

# ENVÍO

AÑO 6 • N° 18 • OCTUBRE 2008

Honduras

- La dictadura de la intolerancia  
*Manuel Torres Calderón*
- Las honduras del ALBA  
*Fernando Mires*
- El Acuerdo de Asociación con la Unión Europea:  
¿Más de lo mismo?  
*Jesús L. Garza*
- La auditoría social, un desafío para  
la democracia participativa  
*José F. Martínez*
- Matias Funes: El Centenario de un escritor  
y el retrato de su época  
*Lucía Funes Valladares*
- La fotografía y la construcción  
del sujeto hondureño moderno  
*Kevin P. Coleman*

REVISTA DEL EQUIPO DE REFLEXIÓN, INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIÓN (ERIC)  
EL PROGRESO, YORO, HONDURAS.



## La fotografía y la construcción del sujeto hondureño moderno

KEVIN P. COLEMAN\*

*Las fotografías tienen un encanto multifacético. Pueden ser utilizadas como propaganda del Estado o para vendernos cosas que no necesitamos; pero, a veces, ciertas fotos contribuyen a forjar una conciencia que pone en tela de juicio un determinado orden de cosas. Para aquellos interesados en rastrear las vetas progresistas de la cultura política hondureña, el autor sugiere que pueden encontrarse en fotografías polvorientas que han jugado un papel crucial en la constitución del sujeto político moderno en Honduras.*

Foto 1. Reunión política en El Progreso en honor a Juan Manuel Gálvez, presidente de la República entre 1949 y 1954. Nótese las pancartas con imágenes de Gálvez<sup>1</sup>.



\* Este artículo es una versión abreviada de un ensayo más extenso: "It's Progress: History and Image in El Progreso, Honduras". El autor es candidato a doctor en Historia por la Indiana University. Se agradecerán los comentarios sobre este trabajo; por favor enviarlos a: kecolema@indiana.edu.

1 Todas las fotografías aquí publicadas, excepto la quinta, fueron tomadas por Rafael Platero Paz entre 1930 y 1980. Las reproducimos con la autorización de Aída López de Castillo. El autor presenta su más profundo agradecimiento a la profesora Aída por toda su colaboración y por haberle brindado acceso a la colección de fotografías de su padre, así como a su hijo, Pedro Castillo, por su dedicación y paciencia en la traducción de este trabajo. Finalmente, éste se mejoró gracias al apoyo intelectual y editorial de Sebastián Carassai y Marvin Barahona.

Un problema persistente de la historiografía de Honduras gira alrededor de una tenue noción de identidad nacional<sup>2</sup>. Científicos sociales, periodistas y ciudadanos comunes buscan profundizar en las siguientes preguntas: ¿cuáles son los principales elementos del nacionalismo hondureño?, ¿qué une a los hondureños como pueblo?, ¿qué los enorgullece como hondureños? En este breve ensayo sugiero que la fotografía ha desempeñado un papel importante en consolidar la identidad nacional hondureña y en engendrar el sujeto moderno de la política hondureña.

La fotografía —esa combinación de tecnología, arte y negocio—, “nos permite ver y ser vistos como ciudadanos”<sup>3</sup>. Cuando las personas se reúnen en un acto político, suelen ser fotografiadas. El líder se levanta por encima de la multitud que lo escucha, y su poder es plasmado en imágenes fotográficas que viajan en el espacio y el tiempo más allá de ese momento fugaz. La imagen es comprada y vendida, impresa y reimpressa. Algunos la cuelgan en su pared o la transforman en un afiche para exhibirlo en un lugar público. La fotografía es evidencia del apoyo masivo de que goza el líder político y, a su vez, transforma la manera en que nosotros nos miramos, no solo como individuos sino como *ciudadanos*, ya sea con un odio visceral por el candidato o su partido, o con una profunda entrega por ellos. Saber conectarse con la fotografía y hacerlo de forma repetitiva favorece nuestra autopercepción ciudadana, nos hace ver como miembros de una comunidad política.

