

DIÁLOGOS. REVISTA ELECTRÓNICA DE HISTORIA

Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica



Los Estudios Culturales en Honduras: La Búsqueda de Algunas Fuentes Culturales para la Reconstrucción del Imaginario Nacional Hondureño. Dr. Jorge Alberto Amaya

Comité Editorial:

Director de la Revista Dr. Juan José Marín Hernández jmarin@fcs.ucr.ac.cr

Miembros del Consejo Editorial: Dr. Ronny Viales, Dr. Guillermo Carvajal, MSc. Francisco Enríquez, Msc. Bernal Rivas y MSc. Ana María Botey

Miembros del Consejo Asesor Internacional: Dr. José Cal Montoya, Universidad de San Carlos de Guatemala; Dr. Juan Manuel Palacio, Universidad Nacional de San Martín y Dr. Eduardo Rey, Universidad de Santiago de Compostela, España

“Diálogos Revista Electrónica de Historia” se publica interrumidamente desde octubre de 1999

Palabras claves: Historia Cultural, Honduras, Centroamérica, Balance, Historiografía y Cultura.

Key words: Cultural History, Honduras, Central America, Balance, Historiography and Culture.

Resumen

El artículo realiza un balance donde se indica que la historia cultural hondureña está aún por escribirse. De este modo, valora como campos de estudio como la construcción de la nación y de la identidad nacional que en otros países son abundantes, en el caso hondureño se presentan como escasos y fragmentarios, con algunas excepciones.

Abstract

This article provides a balance that shows that the Honduran cultural history is still to be written. In this manner, it evaluates the fact that fields of study such as the building of a nation and the national identity, abundant in other countries, are scarce and fragmentary in the case of Honduras, with some exceptions.

Dr. Jorge Alberto Amaya. Docente e Investigador. Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán (UPNFM) Autor de “Re imaginando la nación en Honduras: de la ‘nación homogénea’ a la ‘nación pluriétnica’”. Los negros garífunas de Cristales, Trujillo, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Doctorado en Estudios Iberoamericanos, 2004
jamayabanegas@yahoo.es

Los Estudios Culturales en Honduras: La Búsqueda de Algunas Fuentes Culturales para la Reconstrucción del Imaginario Nacional Hondureño

Dr. Jorge Alberto Amaya

Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán (UPNFM)

jamayabanegas@yahoo.es

1) INTRODUCCIÓN.

Se puede afirmar que la historia de la cultura hondureña aún está por escribirse. De igual manera, los estudios sobre la construcción de la nación y de la identidad nacional son escasos y fragmentarios, excepto por los excelentes aportes que han hecho en los últimos años varios autores, como por ejemplo los trabajos de Mario Posas y Rafael del Cid, Juan Arancibia,

Marvin Barahona, Leticia de Oyuela, André Marcel D'Ans, Rolando Sierra, Rodolfo Pastor Fasquelle, Darío Euraque y Elizet Payne Iglesias¹.

De este modo, es claro que son escasas las aportaciones teóricas que expliquen la relación entre cultura y la conformación de los imaginarios nacionales en Honduras. Este artículo, pretende contribuir a la temática en cuestión, específicamente con respecto a los aportes de algunas manifestaciones culturales oficiales y populares en la conformación de la nación en Honduras. En primer lugar, se plantean algunas referencias teóricas para situar el problema de estudio; luego se describe alguna de la bibliografía más destacada sobre los estudios culturales producidos en el país, y finalmente, se presenta un recuento de la configuración de la nación y de la identidad nacional a partir de algunos imaginarios y manifestaciones culturales.

2) ALGUNAS REFERENCIAS TEÓRICAS BÁSICAS.

¹ Mario Posas y Rafael del Cid, cuando en la historiografía hondureña dominaban los estudios sobre el enclave bananero y las luchas sociales, publicaron en 1981 un interesante trabajo sobre la construcción del sector público y del Estado en Honduras. Cfr. Posas, Mario y Del Cid, Rafael, *La construcción del sector público y del Estado en Honduras (1876-1979)*, San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 2ª edición, 1983. En la década de los 80, siempre en el marco de las guerras civiles en Centroamérica, el chileno Juan Arancibia presentó en 1984 un trabajo en el que intentaba poner en entredicho la naturaleza de Honduras como Estado nacional en vista de la injerencia política y militar de los Estados Unidos en el país. Cfr. Arancibia, Juan, *Honduras: un Estado nacional?*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, Colección Códices, 3ª edición, 2001. También, Marvin Barahona abordó la temática de la nación y la identidad nacional en Honduras, representando quizás el trabajo mejor acabado sobre ésta problemática. Véase: Barahona, Marvin, *Evolución histórica de la identidad nacional*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1ª edición, 1991, Colección Códices. Leticia de Oyuela, por su parte, introdujo en el debate la participación de la religiosidad popular en la construcción de la nación hondureña. Cfr. Oyuela, Leticia de, *Honduras: Religiosidad popular: raíz de la identidad*, Tegucigalpa, Centro de Publicaciones del Obispado de Choluteca, Colección Padre Subirana, N° 11, 1ª edición, 1995. El francés Marcel D'Ans publicó un estudio en el que describe el sinfín de dificultades que encontró Honduras en la construcción de la nación: D'Ans, André Marcel, *Honduras: Difícil emergencia de una nación, de un Estado*, Tegucigalpa, Litografía López, 2ª edición, 2002. De su parte, Rolando Sierra redactó un trabajo innovador desde la perspectiva de la historia de las ideas, en que traza la idea de nación en la Honduras del siglo XIX, especialmente en el pensamiento de José Cecilio del Valle y Ramón Rosa: Sierra, Rolando, *El problema de la idea de nación en la Honduras del siglo XIX*, Tegucigalpa, Litografía López, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Colección Visión de País, N° 5, 2002; también, Rodolfo Pastor Fasquelle presentó recientemente, en el 2002, un pequeño ensayo en el que expone el controvertido tema de quiénes son los padres de la patria. Cfr. Pastor Fasquelle, Rodolfo, *¿Quién engendró la patria?*, En: *Revista Paraninfo*, Tegucigalpa, Año 11, Números 20-21, Enero del 2002, Págs. 299-321. Finalmente, hay que agregar las importantes contribuciones al estudio de la formación del Estado y el mestizaje en Honduras por parte de Euraque. Cfr. Euraque, Darío, *Estado, poder, nacionalidad y raza en la Historia de Honduras: Ensayos*, Tegucigalpa, Ediciones Subirana, Centro de Publicaciones del Obispado de Choluteca, Colección José Trinidad Reyes, 1996 y las de Payne acerca de los proyectos estatales en la incorporación de la Costa Norte. Cfr. Payne Iglesias, Elizet, *Identidad y nación: el*

El término “estudios culturales”, se usó desde los años 50 en Estados Unidos y Latinoamérica para referirse a aquellas narrativas de las academias estadounidense y europea, que fueron promovidas por universidades de esos países ya sea como trabajos individuales de investigación doctoral o bien como proyectos de investigación más amplios a nivel institucional, y se circunscribieron en lo que algunos autores han dado en llamar los “*Cultural Studies*”, nombre que se aplicó a un campo heterogéneo de prácticas académicas e intelectuales de carácter no-disciplinario, o transdisciplinario, que estudiaban e intervenían críticamente en asuntos de cultura y poder².

No obstante, en este estudio, entendemos el término de “estudios culturales” referido fundamentalmente a aquellas investigaciones, estudios o ensayos que de algún modo, hayan sido redactados con la finalidad de reseñar o explicar la “Historia de la cultura” hondureña, ya sea en su totalidad o en alguna de sus partes, específicamente las circunscritas a las “manifestaciones culturales” clásicas y tradicionales, como la literatura, música, escultura, arquitectura, pintura o el teatro, aunque también agregamos a aquellas obras que hayan estudiado la llamada “cultura popular” o el folklore.

Ahora bien, para entender la influencia de los estudios culturales y las manifestaciones culturales en la conformación de imaginarios nacionales, es necesario abordar los conceptos de “nación” e “imaginación de la nación”. El tema de la formación de la nación y del nacionalismo en Latinoamérica ha generado en las últimas décadas una serie de debates y revisiones teóricas debido a la trascendencia que dicho fenómeno presenta en la región, sobre todo por la sempiterna injerencia que han tenido las potencias industrializadas en la zona, principalmente por parte de Inglaterra en el siglo XIX y por los Estados Unidos en el XX.

caso de la Costa Norte e Islas de la Bahía: 1876-1930, En: Revista Mesoamérica, Plumsock Mesoamerican Studies, Año 22, N° 42, Diciembre del 2001, Págs. 75-103.

² Sobre los “*Cultural Studies*” puede consultarse: Mato, Daniel, “Cultura y transformaciones sociales en tiempos de la globalización”, En: Mato, Daniel (Compilador), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 1ª edición, 2001, Págs. 13-29.

En este trabajo, asumimos el concepto de nación de Benedict Anderson, quien considera que la nación es “ [...] *una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana*”³. Al respecto, argumenta que es “*imaginada*” porque cada uno de los miembros de la nación no llegarán a conocerse jamás, pero a pesar de ello, en la mente de todos existirá la imagen de su unión. Es “*limitada*” porque tiene fronteras reales y finitas, después de las cuales hay otras naciones. Además, es “*soberana*” porque pretende ser libre por medio de su Estado soberano; por último, son “*comunidades*” debido a la idea de que ésta unión es algo profunda y horizontal, una fraternidad que está por encima de la desigualdad.

