda la tradición neocolonial dentro de la arquitectura, el *arte del liberalismo hondureño* abrevó de las fuentes artísticas latinoamericanas desde su propia posición periférica. Por esta razón es importante realizar un trabajo de rastreo alrededor de las manifestaciones artísticas que, a lo largo del subcontinente,

antecedieron las obras aquí analizadas, con ello será posible establecer redes de intercambio de valores estéticos y formales, pero además sustentar el carácter doblemente periférico del *arte del liberalismo hondureño* y al mismo tiempo ubicar los aspectos que sirvieron de motor para una producción artística regional. En esta medida, en lugar de focalizar nuestra atención en el estigma que puede representar la “dependencia” artística y cultural de Honduras respecto de los principales focos de difusión, el carácter periférico de nuestro sistema artístico debe invitarnos a relativizar el concepto de “obra adulterada”, pues sin lugar a dudas lo que sucedió fue el *enraizamiento* local de esencias regionales y universales.

6.- A pesar de que en esta investigación se propone, en un primer momento, una categorización de las tradiciones arquitectónicas desarrolladas en Tegucigalpa en el contexto del *arte del liberalismo*, es necesario realizar una exploración más concienzuda de las formas, las técnicas y los elementos constructivos que se encargaron de dar una identidad visual a la capital. Además de ello es de suma importancia reconocer y contrastar toda la producción arquitectónica desarrollada en la periferia, sobre todo en la Costa Norte, lo cual abre nuevos espacios tensionales para comprender el alcance de las estrategias estéticas estatales. Algunas preguntas que pueden alimentar esta discusión nos deben llevar a pensar sobre ¿Cuál es el lugar que ocupa la arquitectura producida fuera de Tegucigalpa? ¿Cuáles fueron las formas arquitectónicas que tuvieron mayor apropiación local? ¿Qué tanto se materializó en la periferia los valores irradiados desde la centralidad capitalina? Y ¿Dónde ubicaremos el léxico arquitectónico enunciado desde la Costa Norte hondureña, en la periferia del *arte del liberalismo* o dentro de un sistema artístico totalmente distinto?

Las consideraciones finales y aportaciones aquí planteadas, lejos de ser exclusivamente concluyentes, nos invitan entonces a complejizar y ofrecer nuevas lecturas respecto al problema de lo nacional, así como de la producción y consumo del arte durante el periodo del liberalismo hondureño. Como sugiere Pablo Zelaya Sierra, los asuntos de nuestra Honduras son tan ricos y a la vez tan truculentos, que nada está por afirmarse y todo está por decirse.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Oscar. *Elogio de Tegucigalpa*, Consejo Metropolitano del Distrito Central, Tegucigalpa 1978
- Agacinski, Sylviane. *Filosofía y poética de la arquitectura*, editorial La Marca, Buenos Aires, 2008
- Aguilar, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2009.
- Aguilar, Juan Manuel. *Iglesias coloniales de Tegucigalpa*, Ediciones Escoto, Tegucigalpa, 2014
- Aguilar, Juan Manuel. *Museos, parques arqueológicos y eco arqueológicos de Honduras*, Editorial Guardabarranco, Tegucigalpa, 2011
- aGutiérrez Viñuales, Rodrigo. “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, *El Colegio de México*, vol. LIII, Núm. 2, México, D.F., 2010, pp. 341-390.
- Amaya, Jorge. “Los estudios culturales en Honduras: La búsqueda de algunas fuentes culturales para reconstrucción del imaginario nacional hondureño”, en *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, Numero 6, Agosto - Febrero de 2006, pp. 110-141.
- Amaya, Jorge. “*Reimaginando*” la nación en Honduras: de la “Nación homogénea” a la “Nación pluriétnica”. *Los Negros Garífunas de Cristales (Tesis doctoral)*, AFRODESC, México, 2011
- Amaya, Jorge. *Historia de la lectura en Honduras: libros, lectores, bibliotecas, librerías, clase letrada y la nación imaginada, 1876-1930*, Sistema Editorial Universitario UPNFM, Tegucigalpa, 2009.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1993