En el siglo veinte, la región bananera de la Costa Norte fue uno de los sitios donde se forjó, dramáticamente, la identidad nacional hondureña. El archivo fotográfico de la United Fruit Company<sup>4</sup>, por un lado, y el del señor Rafael Platero Paz<sup>5</sup>, por el otro, ofrecen un conjunto de imágenes distintivas donde podemos empezar a percibir que las personas de esta región se concientizan a sí mismas como sujetos políticos hondureños modernos. Pueden contemplarse tres aspectos de esta identidad: el moderno, el nacional y el político.

Cuando digo *moderno*, me refiero a que los obreros y campesinos, hombres y mujeres, cobraron consciencia de su género y clase social al verse como miembros de una sociedad en particular. Dejando de lado por esta vez el tema de género, deseo tomar el concepto de modernidad hondureña en dos direcciones diferentes.

2 Véase al respecto: Marvin Barahona, *Evolución histórica de la identidad nacional*, Editorial Guaymurás, Tegucigalpa, 1991.

3 John Louis Lucaites, correspondencia personal, 21 de agosto de 2008.

4 En 1913, la United Fruit Company (UFCO) creó la Tela Railroad Company, una de sus subsidiarias que operaba en la Costa Norte de Honduras. La colección fotográfica sobre las operaciones de la UFCO en Honduras consta de más de 1300 fotografías, tomadas entre 1891 y 1962, y fue donada por esta compañía a la Harvard University.

5 Según la biografía inédita de Aída López de Castillo, Rafael Platero Paz nació en Nuevo Cuscatlán, El Salvador, en 1898. Su espíritu aventurero lo llevó a trabajar en México en un laboratorio de química y luego, entre 1921 y 1925, a prestar servicio militar en el ejército de los EE.UU. En 1929 un amigo lo invitó a conocer el puerto de Tela y, después de un largo tiempo, conoció a la que sería su futura esposa, Adelina López Pinet. Posteriormente instaló su estudio fotográfico, al que llamó “R. P Paz – Foto Arte”. Platero falleció en 1984, dejando cincuenta y cinco años de trabajo en manos de su hija, la profesora Aída, quien cuida su colección, calculada en más de veinte mil negativos y fotografías.

Primero, si aceptamos a Descartes con su *cogito ergo sum* [Pienso luego existo] —que marca el principio de la modernidad eurocéntrica al construir un bastión de razón del cual el “yo” surge como una auto-evidencia—, debemos admitir que el obrero hondureño, al posar para un retrato en el estudio de Platero Paz, es completamente moderno en cuanto a que sabe que *él existe* (ver foto 2).

Esto lleva a mi segunda observación; al posar, el sujeto de la fotografía demuestra un sentido de conciencia de la forma en que su “yo” es construido social y culturalmente. A su vez, esto lo involucra activamente en la construcción de ese “yo” (ver fotos 3 y 4)<sup>6</sup>. Y es este conocimiento de sí mismo —de la naturaleza contingente y construida de sí mismo y de su propia nación— el que es implícita, y a veces explícitamente, reconocible en las fotografías de Platero Paz. El medio de la fotografía permitió que los sujetos y clientes de Platero Paz se vieran a sí mismos tal cual se querían representar; como veremos, de esta manera no sólo llegaban a verse como clientes de su fotografía, sino también como sujetos de su propia historia.

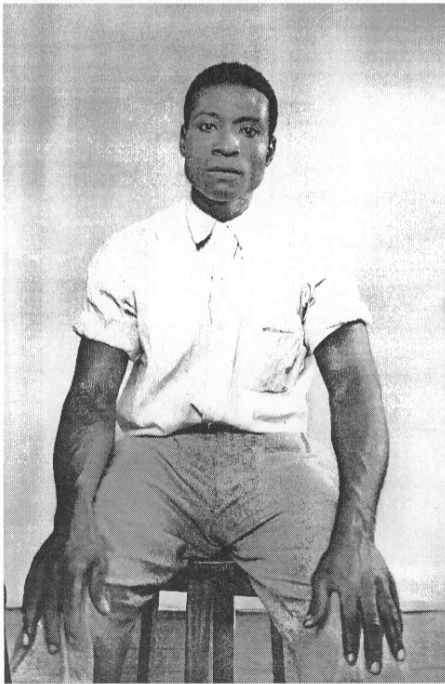


Foto 2. La mirada directa de este hombre en la cámara nos susurra suavemente, pero con firmeza, “yo existo”. Él está sentado en el banquito que Platero Paz usaba para tomar las fotografías de pasaporte.