Lo que distingue a la nación de otras entidades -según Anderson- es la forma en que es “*imaginada*”, es decir, *se la imagina limitada*, aunque sus fronteras sean flexibles y, por lo tanto, como una más en un comité de naciones. *Se la imagina soberana* porque, es un ente de la era de la Ilustración y la Revolución Francesa. Las naciones aspiran a ser libres, lo que implica erigirse en Estado soberano. *Se la imagina como una comunidad* porque la nación siempre es concebida en términos de una profunda camaradería horizontal entre sus miembros.

En todo caso, una idea subyacente en el concepto de Anderson es que la nación es un “*artefacto construido e imaginado*” social y políticamente ya sea por parte del Estado-nación o por parte de la “*intelligentsia*” al servicio del mismo.

De este modo, Anderson considera a la nación y al nacionalismo como un “*artefacto cultural*” de carácter moderno, en el que se asociaron dos “*fatalidades*” que están íntimamente relacionadas con el surgimiento de la nación: la “*muerte*” y “*Babel*”. La primera se relaciona con el olvido, al que se le teme. Pero en la sociedad secularizada moderna, el hombre encontró en la conciencia colectiva, y en la solidaridad con la nación, la forma de trascender el tiempo. De ésta forma, muchas de las naciones modernas recurrieron a la “*invención de historias nacionales*” o de “*panteones de los héroes nacionales*” con la finalidad de imaginar y construir la nación. En el caso de Honduras y los países centroamericanos, este fue uno de los principales recursos de los que se valió el Estado para encauzar el proceso de conformación

³ Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Mexico DF, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1ª edición en español, 1993, Pág. 23. El original es de 1983.

nacional. En segundo lugar, la otra “fatalidad” implicaba que todos los habitantes de la nación tenían que hablar una misma lengua. Aquí, Anderson introduce una de las interpretaciones que le han dado mayor notoriedad, y es el hecho de aducir que fue principalmente con el capitalismo impreso y la imprenta -que dio origen a una comunidad de lectores- que surgió la nación como comunidad imaginada.

En efecto, Anderson sugiere que en el caso europeo, durante la Edad Media, la lengua sagrada -el latín- había permanecido en manos de monjes, sacerdotes y humanistas, lo que la convirtió en una lengua cerrada, cada vez más alejada de las masas que utilizaban sus lenguas vernáculas. Pero con el advenimiento de la imprenta, la necesidad de ampliar a un público mayor el mercado de libros para personas que no hablaban latín, dio un giro al capitalismo hacia lo vernáculo. Esta situación fue explotada sobre todo por los protestantes, que en su lucha contra la Iglesia Católica, impulsaron en primer lugar la lectura de la Biblia en lenguas vernáculas, pero posteriormente, la expansión de conocimientos tras el Renacimiento, provocó también la publicación de obras no religiosas, lo cual amplió la comunidad de lectores. Sin embargo, Anderson arguye que lo que en esencia provocó el surgimiento de la nación fue la combinación de todos esos factores:

Lo que en sentido positivo, hizo imaginable a las nuevas comunidades fue una interacción medio fortuita pero explosiva entre una forma de producción y las relaciones de producción (capitalismo), una tecnología de las comunicaciones (imprenta) y la fatalidad de la diversidad lingüística humana⁴.

Asimismo, otro gran aporte de Anderson con respecto a la imaginación de la nación es su tesis sobre el papel de los “pioneros criollos” en el proceso de construcción nacional en Latinoamérica. Anderson sostiene que las colonias españolas en América formaban cada una de ellas unidades administrativas desde el siglo XVI. Desde entonces, esas unidades crearon “significados”, que fueron aprovechados por los “criollos”, es decir, los españoles nacidos en

⁴ *Ibíd.*, Pág. 70.

América, para declarar la Independencia de la corona, ya que no gozaban de los mismos privilegios que los peninsulares en la detentación del poder⁵.

Éstos criollos se decidieron a impulsar la emancipación fundamentalmente debido al fortalecimiento del control político y administrativo ejercido por Madrid en sus colonias desde la instauración de los Borbones -que implicó la llegada masiva a las colonias de funcionarios y burócratas peninsulares para controlar los territorios- pero también, como resultado de la influencia de la Ilustración, que generó una “*intelligentsia*” criolla que retomó los postulados derivados de la Revolución Francesa de libertad, igualdad y fraternidad, pero asumidos solamente en relación con los peninsulares, ya que los indígenas y negros no tenían cabida en esta nueva empresa libertadora⁶.

Este aspecto es crucial en nuestro estudio, ya que en Honduras, el proceso de construcción nacional se hizo a partir de dos instancias: en primer lugar, desde la labor acometida por la “*intelligentsia*” en los siglos XIX y XX, que se dio a la tarea de “imaginar” y “repensar” la idea de nación y en segundo lugar, por la misma acción del Estado-nación hondureño, que desde el siglo XIX se trazó el proyecto de conformar e “imaginar” la nación a través de la adopción de un modelo de nación homogeneizante, en el que se intentó integrar a los indígenas y marginalmente a los negros a través de la invención de tradiciones, de la educación, de la creación de ideologías nacionalistas y otros factores asociados.

Igualmente, Anderson presta atención al proceso de imaginación de la nación desde las esferas estatales a partir de la creación o invención de símbolos o representaciones de la nación, como los mapas, los censos, los museos, las historias nacionales etcétera, fenómeno que se repitió en muchos países, proceso que también fue recurrente en el caso hondureño, en donde el Estado

⁵ *Ibíd.*, Págs. 77 y ss.

⁶ Cairo Carou resume los argumentos de Anderson, exponiendo muy detalladamente la manera en que los criollos americanos aprovecharon estos elementos para impulsar los procesos de independencia. Cfr. Cairo Carou, Heriberto, *Estado-nación e identidad en América Latina: las repercusiones del proceso de globalización*, En: Harto de Vera, Fernando (Compilador), *América Latina: Desarrollo, democracia y globalización*, Madrid, Trama Editorial- Centro de Estudios Contemporáneos sobre América Latina (CECAL), 2000, Págs. 197-214.

se dio a la tarea de recrear -sobre todo desde la Reforma Liberal- todas estas representaciones de la nación con la finalidad de consolidar la identidad nacional en el país⁷.

Por tanto, nos interesa explicar cómo el Estado-nación hondureño -fundado en 1821 con la Independencia- se ha servido de instrumentos (símbolos nacionales, ciudadanía, educación, historiografía, ejército, invención de tradiciones, etcétera) para “imaginar” y construir la nación. En definitiva, cómo la idea moderna de nación ha venido siendo edificada desde el siglo XIX por élites intelectuales y por las instancias oficiales del Estado para legitimar su poder de cara a la sociedad nacional.

En resumen, entendemos la nación en la perspectiva de Anderson, en el sentido que consideramos que es un artefacto cultural “inventado” e “imaginado” con el desarrollo de la modernidad, invención en la que ha sido fundamental la participación de la *intelligentsia*, al aportar ideas y explicaciones sobre el origen de la nación, pero también, estimamos que ha sido relevante el proceso de “imaginación” acometido por el mismo Estado-nación mediante la creación de los símbolos nacionales, de ideologías, de instancias de representación de la nación (la pintura, escultura, artesanías, bailes, música y trajes típicos), de la literatura etcétera. La conjugación de estos elementos, contribuyó a que con el paso del tiempo, la sociedad hondureña se fuera sintiendo parte de una “comunidad imaginada”, soberana y limitada.

Ciertamente, desde el siglo XIX, el Estado hondureño -al igual que la mayoría de países latinoamericanos- intentó forjar un proyecto de nación que estuviera en consonancia con los ideales derivados de las naciones modernas surgidas en Europa tras las experiencias de la Revolución Francesa, así como de la Independencia de los Estados Unidos. Desde luego, se obtuvieron algunos tibios resultados como la creación o invención de algunos símbolos identitarios como la bandera, el escudo y las monedas nacionales, sin embargo, la diversidad étnica del país, así como las debilidades infraestructurales producidas por las constantes guerras civiles acaecidas después de la Independencia de 1821, dificultaron dramáticamente la construcción de la nación durante las décadas posteriores a la emancipación política de la corona española; empero, durante el último cuarto del siglo XIX, el proceso de construcción

⁷ Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas...* Op. cit., Págs. 218-259.

de la nación tomó un impulso más acelerado con la implantación de la Reforma Liberal de 1876, cuyo objetivo era vincular al país al sistema capitalista mundial, pero a la vez, consolidar el Estado-nación para alcanzar el progreso. Desde ese momento, y hasta 1994, el Estado hondureño impuso la idea de la “nación homogénea” entendida como el proyecto de reformulación de la nación, mediante el cual se intentó construir la nación con base a la integración cultural de los indígenas, negros y castas a los valores y normas de la élite dominante, ya sea blanca o mestiza, pero en todos los casos, heredera de las tradiciones legadas de la sociedad colonial española o de las nuevas aportaciones que trajo consigo la “modernidad”, es decir, los postulados de “Orden y Progreso” provenientes del Positivismo desde Europa y Estados Unidos. Por tanto, “homogeneizar” consistía en “aculturizar” a indígenas y negros, o sea, enseñarles la lengua castellana, la religión católica, las costumbres modernas, en definitiva, “civilizarlos”⁸.