- Arancibia, Juan. *Honduras: ¿Un estado nacional?*, Editorial Guaymuras, Tegucigalpa, 2001
- Argueta, Mario. *Diccionario de escritores hondureños*, CETTNA, Tegucigalpa, 1986
- Arnheim, Rudolph. *Arte y percepción visual. Psicología de La Visión Creadora*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- Bachelard, Gastón. “La casa, del sótano a la guardilla, el sentido de la choza.” En G. Bachelard. *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Barahona, Joel. “Arturo López Rodezno y su aporte pictórico a la identidad nacional”, en *Revista Arte y Cultura*, volumen 1, Centro de Arte y Cultura UNAH, Tegucigalpa, 2014, pp. 49-65.
- Barahona, Marvin. *Evolución histórica de la identidad nacional*, 2da ed., Editorial Guaymuras, Tegucigalpa, 2002.
- Barahona, Marvin. *Honduras en el siglo XX. Una síntesis histórica*, Guaymuras, Tegucigalpa, 2005.
- Becerra, Longino y López, Evaristo. *40 pintores*, Editorial Baktún, Tegucigalpa, 1990
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (con Introducción de Bolívar Echeverría), Editorial Ítaca, México D.F., 2003.
- Bohicchio, Lucca. “La contribución italiana a la imagen monumental —escultórica y arquitectónica— de la Independencia en Honduras”, en *Revista Kaypunku* , Volumen 2 , Número 1 / junio 2015, pp. 13-29
- Bosi, Alfredo. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*, (traducción de Estela dos Santos), Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Bovisio, María Alba. “Ser o representar: acerca del estatuto de la imagen ritual prehispánica”, en Baldassarre, María Isabel e y Dolinko, Silvia (ed.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. CAIA/UNTREF, VOL. 1, Buenos Aires, 2011.

- Bovisio, María Alba. “Estudios sobre el arte prehispánico del NO. argentino: supuestos, preceptos y conceptos en los albores de la arqueología”. *Revista Estudios Sociales del Noa*, número 14, Instituto Interdisciplinario de Tilcara, Jujuy., 2014, pp.137-168.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001
- Cariás Reyes, Marcos. *Narrativa hondureña II*, Editorial Poeta, Tegucigalpa, 2016
- Carias Zapata, Marcos. *De la patria del Criollo a la patria compartida*, Ediciones Subirana, Tegucigalpa, 2007
- Castillo, Reybi; Mejía, Elvin; Sevilla, Josué *Historia de la estatuaria publica de Tegucigalpa y Comayagüela y su relación con la identidad nacional, los espacios urbanos y los imaginarios colectivos (inédito)*, Escuela de Historia-UNAH, 2012
- Catalina V. Fara, *Recorridos de la modernidad. Arte y cultura visual en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires entre 1910 y 1936* (inédito), Tesis para optar al grado de Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015
- Chevalier, François. *América Latina. De la independencia a nuestros días*, 1ra. ed., Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1999
- Cuevas Molina, Rafael. *Nacionalismo, nación y continentalismo en América Latina*, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005
- Dacosta Kauffman. Thomas. “La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites”m en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 74-75, vol. XXI, UNAM, México D.F, 1999, pp. 11-27.
- de Certeau, Michel “Andar en la ciudad” en *Bifurcaciones*, Numero 8, Santiago de Chile, 2008, en línea http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf, consultado por última vez el 30 de marzo de 2017
- de Oyuela, Leticia. *La Batalla pictórica*, Banco Atlántida, Tegucigalpa, 1995

- de Soto y Sagarra, Luis. *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*, Editorial UH, 2da. Edición, La Habana, 2013
- Debord, Guy. “La sociedad del espectáculo”, en *Pre-textos*, Valencia, 1999, pp. 37-73 (tesis 1-72), 151-169 (tesis 180-211).
- Deleuze, Gilles. *Foucault*, Editorial Paidós, Ira edición, Buenos Aires, 2015
- Devés Valdés, Eduardo. “El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: La reivindicación de la identidad”, en *CUYO, Anuario de Filosofía Argentina y americana*, número. 14, Buenos Aires, 1997, pp. 11-75
- Eder, Rita. “El muralismo mexicano. Más allá de la ideología: hermetismo y modernidad”, en Gabriela Siracusano (ed.), *Las tretas de lo visible*, CAIA, Buenos Aires, 2007.
- Erreguerena, María Josefa. “Cornelius Castoriadis: sus conceptos”, en *ANUARIO 2001*, UAM-X, México, D.F., 2002, pp. 39-47
- Escobar, Ticio. “Identidades en tránsito”, Seminario sobre identidades y nación, 2013. Texto en línea, consultado por última vez el 25 de febrero de 2017. Url https://issuu.com/liacolombino/docs/identidades_en_tr__nsito
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*, CAV/Museo del Barro, Fondec, Asunción del Paraguay, 2004.
- Euraque, Darío. *Antropólogos, arqueólogos, imperialismo y la mayanización de Honduras: 1890-1940*, en *Revista Historia*, número 5, Centro de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional de Costa Rica, 2002, pp.74-103.
- Fabelo Corzo, José Ramón. “Tesis sobre los valores estéticos”, en Fabelo Corzo, José Ramón, *Antología. Estética y Axiología*, Maestría en Estética y Arte, Facultad de Filosofía y Letras-BUAP, Puebla, 2015
- Fabelo Corzo, José Ramón. *Los valores y sus desafíos actuales*, EDUCAP-Instituto de Filosofía de La Habana, Lima, 2007