<sup>6</sup> Estos dos conceptos del ser son analizados por Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on Ontology of the Present*, p. 48.

MEMORIA



Foto 3. Mujer posando en El Progreso. La forma construida de su ser fotográfico es evidente, no sólo en su pose despreocupada, apoyándose en la baranda, sino también en sus ojos que, cautelosamente, observan al fotógrafo que la captura en su película. Para mí, el *punctum* es el muchacho que observa al fotógrafo, acentuando la naturaleza del hecho fotográfico, que abarca al fotógrafo y su objeto<sup>7</sup>. El muchacho no “debía” estar en la fotografía y, de aparecer, no “debía” acentuar la naturaleza teatral del evento.

<sup>7</sup> Para la noción del *punctum*, ver: Roland Barthes, *Camera Lucida* [La cámara lúcida], Vintage Books, Londres, 1993.

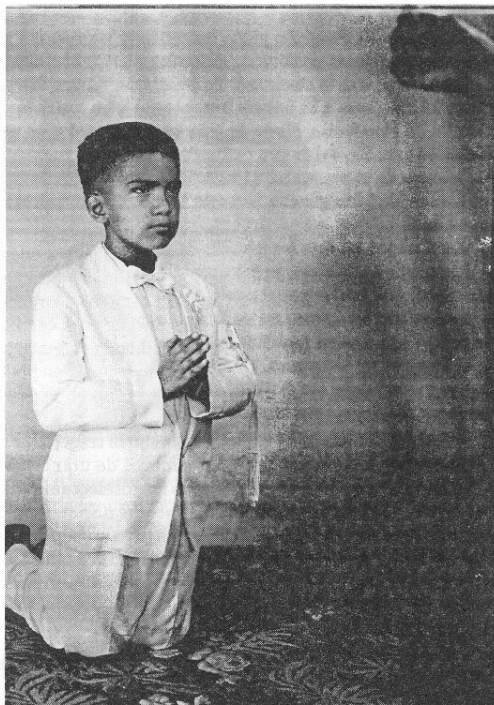


Foto 4. Primera Comunión, 1958 (foto con proceso de composición inconcluso, que habría llevado a hacer desaparecer la mano que está en el ángulo superior derecho). La naturaleza ensayada del evento fotográfico es una vez más evidente en esta fotografía, a través de la yuxtaposición del muchacho y la mano a la que le han ordenado mirar con reverencia. Esta foto puede ser considerada como una personificación visual de lo que Althusser llamó interpelación, en la cual una persona es llamada por una ideología, y en el momento específico en que reconoce que es ella quien ha sido llamada, se convierte en un sujeto de esa ideología<sup>8</sup>. A pesar de que esta foto claramente tiene un contenido católico, puede ser interpretada de forma más amplia como una alegoría de la relación entre los fieles y la Iglesia o entre el sujeto y el Estado. En el producto final, Platero Paz yuxtapone una imagen de Jesús en lugar de la mano. Eso nos permite agregar aún otra interpretación, esta vez la del fotógrafo, jugando a ser Dios aunque sea solamente por un momento.

8 Louis Althusser. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)", en *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1972, pp. 127-188. Le debo esta interpretación a John Louis Lucaites, correspondencia personal, 21 de agosto de 2008.

En cuanto al tema de lo *nacional*, las fotografías de Platero Paz están enraizadas en El Progreso y son netamente locales. Sin embargo, a través de banderas, líderes políticos nacionales y modas internacionales, ellas articulan lo local con lo nacional. Es decir que, en sus fotografías, Platero Paz enlaza El Progreso a la nación hondureña y, en muchas ocasiones, al mundo más allá de Honduras. Nada de esto es accidental y, en el caso de las fotografías de estudio, éstas son deliberada y concienzudamente ensayadas. Es este trabajo de representar al individuo como ciudadano, como miembro de una comunidad imaginada llamada Honduras, lo que el fotógrafo posibilita con su arte.