En efecto, el modelo mediante el cual se imaginó a la nación encarnaba las aspiraciones de la élite dominante de origen criolla y mestiza; por ende, las “representaciones” de la nación se inspiraban en los valores y expresiones de las clases que ostentaban el poder. Así, se fraguó toda una creación de símbolos e imaginarios, como la estatuaría cívica, que exaltaba a los héroes criollos de la Independencia; se crearon fiestas cívicas e historias nacionales que glorificaban las gestas patrias; se aprobó el “Español” como única lengua oficial de la república; se decretaron otros símbolos nacionales y a la vez, se inventaron tradiciones como el culto al origen mestizo de los hondureños (la versión oficial extendió la creencia del origen racial de la sociedad hondureña como producto del mestizaje entre españoles e indígenas mayas). Mientras tanto, los indígenas y negros hondureños, quedaban excluidos en estos imaginarios, con lo cual, al ser “invisibilizados” dentro de la nación, no tenían otra salida que aceptar la imposición de ser “integrados” a la nación, lo cual significaba que tenían que aceptar la cultura mestiza

⁸ En este sentido, tomamos el concepto sugerido por Mónica Quijada, quien expone que desde el siglo XIX, los Estados latinoamericanos intentaron imponer el proyecto de “**nación homogénea**” a indígenas y negros con el objetivo de “integrarlos” a la “civilización”. Cfr. Guerra, François y Quijada, Mónica (Compiladores), “Imaginar la nación”, Hamburgo, Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (AHILA), Hamburgo, Cuadernos, N° 2, 1994, Págs. 20 y ss.

mayoritaria y en consecuencia, despojarse de su bagaje cultural, es decir, sus lenguas, sus religiones, sus costumbres y valores para así -según la versión oficial del Estado- “civilizarse”⁹. Adicionalmente, en el siglo XX se siguieron perfilando otros imaginarios en el proceso de configuración nacional, como por ejemplo, la creación de otros símbolos nacionales como el Himno Nacional, el Mapa, y fundamentalmente, la divulgación de una ideología nacionalista en el gobierno del General Tiburcio Carías Andino (1933-1949) que pretendía mostrar que el origen racial de los hondureños era el resultado de la mezcla de los conquistadores españoles con los indígenas mayas, proceso que Darío Euraque ha dado en llamar la “mayanización de Honduras”¹⁰. De este modo, se intentó ocultar el aporte de otros grupos indígenas en el mestizaje o en la composición poblacional hondureña, como los lencas, los tolupanes, los pech, los tawahkas y especialmente, de los negros, tanto los que estuvieron presentes en el periodo colonial, así como de los negros ingleses o creoles y de los negros garífunas. Más bien, esta ideología del “mestizaje” originó toda una propaganda racista en contra de la presencia de los negros ingleses, quienes habían venido a laborar en las compañías bananeras afincadas en el Caribe hondureño. Así, la historia decimonónica, que ensalzó el aporte histórico de los héroes criollos, dio paso en el siglo XX a la difusión de un Indigenismo que rescataba el esplendoroso pasado de los mayas, así como la legendaria figura del indígena lenca Lempira, que combatió a los españoles en tiempos de la Conquista. No obstante, la exaltación que se hacía de los “indígenas muertos” no significaba que se valorara en igual dimensión a los “indígenas vivos”, pues a ellos se les siguió imponiendo coercitivamente el ideal de “integración” a la sociedad nacional, es decir, a la “nación mestiza”¹¹.

Finalmente, hay que agregar también el aporte de las manifestaciones populares en la formación de la nación en Honduras, que a través de ciertos “imaginarios” del arte y la “cultura

⁹ Parte de todo este análisis proviene de nuestro trabajo de tesis doctoral. Cfr. Amaya, Jorge Alberto, *Reimaginando la nación en Honduras: de la 'nación homogénea' a la 'nación pluriétnica'. Los negros garífunas de Cristales, Trujillo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Doctorado en Estudios Iberoamericanos, 2004.

¹⁰ Euraque, Darío, *Antropólogos, arqueólogos, Imperialismo y la mayanización de Honduras: 1890-1940*, En: *Revista de Historia*, San José de Costa Rica, N° 45, Enero- Junio del 2002, Págs. 73-103.

¹¹ La exaltación del héroe indígena lenca **Lempira** dentro de los imaginarios de la nación ha sido estudiada también por Euraque. Consúltese: Euraque, Darío, *La creación de la Moneda Nacional y el Enclave bananero en la Costa Caribeña de Honduras: ¿En busca de una identidad étnico-racial*, En: *Revista Yaxkín*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH), Tegucigalpa, Vol. XIV, N° 1, Octubre de 1996, Págs. 138-150.

popular” hizo surgir algunas “instancias de representación de la nación”, especialmente por medio de la pintura primitivista de José Antonio Velásquez y sus adeptos, que formó una corriente que logró captar el paisaje hondureño y sobre todo, se llegó a convertir en “representación física y estética” de la nación; también, por medio de la escultura y de la alfarería, se concibió a los “gallitos del sur” como la “artesanía nacional”; además, también influyó en este proceso la “religiosidad popular”, que incubó un culto nacional a través de la devoción a la Virgen de Suyapa; por último, el fútbol igual se convirtió en un catalizador que logró despertar el sentimiento nacional en el país, ya que el Estado acudió a él en momentos de crisis políticas -como la guerra con El Salvador en 1969-, asimismo, los éxitos futbolísticos acumulados por las Selecciones Nacionales y los equipos profesionales hondureños en el ámbito internacional constituyeron un motivo de orgullo y a la postre fueron uno de los mecanismos de identificación nacional más efectivos en el país. En suma, se puede añadir que todos los elementos anteriores sirvieron de modo significativo para configurar las señas de la identidad hondureña. Este último aspecto de la relación entre manifestaciones de la cultura popular y la conformación de imaginarios nacionales en Honduras, es lo que lo que expondremos a continuación¹².

3) LOS ESTUDIOS CULTURALES EN HONDURAS: UN RECUENTO DE LA PRODUCCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS.

Como mencionamos antes, la “Historia de la cultura hondureña” aún está por escribirse. No obstante, en las últimas décadas, varios autores han aportado trabajos importantes, aunque en la mayoría de los casos solamente abordan alguna de las manifestaciones culturales, y no existe aún una visión de conjunto sobre la historia cultural o artística del país.

Cronológicamente, uno de los primeros intentos por trazar una visión totalizadora de la cultura hondureña es la “*Historia de la cultura hondureña*”¹³, de Rafael Heliodoro Valle, publicada póstumamente por la Editorial Universitaria en 1981. Aunque el título del libro es bastante ambicioso, hay que señalar que la obra se concentra solamente en algunos aspectos de la

¹² Amaya, Jorge Alberto, *Reimaginando la nación en Honduras...* Op. cit., Págs. 32 y ss.

cultura, como una breve reseña sobre la historia del libro en Honduras, un detallado índice de las publicaciones periodísticas de los siglos XIX y XX, así como una síntesis de la historia de la literatura hondureña y un artículo que incluye las fuentes y referencias para el estudio del folklore hondureño.

Por su parte, la **literatura**, sí ha gozado de una mayor atención por parte de los estudiosos hondureños y extranjeros. Quizás el primer esfuerzo más notable lo hizo desde finales del siglo XIX el historiador Rómulo Ernesto Durón, quien compiló la obra de poetas y narradores hondureños de la época en 1899 en dos extensos tomos que tituló "*Honduras literaria*"¹⁴.

Más recientemente, son notables los aportes de Atanasio Herranz, que recogió en una antología una serie de estudios y artículos muy interesantes para el estudio de la historia literaria del país, titulado "*Antología. Introducción al estudio de la Literatura Hondureña*"¹⁵, obra en la que es fundamental el apéndice "Panorama de la literatura hondureña", en donde se esboza cómo fue el proceso de formación de la literatura hondureña, se añade una breve historia del teatro hondureño y se resaltan los orígenes de la narrativa hondureña, específicamente en la rama del cuento. En este apartado, se refiere que el primer cuento hondureño es el "*Cuento sin nombre*", que apareció en la columna "Variedades" del periódico "La Paz", el 24 de agosto de 1881, cuyo autor fue Carlos F. Gutiérrez, sin embargo, también se manifiesta que el primer cuento reconocido oficialmente en el país fue "*La campana del reloj*" de Rómulo Durón, que ganó el concurso literario de los Juegos Florales de 1906 en Tegucigalpa¹⁶.

Asimismo, es interesante la contribución que ha hecho al estudio de la literatura hondureña la escritora Helen Umaña, especialmente con sus estudios críticos titulados "*Ensayos sobre literatura hondureña*"¹⁷ y "*Estudios de literatura hondureña*"¹⁸. En el primer trabajo, analiza la obra poética de

¹³ Valle, Rafael Heliodoro, *Historia de la cultura hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, 1ª edición, 1981.

¹⁴ Nosotros consultamos la obra que reeditó el Ministerio de Educación Pública en 1957. Véase: Durón, Rómulo, *Honduras literaria*, Tegucigalpa, Ministerio de Educación, 2ª edición, 2 Tomos, 1957.