- Galicia Martínez, Alejandra. “Sandino en *Ariel*: representaciones del héroe en una revista antiimperialista” en Andrés Kozel, Florencia Grossi, Delfina Moroni (coordinadores), *El imaginario antiimperialista en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2015
- García Canclini. Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Nueva Edición, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001
- García García, Juan. “Nacionalismo, identidad y paradoja: una perspectiva relacional para el estudio del nacionalismo”, en *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, número 67, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, julio-septiembre 1994, págs. 165-183
- Giordano, Mariana. “Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina, Siglos XIX y XX”, en *ARBOR, Pensamiento y Cultura*, Vol. CLXXXV, 2009, pp. 1283-1298.
- Gorelik, Adrián. “Ciudad, modernidad, modernización”, en *Universitas Humanística*, Pontificia Universidad Javeriana, núm. 56, junio, 2003, Bogotá, pp. 11-27.
- Guadarrama González, Pablo. “Filosofía latinoamericana: momentos de su desarrollo” en *Eikasia. Revista de Filosofía*, año III, 17, s/l., marzo 2008.
- Gustavo Larach, “PZS: arte moderno e indigenismo (IV)” (I), (II), (III), (IV) y (V) en www.mimalpalabra.blogspot.mx. Consultado el 02 de febrero de 2017.
- Hale, Charles. “Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930” en en L. Bethel, ed., *Historia de América Latina. 8. América Latina: Cultura y Sociedad 1830-1930*, Editorial Crítica, Barcelona, 1991.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*, segunda edición, Editorial Nueva Visión (Claves. Dominios), Buenos Aires, 2010
- Heliodoro Valle, Rafael. *Oro de Honduras. Antología*, Tomo I, 1ª edición, Talleres Tipo-Litográficos Aristos, Tegucigalpa, 1948
- Hobsbawn, Eric. *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Editorial CRITICA (Grijalbo Mondadori), Barcelona, 1992

- Idhe, Don. *Experimental phenomenology*, segunda edición, Universidad de Nueva York, Nueva York, 2012
- Jerez Alvarado, Rafael “Estatuas para los parques de Tegucigalpa”, en *Revista de la Academia Hondureña de Geografía e Historia*, números 29 y 30, Tegucigalpa, julio-diciembre, 1980 pp. 178-185
- Köhler, Holm Detlev. “El nacionalismo: un pasado ambiguo y un futuro sangriento” en *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)* Núm. 98. Octubre-Diciembre, Madrid, 1997, págs. 171-186.
- Lagos, Norma y Salazar, Eva. *Propuesta para la restauración, conservación y puesta en valor de la Antigua Casa de la Moneda*, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Tegucigalpa, 1992
- León, Juan Hernández. “Editorial n. 4”, en *Revista Iluminaciones*, Circulo de Bellas Artes, Fundación Arquitectura y Sociedad, número 4, Madrid, 2011
- Lopes, Margaret. “Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las Universidades”, en Américo Castilla (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010
- Lozano, Luis. “Comayagüela en los tiempos de la Orquesta Verdi: 1889-1936”, volumen 2, Centro de Arte y Cultura UNAH, Tegucigalpa, 2015, pp. 136-147
- Luis Mariñas Otero, *Acercamiento a la cultura de Honduras*, Centro Cultural de España en Tegucigalpa/AECID, Tegucigalpa 2009
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001
- Mandoki, Katya. *La construcción estética del Estado y la identidad nacional. Prosaica III*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2007.
- Mandoki, Katya. *Prácticas e identidades sociales. Prosaica II*, Editorial Siglo XXI, México D. F., 2001
- Mariñas Otero, Luis. *La pintura en Honduras*, Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Departamento de Extensión Universitaria, Tegucigalpa, 1959

- Márquez Carrillo, Jesús. “La arquitectura civil poblana a través del tiempo”, en Francisco Pizarro (director), *Puebla Monumental. Patrimonio mundial de la humanidad*, Editorial EDAF, Madrid, 2015
- Martínez Assad, Carlos. “El imaginario de la Revolución Francesa en la historia mexicana”, en Javier Perez Siller; Rosalina Estrada Urroz ed., *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, vol. V, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, BUAP, Puebla, 2014., pp. 522-550
- Medina, Daniel “La Calle Real y la Feria de la Inmaculada Concepción. Lugar, memoria e identidad”, *Revista Arte y Cultura*, volumen 1, Centro de Arte y Cultura UNAH, Tegucigalpa, 2014, pp. 61-71
- Medina, Daniel. “Espacio público y transformación urbana. Usos y significados en la Calle Real de Comayagüela en la dictadura de Carías (1933-1948)” en *Revista Arte y Cultura*, volumen 4, Centro de Arte y Cultura UNAH, Tegucigalpa, 2016, pp. 49-65.
- Méndez, Julio José. “La Nación modelada en piedra. Una aproximación a las formas y el sentido de la Antigua Casa Presidencial de Honduras.” En Unidad de Historia, *Antigua Casa Presidencial. Guía Arquitectónica*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Tegucigalpa, 2016, pp. 14-36
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*, Trad. Jorge Romero Brest, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1986.
- Mignolo, Walter. “La Colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en Eduardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000
- Morales Moreno, Luis. “Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, volumen XXVIII, México, D.F., 2007, pp. 31-66.
- Morales y Sánchez, Augusto, *Copantl. Jardín Maya “La Concordia”*, Talleres Tipográficos Ariston, Tegucigalpa, 1947