En tiempos en que los niveles de alfabetización no serían mayores que un cincuenta por ciento, la fotografía viajaba rápidamente y era accesible a todo aquel que tuviese contacto con un periódico, revista, o el simple hecho de toparse con imágenes en su faena diaria en los campos bananeros. Imágenes de Tegucigalpa podrían ser reproducidas e inmediatamente ser vistas en El Progreso y viceversa, manipulando así el espacio, trastornando el tiempo y acortando las distancias que existían en el accidentado territorio que separaba las comunidades.

Estas imágenes permitían a las personas trascender sus ataduras locales y visualizarse a sí mismas como miembros de una comunidad nacional más grande y diversa. Por tanto, mientras los intelectuales de la Reforma Liberal elaboraron su primer discurso coherente del nacionalismo hondureño, yo quisiera plantear que la fotografía humilde tuvo un papel igualmente importante en crear una verdadera cultura de identidad nacional, más accesible a todos los hondureños, una identidad más integrada y, en muchas ocasiones, bajo control estatal (ver foto 5).



Foto 5. 15 de Septiembre de 1946. Representar la identidad nacional es de muy poco significado para estos niños que, obviamente, están agotados y aburridos. Pero se les ha ordenado posar sosteniendo las banderas, y han obedecido. En esta fotografía se refleja la estrecha relación que existe entre la representación del patriotismo, la fotografía y la educación patrocinada por el Estado.



Foto 6. Fotógrafos ambulantes que se desplegaban por los campos bananeros tomando fotografías por un lempira, hacían que esta modalidad de autoexpresión fuese accesible a muchos que no hubieran podido obtener, por ejemplo, el estatus cultural de un autor. Esta foto de María Isaura Juárez Aguilar y su hermano fue tomada en 1959, en el campo bananero Pavón. Juárez Aguilar fue criada por una tía abusiva y un gentil padrastro, que era un capitán de finca en la Tela Railroad Company. Como una niña que sufrió un sinnúmero de indignidades a manos de su tía, la oportunidad de acicalarse para esta fotografía, y el hecho de que ella todavía la conserva después de cincuenta años, es testimonio del poder de auto-representación que la fotografía permite aun a los más marginados. Esta fotografía fue tomada por otro fotógrafo salvadoreño, el señor Gerardo Flores, cuyo estudio fue saqueado y quemado en la mal llamada Guerra del Fútbol de 1969 entre Honduras y El Salvador.



Fotos 7 y 8. Retratos para la cédula de identidad.



Finalmente, estos actos de reconocimiento —“Ahí estoy yo!”— son también eminentemente *políticos*. Para demostrarlo, me valgo de dos ejemplos de los archivos de Platero Paz, quien tomó miles de fotografías para las cédulas de identidad hondureñas (ver fotos 7 y 8). Estas fotos, montadas en las cédulas y portadas en las carteras de los ciudadanos, conectan literalmente al ciudadano con el Estado y casi le permitían al aparato estatal “ver” a sus sujetos políticos.

Desde la Independencia centroamericana, las fronteras geográficas y étnicas de Honduras han sido fuertemente disputadas. En tanto que los mapas ayudan a delinear las fronteras geográficas, los estudios arqueológicos y étnicos a veces han servido a grandes proyectos del Estado, como “nacionalizar” o “civilizar” los pueblos indígenas de Honduras.

La fotografía, por su parte, también fue puesta al servicio de lo que Althusser llama el aparato estatal represivo: la policía, el registro de las personas, los militares, los juzgados y las cárceles<sup>9</sup>. La cédula de identidad obligatoria permitió a la policía poder identificar ciudadanos y no-ciudadanos, una tarea especialmente importante en la década de 1960, cuando aumentaron las disputas territoriales con El Salvador. De hecho, los no-ciudadanos también fueron obligados por el gobierno hondureño a retratarse y a pedir permiso, de forma legal y oficial, para poder trabajar en el país.