¹⁵ Herranz, Atanasio, *Antología. Introducción al estudio de la Literatura Hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1ª edición, 1983.

¹⁶ *Ibíd.*, Págs. 286-289.

¹⁷ Umaña, Helen, *Ensayos sobre literatura hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1ª edición, 1992.

algunos de los poetas contemporáneos más importantes como Oscar Acosta, José Adán Castelar, Pompeyo del Valle, David Díaz Acosta, Alexis Ramírez, Juan Ramón Saravia y Roberto Sosa, así como la obra de algunos narradores destacados como “*La heredad*”, de Marcos Carías Reyes, “*La gloria del muerto*” de Jorge Luis Oviedo, “*Bajo el almendro... junto al volcán*” de Julio Escoto y “*Los barcos*” de Roberto Quesada. En la segunda obra, se presentan abundantes análisis críticos de los trabajos literarios de narradores y poetas de la actualidad, como por ejemplo Rony Bonilla, Edilberto Borjas, Eduardo Callejas, Galel Cárdenas, Armando García, Leticia de Oyuela, Juan Ramón Martínez y Manuel de Jesús Pineda entre los narradores, y Xiomara Bú y Amanda Castro entre los poetas.

Con respecto a los trabajos sobre la **lingüística** y el **español hablado en Honduras**, son destacados los aportes de Atanasio Herranz, quien compiló una obra intitulada “*El español hablado en Honduras*”¹⁹, donde recoge artículos y ensayos relevantes al tema; en el caso de la fonética y la fonología, aparece por ejemplo el artículo “*El español de Honduras*”, de Lincoln Canfield, así como “*Reducción de la /S/ en el español de Honduras*”, de John Lipsky, estudios sobresalientes para entender la variante del español hablado en el país. Un aspecto fundamental de esta compilación es que al final de la obra Herranz detalla una amplia bibliografía comentada del español hondureño, la cual puede servir de guía para los investigadores que estén interesados en el estudio de la cultura hondureña²⁰.

En lo referente a **la literatura oral**, se han hecho algunos avances importantes. Por ejemplo, en los años 80, la Carrera de Letras de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH), emprendió una serie de talleres con la finalidad que los alumnos rescataran las tradiciones orales de las comunidades étnicas del país, especialmente entre los lencas y los negros garífunas. El resultado más notable de ese esfuerzo fue la publicación del libro

¹⁸ Umaña, Helen, *Estudios de literatura hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Guaymurás, Colección Lámpara de Crítica y Cultura, 1ª edición, 2000.

¹⁹ Herranz, Atanasio (Compilador), *El español hablado en Honduras*, Tegucigalpa, Editorial Guaymurás, Colección Lámpara de Crítica y Cultura, 1ª edición, 1990.

²⁰ La bibliografía analítica y comentada sobre el español hondureño se extiende en 26 páginas del libro. Cfr. Herranz, Atanasio (Compilador), *El español...* Op. cit., Págs. 272-298.

“*Tradición oral indígena de Yamaranguila*”²¹, un trabajo colectivo donde se recuperaron y analizaron una serie de leyendas, cuentos y tradiciones de las comunidades lenca de la región centro-occidental del país. Por medio de la investigación cualitativa, el equipo de investigadores recopiló a través de muchos informantes lenca -hombres y mujeres- una serie de relatos en torno a personajes míticos como el “Sisimite”, “La sucia” y otros más, así como de personajes reales como “Lempira”, que aparece encarnado como un personaje cargado de simbolismos dentro de mitos, leyendas e historias de la colectividad lenca. Igualmente, es esencial el trabajo de Mario Ardón Mejía, quien ha estudiado también la literatura oral hondureña, en obras como “*Pedro Urdimales*”²², donde reseña la presencia de dicho personaje en la tradición oral, y sobre todo, en su obra “*Folklore literario hondureño*”²³, donde analiza cada una de las fuentes de la literatura oral del país, como ser el cuento popular tradicional, el mito, la leyenda, el chiste, el caso y la perra²⁴.

Por otro lado, el **teatro** ha estado bastante abandonado en los estudios culturales hondureños, excepto por las excelentes contribuciones que han hecho Francisco Salvador y Alma Caballero. En efecto, ambos publicaron en 1977 un pequeño ensayo titulado “*El teatro en Honduras*”²⁵, obra en donde hacen un recuento de la evolución histórica de la dramaturgia hondureña desde la época colonial hasta el siglo XX. El estudio argumenta la importancia de la herencia prehispánica de piezas teatrales o textos como el *Rabinal Achí* de los mayas, o el *guanasco* de los lenca, para la posterior aparición de obras coloniales, como los *bailes de moros y cristianos*, el *baile de los diablitos o drama de San Sebastián* o de las piezas importadas de España, sobre todo a partir del siglo de oro español. Del mismo modo, el ensayo expone el empuje que en la época

²¹ Carías, Claudia Marcela, Et. al., *Tradición oral indígena de Yamaranguila*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1988.

²² Ardón Mejía, Mario, *Pedro Urdimales en la tradición oral hondureña*, Tegucigalpa, S/N.

²³ Ardón Mejía, Mario, *Folklore literario hondureño*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, Colección Lámpara de Crítica y Cultura, 1ª edición, 1997.

²⁴ Es importante aclarar que en Honduras, “**el caso**” se refiere a un relato que narra eventos en un espacio y tiempo determinados. El protagonista es el narrador o alguien conocido por él o sus parientes de mayor edad, mientras que “**la perra**” se refiere a relatos cortos de carácter inverosímil, presentados como hechos reales, pero de los que el narrador y el oyente están conscientes de que son sólo aventuras inventadas por la habilidad del narrador. Sobre ésta última fuente literaria, hay que añadir que son famosas las “*Perras de Teófilo*”, que han sido publicadas por Editorial Guaymuras de Tegucigalpa y han tenido un éxito de ventas inusitado. Consúltese: Ardón Mejía, Mario, *Folklore literario...* Op. cit., Págs. 150-157.

²⁵ Salvador, Francisco y Caballero, Alma, *El teatro en Honduras*, Tegucigalpa, Secretaría de Cultura y Turismo (SECTUR), 1977.

posindependentista imprimió al teatro hondureño el Padre José Trinidad Reyes²⁶, creador de las famosas “Pastorelas” y fundador de la primera universidad hondureña. Por último, la parte final del trabajo aborda el desarrollo teatral acontecido en Honduras durante el siglo XX, que alcanzó mayores niveles de creación y difusión, cuando en 1915 se inauguró el edificio del “Teatro Nacional Manuel Bonilla”, en el Barrio Abajo de Tegucigalpa, con la obra “*Los Conspiradores*” de Luis Andrés Zúñiga. La parte final también menciona la producción de los principales dramaturgos hondureños del siglo XX, como Luis Andrés Zúñiga, José María Tobías Rosa, Alonso Brito, Julián López Pineda, Angela Ochoa Velásquez, Daniel Laínez, Claudio Barrera y Medardo Mejía, así como el papel de los directores que renovaron el teatro hondureño, como Santiago Toffé, Francisco Salvador, Merceditas Agurcia, Rafael Murillo Selva, René Figueroa, Andrés Morris y Mario Jaén entre otros.

En años recientes, Alma Caballero ha agregado otro trabajo importante para el conocimiento del teatro hondureño, nos referimos al libro “*Teatro clásico de Honduras: las Pastorelas del Padre Reyes*”²⁷, en donde realiza un exhaustivo análisis de las famosas Pastorelas.

Por otra parte, los estudios sobre la **plástica hondureña** cuentan con las excelentes obras de Leticia de Oyuela y Mario Felipe Martínez Castillo, que abarcan análisis sobre la **pintura, arquitectura y escultura**. Oyuela escribió por ejemplo “*La batalla pictórica. Síntesis de la historia de la pintura hondureña*”²⁸, en donde ofrece una aproximación -bellamente ilustrada- a la historia

²⁶ **José Trinidad Reyes** (1777-1855), aprendió sus primeras letras en su ciudad natal, Tegucigalpa. De adolescente, se trasladó a estudiar a la universidad de León en Nicaragua, donde obtuvo el grado de bachiller en filosofía, teología y derecho. Posteriormente, decidió seguir la carrera eclesiástica y en 1822 se ordenó como presbítero. De regreso a Tegucigalpa, se convirtió en párroco de la ciudad, en donde aglutinó a un grupo de jóvenes, entre ellos Máximo Soto, Yanuario Girón y Pedro Chirinos, fundando con ellos el 14 de diciembre de 1845 “La Sociedad del Genio Emprendedor y del Buen Gusto”, de la que fue rector, institución que impartía cursos de filosofía y gramática latina. En 1846, el congreso hondureño decretó la protección gubernamental de la sociedad y así pasó a denominarse “Academia Literaria de Tegucigalpa”. Debido al éxito alcanzado, el gobierno de Juan Lindo aprobó la conversión de la academia en universidad el 19 de septiembre de 1847, naciendo de esta forma la primera institución educativa superior en la historia de Honduras. Reyes fue un promotor incansable de la cultura, principalmente de la literatura, la música y del teatro, espacio en el que destacó al legar sus conocidas “**Pastorelas**”, desde entonces una tradición valiosa en el país. Los nombres de sus Pastorelas (9 en total) son: “Olimpia”, “Noemi”, “Nicol”, “Neftalia”, “Zelfa”, “Rubenia”, “Elisa”, “Albano” y “Flora” o la Pastorela del Diablo”.