- Mukarowski, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1975
- Navarrete, Daniela “La Antigua Casa Presidencial”, en *Revista YAXKIN*, vol. XIII, No.1, IHAH, Tegucigalpa, 2007, pp. 195-198.
- Navarrete, Daniela *Tegucigalpa. Política y Urbanismo (1578-1949)*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Tegucigalpa, 2012.
- Navarrete, Daniela. “Arquitectura modernista en Tegucigalpa”, en *Yaxkin*, IHAH, Tegucigalpa, 2007, pp. 117-134.
- Navarrete, Daniela. “Los monumentos públicos de Tegucigalpa. De lugares de memoria oficial a objetos de violencia popular”, en *Revista Arte y Cultura*, volumen 4, Centro de Arte y Cultura UNAH, Tegucigalpa, 2016, pp. 49-65.
- Navarrete, Daniela. “Tegucigalpa, espejismo de la modernidad: el impacto de los discursos liberal y neoliberal sobre la capital de Honduras (siglos XIX y XX)” en *Amerique Latine Histoire et Memoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 15, 2008, Publicado el 30 de junio de 2009, consultado el 14 de mayo de 2016, URL: <http://alhim.revues.org/2918>
- Navarrete, Daniela. *Evolucion Urbana de Comayagua (1537-1975)*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Tegucigalpa, 2008.
- Navarrete, Daniela. *Tegucigalpa. Política y urbanismo 1578-1949*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Tegucigalpa, 2012.
- Pérez Vejo, Tomás “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, en *Historia Mexicana*, vol. LIII, Núm. 2, El Colegio de México, México D.F., 2003, págs. 275-311.
- Pérez Vejo, Tomás. “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, en *Memoria y Sociedad*, Vol. 16, Num. 32, Bogotá, 2012, pp. 24-29.
- Quesada Avendaño, Florencia. *La modernización entre cafetales. San José, Costa Rica, 1880-1930* Publicaciones Instituto Renvall, Universidad de Helsinki, Helsinki, 2007.

- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, Editorial Planeta, México, D.F., 2001
- Randazzo, Francesca. *Honduras, patria de la espera*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Tegucigalpa, 2006
- Rodríguez, José Carlos. “La publicidad fotográfica hondureña entre 1880 y 1920” (inédito), Tegucigalpa, 2016
- Romero, José Luis. *El obstinado rigor. Hacia una historia cultural de América Latina*, 1ra ed., Centro Difusor de Estudios Latinoamericanos UNAM, México D.F., 2002.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas en Marx*, (Quinta edición), Ediciones Era, México, 1975
- Sierra Fonseca, Rolando. *Honduras como interpretación*, PNUD, Colección de Cuadernos Visión de País, Tegucigalpa, 2003
- Sueldo, Martin. “Articulaciones históricas y vampirismo: *El vampiro* de Froylán Turcios y *O vampiro de Curitiba* de Dalton Trevisan” en *Hispanet Journal* 6, 2013. En <http://www.hispanetjournal.com/Articulaciones%20historicas%20y%20vampirismo.pdf>, consultado por última vez el 15 de octubre de 2015
- Torrejón Mora, Vicente. “Escultura monumental pública de Tegucigalpa” en *Norba-Arte* N° 17, Universidad de Extremadura, Badajoz, 1997
- Velásquez, Mélida. “Reseña histórica del Archivo Nacional de Honduras”, en *Revista Yaxkin*, Vol. XXIII, IHAH, Tegucigalpa, 2007
- Zelaya Sierra, Pablo. “Hojas escritas con lápiz” en *Revista de la Sociedad Geografía e Historia de Honduras*, números 7, 8 y 9, Tomo XLI, Tegucigalpa, enero, febrero y marzo de 1964.
- Zelaya, Gustavo. *El legado de la Reforma Liberal*, 2da. Edición, Editorial Guaymuras, Tegucigalpa, 2001

Zelaya, Oscar. *La educación para la libertad y la democracia: moral, civismo y urbanidad en el régimen dictatorial (1933-1949)*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Tegucigalpa, 2009