Como ciudadano salvadoreño por nacimiento, Rafael Platero Paz sirvió como cónsul de El Salvador en El Progreso; su tarea principal era presentar cientos de peticiones legales al gobierno de Honduras para que los trabajadores salvadoreños y sus familias pudiesen permanecer en este país. Fue así que, a través de repetidas intervenciones estatales y de los medios de comunicación durante la década de 1960, los salvadoreños que habían vivido y trabajado en Honduras por generaciones se convirtieron en el “otro constituyente”, a partir del cual los hondureños se definen con mayor agudeza en la guerra de 1969<sup>10</sup>. Fue en esa época que Rafael Platero Paz —quien era el fotógrafo de El Progreso desde la década de 1930—, tuvo que esconderse por temor a perder su vida.

Para el segundo ejemplo sobre la naturaleza *política* de la fotografía, me enfoco en una imagen de la huelga de los trabajadores bananeros de 1954. En ésta, los huelguistas se están viendo a sí mismos mientras son fotografiados (ver foto 9). Ellos demuestran estar conscientes de que son los principales personajes de este evento histórico, de que son ellos quienes han capturado el poder, y que están siendo fotográficamente documentados. Nótese a los trabajadores mientras son fotografiados. Ellos están haciendo historia y lo saben. Ellos anuncian su presencia en términos atrevidos y explícitos: “El pulpo dominado por la masa obrera”. “El pulpo” era una manera despreciativa de referirse a la United Fruit Company; evocaba una imagen de la compañía, un gigantesco pulpo con sus tentáculos estirados estrangulando el mundo y chupando la vida de los países a los cuales buscaba absorber.

Esta foto está saturada de mensajes por la cantidad de trabajadores presentes; el texto explícito, declarando solidaridad y propósito, acarrea-

<sup>9</sup> Althusser, *Ibid.*, p. 143.

<sup>10</sup> El “otro constituyente” es el “no yo” que me permite saber quién soy yo. Para más información acerca de este concepto, ver los escritos de Judith Butler.

do en pancartas por encima de la multitud; afiches que muestran al típico “campeño”—con su camisa remangada, brazos fuertes y un sombrero— cortando un tentáculo del pulpo. Negarse a trabajar para participar en una huelga general, y comunicar esa huelga al resto del país a través de las fotografías, conduce a huelgas solidarias en Tegucigalpa, Cholulteca y otras ciudades importantes. Los trabajadores de la Costa Norte se anuncian como *sujetos políticos* forjando una nueva Honduras, nunca más subordinados a las compañías bananeras.

Si bien la mayoría de las fotografías tomadas por Platero Paz no reflejaba temas explícitamente políticos, como la huelga de 1954, todas ellas permitían solidificar discursos políticos de nación, raza, género y clase social, y nos permiten apreciar esa milésima de segundo capturada en la película del fotógrafo. Son estos discursos —circulando, en este caso, a través de tomas en las economías privadas de la gente privilegiada, en la clase obrera de los campos bananeros, y hasta en la casita más remota en una aldea

distante— los que fueron debatidos por las elites, que buscaban continuar con su dominio, y por los subalternos que luchaban por una distribución justa de los bienes políticos, económicos y culturales.

A través de fotografías podemos ver estos discursos y las fracturas dentro de ellos, puesto que es más difícil imponer la voluntad de la clase dominante en una foto que a través de un régimen militar. Ese es el encanto multifacético de las fotografías: pueden ser utilizadas como propaganda del Estado o para vendernos cosas que no necesitamos; pero, en ocasiones, ciertas fotografías colaboran en la creación de una conciencia tendiente a poner en tela de juicio un determinado orden de cosas o una particular dominación. Así que para aquellos interesados en rastrear las vetas progresistas de la cultura política hondureña, no sólo sugiero que éstas pueden encontrarse en un conjunto de fotografías polvorientas, sino también que dichas fotografías han jugado un papel crucial en la constitución del sujeto político moderno en Honduras.



Foto 9. La huelga de los trabajadores bananeros de 1954 en la Costa Norte de Honduras.