²⁷ Caballero, Alma, *Teatro clásico de Honduras: las Pastorelas del Padre Reyes*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, Colección Letras Hondureñas, N° 70, 1997.

²⁸ Oyuela, Leticia de, *La batalla pictórica: síntesis de la Historia de la pintura hondureña*, San Pedro Sula, Banco Atlántida- Centro Editorial, 1995.

de la pintura hondureña, desde la época de los mayas hasta las vanguardias del siglo XX. Como ha expresado Ramón Oquelí, en este libro *“Irma Leticia de Oyuela, ha prestado especial atención al combate emprendido por nuestros pintores para llegar a dominar las técnicas, lograr el conocimiento del público e influir en el entorno social”*. Se trata de un libro, según este mismo autor, donde se reúnen *“teorías, observaciones, opiniones, documentos e ilustraciones relacionadas con el arte pictórico, añadiéndoles la esperanza de que la sociedad hondureña llegará a superar las continuas frustraciones que constituyen la textura mayor de nuestra historia, exangüe en unos periodos, trágicamente convulsa en otros”*.

Asimismo, Leticia de Oyuela también amplió la bibliografía sobre la historia de la pintura hondureña con obras como *“José Miguel Gómez, pintor criollo”*²⁹, en donde examina la obra de Gómez, considerado como el mejor pintor del periodo colonial hondureño, el cual destacó con una extensa obra alojada aún hoy en día en iglesias y museos del país con lienzos en los que abunda la temática de la Sagrada Familia y sobre todo, de San José y el niño Dios, tradición pictórica por la cual Gómez es conocido como artista “sanjoseista”. Por último, esta visión histórico-religiosa sobre la pintura hondureña ha sido complementada en su reciente libro *“La virgen María en la plástica hondureña”*³⁰.

Entretanto, Martínez Castillo proporcionó dos magníficos trabajos al estudio de la pintura, arquitectura y escultura hondureña. El primero de ellos es *“Cuatro centros de arte colonial provinciano hispano-criollo en Honduras”*³¹, tal vez su estudio mejor logrado, en donde expone una descripción minuciosa de los máximos logros que se alcanzaron artísticamente en las ciudades hondureñas de Comayagua, Gracias, Tegucigalpa y Choluteca. Respaldando el estudio con una vasta documentación primaria y bibliográfica, el autor argumenta el esplendor barroco que adquirieron esas ciudades hondureñas entre los siglos XVII y XVIII, las cuales a la postre ostentan gran parte del patrimonio artístico y cultural sobre el cual se puede consolidar parte de la identidad nacional, como por ejemplo, las catedrales de Comayagua y Tegucigalpa, la iglesia de La Merced de Gracias, la Iglesia de Los Dolores en Tegucigalpa, y todo un conjunto

²⁹ Oyuela, Leticia de, *José Miguel Gómez, pintor criollo*, Tegucigalpa, Banco Atlántida, 1992.

³⁰ Oyuela, Leticia de, *La virgen María en la plástica hondureña*, Tegucigalpa, 2000.

³¹ Martínez Castillo, Mario Felipe, *Cuatro centros de arte colonial provinciano hispano-criollo en Honduras*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, 1992.

de imaginería religiosa como esculturas de santos, cálices, custodias, candelabros, copones, joyas y ornamentos religiosos.

El otro libro de Martínez Castillo, *“Por las rutas de la plata y el añil: desarrollo del arte colonial religioso hondureño”*³², es una magnífica edición, hermosamente ilustrada a todo color de iglesias, pinturas, esculturas y piezas religiosas coloniales de varias regiones del país, especialmente de los departamentos de Lempira, Intibucá, Ocotepeque, Copán, Santa Bárbara, Comayagua, Francisco Morazán, Choluteca y El Paraíso, que fueron los territorios en donde estuvieron concentrados los principales poblados españoles en Honduras, sin embargo, comparado con la calidad teórica del libro anterior, esta obra es más modesta en términos de contenido, ya que evidentemente se observa que la intención del autor fue presentar una versión ricamente ilustrada para el público en general de las principales muestras de la arquitectura, pintura y escultura religiosa del país.

Finalmente, hay que señalar que la **música** es la manifestación cultural más desatendida en la bibliografía hondureña sobre estudios culturales. Con la excepción reciente de Mario Argueta, que redactó el *“Diccionario de músicos, compositores, cantantes y conjuntos hondureños”*³³, no existe una “Historia de la música hondureña”. Lógicamente, el diccionario, además de aportar datos biográficos de los autores y de las piezas musicales nacionales, puede servir de guía para conocer la cronología y las principales tendencias musicales a lo largo de la historia hondureña. También, hay que añadir que existen algunos notables estudios sobre la música y danza folklórica hondureña, como por ejemplo *“Por las sendas del folklore”*³⁴, de Rafael Manzanares, a la sazón fundador del “Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas” en los años 50, así como los estudios de Jesús Muñoz Tábor sobre la música y los instrumentos musicales étnicos del país y de David Flores sobre la historia de la danza folklórica hondureña, sin embargo, hay que matizar que no ofrecen una visión de conjunto, por ende, todavía está pendiente la tarea de escribir la historia musical hondureña.

³² Martínez Castillo, Mario Felipe, *Por las rutas de la plata y el añil: desarrollo del arte colonial religioso hondureño*, Tegucigalpa, Fomento Cultural Grupo Financiero el Ahorro Hondureño, 2000.

³³ Véase: Argueta, Mario, *Diccionario de músicos, compositores, cantantes y conjuntos hondureños*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, Colección Letras Hondureñas, 2004.

³⁴ Manzanares, Rafael, *Por las sendas del folklore*, Tegucigalpa, Imprenta Calderón, 1960.

En suma, creemos que el conjunto de todos estos estudios -así como otras fuentes más- podrían ser el punto de partida para la redacción y sistematización de una “Historia de la cultura hondureña”, estudio que en los actuales tiempos de la globalización económica y cultural, permitirían conocer las fuentes de la “hondureñidad”, aspecto sumamente importante para configurar imaginarios nacionales que posibiliten saber quiénes somos y hacia dónde vamos marchando, dado que se están redefiniendo los conceptos de nación e identidad nacional en toda Latinoamérica. Este proceso, en el cual se está transitando de una idea de “nación homogénea” hacia el reconocimiento de una “nación pluriétnica” y multicultural, obliga a países como Honduras a escudriñar en el pasado las raíces de su identidad cultural, reconociendo que existen diferentes fuentes para la conformación de nuestros imaginarios nacionales. En este sentido, en el apartado siguiente, intentaremos exponer algunos imaginarios del arte y cultura popular que nos podrían ayudar a comprender dicha identidad cultural.

4) EL APORTE DE LAS MANIFESTACIONES CULTURALES POPULARES EN LA CONFORMACIÓN NACIONAL EN HONDURAS.

A) La “imaginación” de la nación a través de las artes.

Es indudable que la “imaginación de la nación” en Honduras no solamente se dio desde los estamentos oficiales, sino que también fue importante la contribución de diversas manifestaciones de la cultura popular en la configuración de la idiosincrasia de la sociedad hondureña. Del mismo modo, también es cierto que el Estado muchas veces se “apropió” de esas representaciones en aras de convertirlas en expresiones peculiares y distintivas de la “cultura hondureña” en un esfuerzo por promover y ensalzar el “arte típico y popular” del país.

Una de las manifestaciones que más incidió en la conformación de una “imagen de la nación” fue -al igual que en otros países latinoamericanos-, **la pintura**. Desde luego, varios autores han demostrado en el caso centroamericano la estrecha relación entre la pintura y la creación de la

“imagen de la nación”³⁵. Esta dicotomía contribuyó a forjar la idea de que mediante el arte, especialmente por medio de la pintura, se podía representar el “paisaje nacional”, el cual constituiría la estampa emblemática de la nación.

En el caso de Honduras, el proceso de su formación pictórica ha sido parsimonioso, en vista de la pobreza secular que ha caracterizado al país. Sin embargo, ya desde finales del siglo XIX, precisamente desde la Reforma Liberal, se empezaron a crear los cimientos de instancias gubernamentales promotoras del arte. Para el caso, el 28 de octubre de 1878, se inauguró la primera “Escuela Nacional de Bellas Artes”, bajo la dirección de José Antonio Coronado, que inició actividades con clases de pintura al óleo y al temple, de dibujo natural y lineal, caligrafía, grabado y modelación; durante su primer año de funcionamiento, asistieron 32 alumnos por el día y 35 por la noche³⁶.

Esta primera escuela funcionó por pocos años en virtud de la ya inveterada inseguridad política del país, empero, sorprende la cantidad de alumnos que sin duda se formaron durante los primeros años de funcionamiento. Eso sin duda fue formando una cantidad regular de artistas que con el paso de los años fueron descollando en el desamparado ambiente artístico hondureño de finales del siglo XIX. Aún así, el apetito de arte que mostraban muchos jóvenes hondureños en esa época influyó para que pocos años después se creara otra escuela de artes; ello sucedió en 1890, cuando se fundó la “Academia Privada de Bellas Artes” de Tegucigalpa, gracias a la iniciativa del maestro español Tomás Mur³⁷.

Por otro lado, en 1924, “[...] *por iniciativa del pintor Carlos Zúñiga Figueroa, se fundó la Academia de Dibujo y Pintura*”³⁸. Estos intentos oficiales y privados por establecer una cultura artística en

³⁵ Entre otros, puede consultarse por ejemplo: García, María Dolores, *Arte e identidad: la presencia del paisaje en la pintura nicaragüense*, En: Kinloch Tijerino, Frances (Editora), Nicaragua en busca de su identidad, Managua, Instituto de Historia de Nicaragua (IHN)- Universidad Centroamericana (UCA), 1995, 1ª edición, Págs. 71-85 y Zavaleta Ochoa, Eugenia, *Arte y literatura en Costa Rica y México*, En: Enríquez Solano, Francisco (Compilador), Fin de siglo e identidad nacional en México y Centroamérica, Alajuela, Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000, Págs. 283-306.

³⁶ Oquellí, Ramón, *Honduras, estampa de la espera. Sucesos públicos y vida cotidiana*, Tegucigalpa, Ediciones Subirana, Centro de Publicaciones del Obispado de Choluteca, Colección José Trinidad Reyes, N° 3, 1ª edición, Pág. 112.

³⁷ Véase: *Enciclopedia de Honduras*, Barcelona, Grupo Editorial Océano, Tomo II, 2002, Pág. 292.

³⁸ *Ibíd.*, Pág. 292.

Honduras a finales del siglo XIX representaron los antecedentes de la posterior “Escuela Nacional de Bellas Artes” (ENBA), fundada en 1940 en el gobierno de Tiburcio Carías y cuya dirección recayó en el prestigioso pintor Arturo López Rodezno. La ENBA formó desde entonces varias generaciones de pintores hondureños que paulatinamente fueron introduciendo las diferentes corrientes artísticas modernas, pero sobre todo, fueron moldeando algunas facetas que derivaron en la gestación de un grupo de pintores que buscaron exponer varias expresiones de -por llamarlo de alguna manera-, el “arte nacional”.

Antes de la fundación de la ENBA, la vanguardia de los pintores hondureños estuvo concentrada en un grupo de artistas que ante las escasas posibilidades de formación profesional en el país, tuvieron que estudiar en Europa, como por ejemplo Confucio Montes de Oca, Max Euceda, Carlos Zúniga Figueroa, Pablo Zelaya Sierra -quien gozó de cierta notoriedad en Madrid al estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando- y el mismo Arturo López Rodezno, quien se formó en la “Academia Juliane” de París.

Fue López Rodezno el primero que buscó desarrollar algunas manifestaciones nacionales en la pintura hondureña. Él, imbuido del arte muralista que irradiaba desde México merced al trabajo de Diego Rivera, y aprovechando la parafernalia Indigenista propagada por el régimen de Carías Andino, se inclinó a producir un “muralismo decorativo”, que era la expresión artística en boga en esa época en Latinoamérica.

De esa forma, comenzó a crear una serie de obras, como por ejemplo la colección de 17 azulejos que realizó para decorar el “Aeropuerto Toncontín” de Tegucigalpa; el mural conocido como “Corredor Maya” de la ENBA; el mural del Banco Atlántida, el más importante del país, así como otro mural para el Banco Nacional de Fomento (BANAFON). Así, López Rodezno introdujo en Honduras la corriente muralista y a la vez se decantó por retomar temas inspirados en la “grandeza de la civilización maya”, la cual era toda una tentativa oficial por construir un discurso que enalteciera el mestizaje (entre indígenas, pero según el Estado mayas, y españoles) como esencia de sociedad hondureña³⁹.

³⁹ *Enciclopedia de Honduras...* Op. cit., Pág. 295.

Sin embargo, el esfuerzo por instaurar una temática pictórica que reflejara la esencia y particularidad del paisaje hondureño provino del arte “*naif*” o “primitivista”, expresión característica del arte popular. Su génesis, en el caso hondureño, tiene sus raíces en la obra del pintor José Antonio Velásquez, tal vez el pintor más universal que haya nacido en Honduras, y cuya obra se convirtió en el “paisaje nacional” por antonomasia⁴⁰.

El arte *naif* tuvo un impulso decisivo a finales del siglo XIX, cuando la corriente del Romanticismo empezó a glorificar nuevos valores estéticos dentro del paisaje como principio de lo pintoresco, lo sublime y lo hermoso, en contraposición al arte que primaba las corrientes clásicas o academicistas. De esta forma, los pintores Románticos encontraron en la naturaleza su fuente de inspiración. Como parte de ese pesimismo artístico, el pintor francés Paul Gauguin escapó a los Mares del Sur y se afincó en el Archipiélago Polinesio en busca de la inocencia primitiva con el fin de adquirir un lenguaje pictórico alejado del ambiente de la academia y de las escuelas oficiales para crear un arte anti-convencional, libre y espontáneo, y de por sí, “ingenuo” o “*naif*”, el cual se empezó a conocer en el siglo XX como “primitivismo”⁴¹.

⁴⁰ **José Antonio Velásquez** nació en el municipio de Caridad, departamento de Valle en 1906 y murió en Tegucigalpa en 1983. Es considerado como uno de los mejores primitivistas del mundo. No tuvo la oportunidad de estudiar pintura en escuelas especializadas, por lo que su actividad en este género se fundamenta en una sólida experiencia autodidacta. Hacia 1930, se trasladó al municipio de San Antonio de Oriente, que en la colonia fue uno de los distritos mineros más importantes del Real de Minas de San Miguel de Tegucigalpa. En sus ratos libres, se dedicó a pintar, y con el tiempo, participó en exposiciones que montó la contigua “Escuela Agrícola Panamericana El Zamorano”, un centro de formación agrícola universitario fundado por las compañías bananeras en las cercanías de Tegucigalpa. Ahí, obtuvo en 1940 su primera medalla de plata y los cargos directivos de la Escuela del Zamorano, en su mayoría estadounidenses, empezaron a admirar su trabajo, el cual se destacaba por la espontaneidad de las pinturas, caracterizadas por establecer una percepción del mundo más bien “ingenua”, en donde la temática se traduce a la representación de las casas, calles, caminos, paisajes, animales y personajes que en su conjunto forman parte del paisaje natural y humano de San Antonio de Oriente, en esencia, la “imagen” de cualquier pueblo típico del interior de Honduras. Prontamente, Velásquez alcanzó éxito internacional y sus obras tomaron notoriedad en el mundo. Así, en 1964, fue “Invitado de Honor” en la Feria Mundial de Nueva York, y luego, en 1969, en la de Bonn, Alemania; además, parte de su obra se muestra en exhibición permanente en el Museo de Arte Contemporáneo de Washington, Estados Unidos y en la sede de la Organización de Estados Americanos (OEA). Asimismo. Su obra fue expuesta en galerías europeas y americanas. En 1955, el Estado hondureño le confirió el “Premio Nacional de Arte Pablo Zelaya Sierra”. La apoteosis de la fama de Velásquez se consolidó cuando la famosa actriz Shirley Temple realizó una película sobre la obra de Velásquez en San Antonio de Oriente.

⁴¹ García, María Dolores, *La presencia del paisaje...* Op. cit., Pág. 73.

Por su parte, el tema del paisaje tomó impulso en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX. En parte, los artistas adoptaron el paisaje como tema predilecto influenciados por las corrientes nacionalistas que recorrían por ese entonces los países de la región. Gradualmente, los creadores buscaban expresar a través del paisaje los “rasgos particulares” de sus respectivos países. Precisamente estos caracteres fueron encontrados tanto en el paisaje como en la representación de los pueblos indígenas, lo cual coadyuvaría al reforzamiento de las identidades nacionales⁴².

Esta tendencia se arraigó notablemente en Centroamérica y el Caribe, quizás debido a las carencias materiales e institucionales de muchos países del área, así como a la exuberancia del paisaje tropical. No es de extrañar entonces que Velásquez haya experimentado con esta corriente, con la cual produjo un arte lleno de fantasía, con un estilo libre y espontáneo, mas no por ello carente de sofisticación. Así, sus cuadros del pueblecito de San Antonio de Oriente y otros rincones pintorescos de Honduras, están cargados de paisajes con escenas de la vida cotidiana y costumbrista, complementados con el entorno natural de bosques, jardines y montañas donde todavía no ha penetrado la modernidad y por ende la destrucción ecológica.

María Dolores García apunta que “[...] *la obra de los pintores primitivistas centroamericanos representan a gente que vive en armonía con la naturaleza y consigo misma... se refugian en el encanto de las fiestas populares o lo pintoresco de sus mercados, para celebrar un mundo alejado de la pobreza y la miseria, del odio y la violencia, ajeno a los desastres ecológicos, a la destrucción, a las guerras*”⁴³.

Ciertamente, Velásquez, así como las generaciones de pintores primitivistas que le sucedieron, han logrado captar los elementos más distintivos de la geografía hondureña (ver ilustración 1), como los pueblos con sus iglesias coloniales y sus callejuelas empinadas y empedradas; los ríos, lagos y lagunas; las montañas pletóricas de árboles de pinos, caobas y cedros; los valles fértiles y ubérrimos de árboles frutales como mangos, guayabas, naranjas, papayas, aguacates y cuanta fruta se produce en el trópico; la desbordante fauna de la tierra, tanto la doméstica como la silvestre; pero lo más importante, han sabido capturar la vida cotidiana de las zonas rurales del

⁴² Zavaleta Ochoa, Eugenia, *Arte y literatura...* Op. cit., Pág. 297.

⁴³ García, María Dolores, *La presencia del paisaje...* Op. cit., Págs. 73-74.

país, plasmando en sus cuadros las diversiones y actividades populares como las ferias patronales; las peleas de gallos; el palo encebado; los juegos infantiles como el trompo, las canicas o mables, las rondas; bodas y procesiones religiosas, y en general, las escenas de la vida diaria del pueblo sencillo y del campo.

ILUSTRACIÓN 1



San Antonio de Oriente, cuadro de José Antonio Velásquez. Como se aprecia, los pintores “primitivistas” intentaban plasmar -además del paisaje- los aspectos cotidianos de la gente campesina de los pueblos del interior del país, tratando de dar la idea de que en esos pueblos coloniales se reflejaba por extensión a la nación entera.

De este modo, el mundo idílico de la gente campesina, viviendo en un ambiente armónico y pacífico, residiendo en casas de adobe y tejas de barro, rodeada de una prolífica naturaleza, finalmente se convirtió en la “representación artística” de la nación por excelencia. En otras palabras, las pinturas primitivistas de Velásquez se convirtieron en el “rostro” o en la “fotografía” de Honduras. El único inconveniente con esta situación fue que la sociedad hondureña asumió que el **paisaje nacional**, esbozado por el colectivo de pintores primitivistas, representaba justamente a los pueblos del interior del país, sobre todo a los poblados mestizos concentrados en lo que se denominó en la época colonial como “Real de Minas de Tegucigalpa”, quedando excluidos de ese imaginario por lo tanto los grupos indígenas y naturalmente los negros que habitan la costa norte. En todo caso, hay que subrayar que a la postre, algunos artistas garífunas retomaron la corriente primitivista -sobre todo desde la década del 80-, y empezaron a plasmar sus propias realidades cotidianas en cuadros que

fueron conocidos en los centros urbanos a través de las exposiciones de estos artistas en bienales o galerías de arte de las ciudades del interior.

Este asunto de la conexión entre el paisaje representado en las pinturas y esculturas y la “comunidad imaginada de la nación”, ha sido investigado ya por otros autores como Daniels, Rowe y Schelling y García Canclini, para quienes se aprecia en las manifestaciones de la cultura popular y de la cultura de la élite una vinculación entre estética, paisajismos e identidades nacionales⁴⁴.

Por otro lado, hay que señalar que el Estado también intentó recurrir a otras manifestaciones artísticas populares con la finalidad de multiplicar otras “imágenes” de la nación. Un paso decisivo en esta línea se dio con la creación en 1952 del Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH), organizado gracias a los auspicios del antropólogo hondureño Jesús Núñez Chinchilla; dicha institución ha logrado manejar con algún acierto el patrimonio arqueológico e histórico de la nación, especialmente el sitio emblemático por excelencia, las ruinas mayas de Copán⁴⁵.

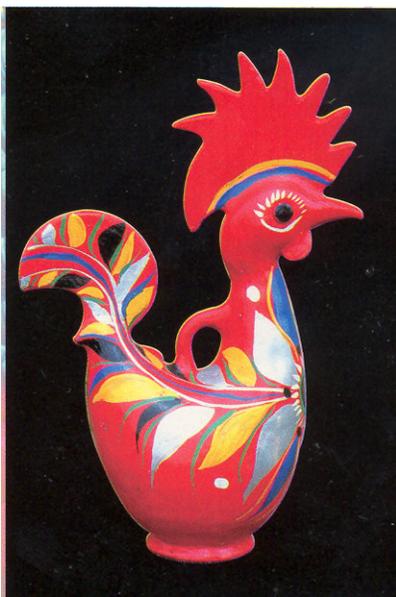
No obstante, un trabajo destacado del IHAH se dio con respecto al estudio de las etnias indígenas y negras del país, trabajo que ha sido llevado a cabo en colaboración con muchas instituciones y universidades estadounidenses. En este aspecto, sobresalen igualmente los programas de rescate y promoción de las artesanías populares en zonas indígenas y campesinas. Gracias a ello, se logró popularizar por ejemplo la alfarería de la región sur hondureña, de tradición indígena lenca, lo que propició que los llamativos y coloridos “gallitos del sur” (ver ilustración 2) -elaborados en la aldea de La Arada y otras comunidades adyacentes desde inicios del siglo XX, pero popularizados apenas en los años 70- se convirtieran en la artesanía

⁴⁴ Daniels, S., *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the US*, Cambridge, Polity, 1993, Pág. 243 y ss; Rowe, W., y Schelling, V., *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*, Londres, Verso, 1991 y García Canclini, N., *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1993.

⁴⁵ Véase: Véliz, Vito, *Síntesis histórica de la arqueología en Honduras*, En: *Revista Yaxkín*, Tegucigalpa, Instituto Hondureño de Antropología e Historia IHAH), Volumen VI, Nº 1 y 2, 1983, Pág. 4.

hondureña por antonomasia, al igual que sucedió con la pintura primitivista de José Antonio Velásquez⁴⁶.

ILUSTRACIÓN 2



**“Gallito del sur”, una “representación”
que contribuyó a forjar otra imagen
más de la nación. Actualmente, es el
logotipo del Ministerio de Turismo.**

En resumen, se puede señalar que los pintores primitivistas recurrieron al paisaje como una forma de mostrar y proclamar el arraigo a su tierra y a su identidad cultural. Velásquez, aunque no dejó escuela en el sentido estricto del término, fue con los años emulado por una serie de jóvenes que comenzaron a dibujar cuadros primitivistas que evocaban los pueblos, aldeas y caseríos hondureños del interior, e inclusive, hasta de los centros urbanos como Tegucigalpa, los cuales comenzaron a vender a turistas en la calle o en tiendas de artesanías; no obstante, es cierto que también apareció desde los años 70 una generación de notables pintores primitivistas que han tenido éxito internacional en América y Europa, como el caso de Roque

⁴⁶ Sobre este punto puede consultarse por ejemplo: Castegnaro de Foletti, Alessandra, *Viaje por el universo artesanal de Honduras*, Tegucigalpa, Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH), 1ª edición,

Zelaya, Moisés Becerra, Francisco Ardón Chávez y Sergio Martínez entre otros. Igualmente, mediante la escultura y la alfarería, el Estado se apropió de la tradición popular de los “gallitos del sur” -elaborados por alfareros indígenas lencas- para convertirlos en la artesanía nacional hondureña.

B) La participación de otras manifestaciones populares en la edificación de la nación en Honduras: la nación en las “representaciones” del folklore (música, danzas, artesanías).

Por otro lado, dentro de las manifestaciones populares, es interesante subrayar el aporte del **folklore** popular como medio utilizado por el Estado-nación de cara a consolidar una imagen de la nación. Al igual que con las bellas artes, el Estado hondureño procuró difundir una serie de representaciones tendentes a popularizar en la población hondureña las “expresiones genuinas” -utilizando el lenguaje oficial- de la hondureñidad.

A ese propósito, a mediados de la década del 50 del siglo recién pasado, el gobierno hondureño fundó el **“Departamento de Folklore Nacional”**, cuya dirección recayó en el profesor Rafael Manzanares y sería una dependencia del Ministerio de Educación Pública. El profesor Manzanares organizó rápidamente el 22 de noviembre de 1956 el “Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas” que con el paso de tiempo, mostró al país y al resto del mundo los principales bailes populares de la nación, sobre todo los de raíz indígena, campesina y criolla⁴⁷.

Más tarde, en 1962, también se creó el “Ballet Garífuna Nacional”, el cual también pasó a formar parte del “Departamento del Folklore Nacional” y desde los años 70, ha estado bajo la acertada dirección del profesor garífuna Crisanto Meléndez Uayujuru. Como se sabe, el Ballet Garífuna -pese a la marginación oficial a que han sido sujetos los garífunas en el imaginario

2003, Pág. 142. El **“Gallito del Sur”** hoy en día es el emblema del Ministerio de Turismo de Honduras, por tanto, es el afiche con que la nación se promociona turísticamente en el extranjero.

⁴⁷ Herranz, Atanasio, *Estado, sociedad y lenguaje. La política lingüística en Honduras*, Tegucigalpa, Editorial Guaymurás, Colección Lámpara de Crítica y Cultura, 2ª edición, 2000, Pág. 232.

nacional- ha sido uno de los grupos culturales que más éxitos internacionales han aportado al país⁴⁸.

Luego, en 1975, mediante Decreto N° 665 del 23 de junio, el gobierno creó el Ministerio de Cultura con la denominación de “Secretaría de Cultura y Turismo” (SECTUR), con lo que el “Departamento de Folklore Nacional” pasó a depender desde entonces del susodicho Ministerio⁴⁹.

Lo interesante de la aparición de los cuadros de danzas -tanto el mestizo como el garífuna- es que promovieron la idea en la población hondureña que la música y los bailes nacionales se nutrían de tres fuentes, la española e indígena, representada por el “Cuadro Nacional de Danzas Criollas”; y la negra-garífuna, representada por el “Ballet Garífuna”. De esta forma, la sociedad hondureña fue descubriendo que las manifestaciones musicales del país eran variadas y multiculturales. Con los años, la fuerza, magia y vistosidad de la danza y la música garífuna, especialmente el baile de “*La punta*”, se terminaron imponiendo al resto de la colectividad mestiza hondureña, de tal forma que se podría decir que hoy en día, es el “baile nacional” más reconocido internacionalmente.

En síntesis, se puede afirmar que la “Historia de la cultura hondureña” aún está por escribirse. Los estudios sobre cultura y sus relaciones con la construcción de imaginarios nacionales y la identidad nacional son igualmente escasos y fragmentarios, no obstante, en las décadas recientes muchos estudiosos hondureños y extranjeros han aportado importantes investigaciones y conocimientos al tema en cuestión que podrían servir como fuentes para la culminación de una obra sintetizadora y global sobre la historia cultural hondureña. En todo caso, es evidente que el Estado-nación hondureño ha recurrido a algunas manifestaciones artísticas de la cultura oficial o popular con la finalidad de construir “instancias de representación de la nación”, especialmente a través de la pintura primitivista de José Antonio Velásquez, cuyos lienzos de “San Antonio de Oriente” se convirtieron en la representación

⁴⁸ Ballet Nacional Folklórico Garífuna, *Ficha técnica*, En: www.sdnhon.org.hn/miembros/muaartes/Documentos/balletgarifunas-hn.htm, 2001, Pág. 2.

⁴⁹ Consultése: Meyer, Harvey K. y Meyer, Jessie H., *Historical Dictionary of Honduras*, Londres, The Scarecrow Press INC, Latin American Historical Dictionaries, N° 15, 2ª edición, 1994, Pág. 218.

estética de la nación por antonomasia, así como por medio de la alfarería y los “Gallitos del sur”, que también personificaron y encarnaron otra imagen más de la nación.

BIBLIOGRAFÍA

1. AMAYA, Jorge Alberto, (2004), *Reimaginando la nación en Honduras: de la 'nación homogénea' a la 'nación pluriétnica'. Los negros garífunas de Cristales, Trujillo*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Doctorado en Estudios Iberoamericanos.
2. ANDERSON, Benedict, (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión de los nacionalismos*, México DFD, Fondo de cultura Económica (FCE), 1ª edición en español.
3. ARANCIBIA, Juan, (2001), *Honduras: un estado nacional?*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, Colección Códices, 3ª edición.
4. ARDÓN MEJÍA, Mario (S/N), *Pedro Urdimales en la tradición oral hondureña*, Tegucigalpa.
5. _____ (1997), *Folklore literario hondureño*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, Colección Lámpara de Crítica y Cultura, 1ª edición.
6. ARGUETA, Mario, (2004), *Diccionario de músicos, compositores, cantantes y conjuntos hondureños*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, Colección Letras Hondureñas, 1ª edición.
7. BARAHONA, Marvin, (1991), *Evolución histórica de la identidad nacional*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, Colección Códices, 1ª edición.
8. CABALLERO, Alma, (1997), *Teatro clásico en Honduras: las pastorelas del Padre Reyes*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, Colección Letras Hondureñas, N° 70, 1ª edición.
9. CARÍAS, Marcela, Et. al., (1988), *Tradición oral indígena de Yamaranguila*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1ª edición.
10. CASTEGNARO DE FOLETTI, Alessandra, (2003), *Viaje por el universo artesanal de Honduras*, Tegucigalpa, Instituto Hondureño de Antropología en Historia (IHAH), 1ª edición.

11. DANIELS, S., (1993), *Fields of Visions: Landscape Imagery and National Identity in England and the US*, Cambridge, Polity.
12. D'ANS, André Marcel, (2002), *Honduras: Difícil emergencia de una nación, de un Estado*, Tegucigalpa, Litografía López.
13. DURÓN, Rómulo, (1957), *Honduras Literaria*, Tegucigalpa, Ministerio de Educación, 2 Tomos, 2ª edición.
14. ENCICLOPEDIA DE HONDURAS, (2002), Barcelona, Grupo Editorial Océano, Tomo II.
15. EURAQUE, Darío, (1996), *La creación de la Moneda Nacional y el Enclave bananero en la Costa Caribeña de Honduras: ¿En busca de una identidad étnico-racial?*, En: Revista Yaxkín, Instituto Hondureño de Antropología en Historia (IHAH), Tegucigalpa, Vol. XIV; N° 1, Octubre de 1996, Págs. 138-150.
16. _____ (2002), *Antropólogos, arqueólogos, Imperialismo y la mayanización de Honduras: 1890-1940*, En: Revista de Historia, San José de Costa Rica, N° 45, Enero-Junio del 2002, Págs. 73-103.
17. GARCÍA CANCLINI, Nestor, (1993), *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, Austin, University of Texas Press.
18. GARCÍA, María Dolores, (1995), *Arte e identidad: la presencia del paisaje en la pintura nicaragüense*, En: Kinloch Tijerino, Frances, (EDITORA), Nicaragua en busca de su identidad, Managua, Instituto de Historia de Nicaragua (IHN)-Universidad Centroamericana (UCA), 1ª edición, 1995, Págs. 71-85.
19. GUERRA, Francois y QUIJADA , Mónica (COMPILADORES), (1994), *Imaginar la nación*, Hamburgo, Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (AHILA), Cuadernos, N° 2.
20. HARTO DE VERA, Fernando, (2000), *América Latina. Desarrollo, democracia y globalización*, Madrid, Trama Editorial- Centro de Estudios Contemporáneos sobre América Latina (CECAL).
21. HERRANZ, Atanasio, (1983), *Antología. Introducción al estudio de la Literatura Hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1ª edición.
22. _____ (COMPILADOR), (1990), *El español hablado en Honduras*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, Colección Lámpara de Crítica y Cultura, 1ª edición.

23. MANZANARES, Rafael, (1960), *Por las sendas del folklore*, Tegucigalpa, Imprenta Calderón.
24. MARTÍNEZ CASTILLO, Mario Felipe, (1992), *Cuatro centros de arte colonial provinciano hispano-criollo en Honduras*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, 1ª edición.
25. _____ (2000), *Por las rutas de la plata y el añil: desarrollo del arte colonial religioso hondureño*, Tegucigalpa, Fomento Cultural Grupo Financiero El Ahorro Hondureño, 1ª edición.
26. MATO, Daniel (COMPILADOR), (2001), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de la globalización*, Buenos Aires, Centro Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 1ª edición.
27. OQUELÍ, Ramón, (1997), *Honduras, estampa de la espera. Sucesos públicos y vida cotidiana*, Tegucigalpa, Ediciones Subirana, Centro de Publicaciones del Obispado de Choluteca, Colección José Trinidad Reyes, N° 3, 1ª edición.
28. OYUELA, Leticia de, (1992), *José Miguel Gómez: pintor criollo*, Tegucigalpa, Banco Atlántida, 1ª edición.
29. _____ (1995), *Religiosidad popular: raíz de la identidad*, Tegucigalpa, Centro de Publicaciones del Obispado de Choluteca, Colección Padre Subirana, N° 11, 1ª edición.
30. _____ (1995), *La batalla pictórica: síntesis de la Historia de la pintura hondureña*, San Pedro Sula, Banco Atlántida- Centro Editorial, 1ª edición.
31. _____ (2000), *La virgen María en la plástica hondureña*, Tegucigalpa, 1ª edición.
32. PASTOR FASQUELLE, Rodolfo, (2002), *¿Quién engendró a la Patria?*, En: Revista Paraninfo, Tegucigalpa, Año 11, N° 20-21, Págs. 299-321.
33. PAYNE IGLESIAS, Elizet, (2001), *Identidad y nación.:El caso de la Costa Norte e Islas de la Babía: 1876-1930*, En: Revista Mesoamérica, Plumsock Mesoamerican Studies, Año 22, N° 42, Págs. 75-103.
34. POSAS, Mario y DELCID, Rafael, (1983), *La construcción del sector público y del Estado en Honduras, (1876-1979)*, San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 2ª edición.

35. ROWE, W., y SCHELLING, V., (1991), *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*, Londres, Verso.
36. SALVADOR, Francisco, y CABALLERO, Alma, (1977), *El teatro en Honduras*, Tegucigalpa, Secretaría de Cultura y Turismo (SECTUR), 1ª edición.
37. SIERRA, Rolando, (2002), *El problema de la idea de nación en la Honduras del siglo XIX*, Tegucigalpa, Litografía López, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Colección Visión de país, N° 5.
38. UMAÑA, Helen, (1992), *Ensayos sobre literatura hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1ª edición.
39. _____ (2000), *Estudios de literatura hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, Colección Lámpara de Crítica y Cultura, 1ª edición.
40. VALLE, Rafael Heliodoro, (1981), *Historia de la cultura hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, 1ª edición.
41. VÉLIZ, Vito, (1983), *Síntesis histórica de la arqueología en Honduras*, En: Revista Yaxkín, Instituto Hondureño de Antropología en Historia (IHAH), Tegucigalpa, Volumen VI, N° 1 y 2, 1983.
42. ZAVALETA OCHOA, Eugenia, *Arte y literatura en Costa Rica y México*, En: Enríquez Solano, Francisco (COMPILADOR), *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*, Alajuela, Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1ª edición, 2000, Págs. 283-306.