UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

MAESTRÍA EN HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL

TESIS

*LAS **IMÁGENES EN LA DÉCADA PERDIDA EN HONDURAS, 1980- 1982.***

SUSTENTANTE:
OMAR DANIEL VALLADARES BUSTAMANTE

previo a optar al título de máster en Historia Social y Cultural

Número de cuenta:

HSC100219

ASESOR:

MSC. JOSÉ MANUEL CARDONA AMAYA

Ciudad Universitaria, Tegucigalpa, Honduras 11 de septiembre de 2025

Derechos Reservados

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS
AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

ABOG. ODIR AARÓN FERNÁNDEZ FLORES
RECTOR

ABOG. JOSÉ ALEXANDER ÁVILA
SECRETARÍA GENERAL

MSC. JAVIER DAVID LÓPEZ PADILLA
VICERRECTORÍA DE RELACIONES INTERNACIONALES

MSC. MARIO ARÍSTIDES CONTRERAS ESPINAL
VICERRECTORÍA DE ORIENTACIÓN Y ASUNTOS ESTUDIANTILES

DRA. LOURDES ROSARIO MURCIA CARBAJAL
VICERRECTORÍA ACADÉMICA

DR. ÓSCAR ARQUÍMEDES ZELAYA VILLAFRANCA
DIRECTOR DEL SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MSC. CARMEN JULIA FAJARDO
DECANA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

MSC. ARIEL VALERIA CÁLIX ZELAYA
COORDINADORA ACADÉMICA DE LA MAESTRÍA EN HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL

MSC. ÓSCAR GERARDO ZELAYA GARAY
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN Y VINCULACIÓN DE LA MAESTRÍA EN HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL
ÍNDICE GENERAL

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

AGRADECIMIENTOS
PALABRAS CLAVES
SIGLAS USADAS
INTRODUCCIÓN
CAPÍTULO 1 PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
1.1.1 Planteamiento del problema de investigación……7
Preguntas de investigación ……8
Objetivos……8
1.1.2 Justificación…… 9
1.1.3 Marco teórico conceptual……10
1.1.4 Marco metodológico……...17
1.1.5 Estado del arte……26
CAPITULO II. LAS IMÁGENES DEL CONFLICTO, PAZ Y CIVISMO 1980-1981
Instrucción…….
48
2.1 Militarismo en Centroamérica 1970 …….
48
2.2 La Guerra Fría en los 70s y 80s0……50
2.3 La imagen de la paz al llamamiento cívico……52
2.4 La Paz como Distinción: "Nosotros los Democráticos"…….58
2.5 Estrategias Publicitarias: La Construcción de la Paz a Nivel Popular……61
2.6Las "Otras Imágenes": Arte y Realidad en la Década de 1980……...66
CAPÍTULO III. IMAGEN Y PROPAGANDA ANTICOMUNISMO. (1980-1981)
Instrucción……...70
3.1Honduras y la imagen anticomunista…….…..70
CAPITULO IV. LA IMAGEN DEL CONFLICTO, MILITARISMO Y DESAPARECIDOS
Instrucción……...85
4.1La paz es vigilada la imagen del conflicto, disidencias, anticomunismo……...91
CONCLUSIONES FINALES
Hallazgos y limitaciones
Referencias o citas bibliográficas
Anexos

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

AGRADECIMIENTOS

Primero quiero agradecer a mi Madre, a Melissa y Mónica por tenerme paciencia y sobre todo por creer en mí.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible mi avance en los estudios de maestría. Este logro no es solo personal, sino también un reflejo de la importancia que los estudios de posgrado tienen para el desarrollo de Honduras.

Las maestrías son una herramienta fundamental para transformar nuestras comunidades y el país en su conjunto. A través del conocimiento y la especialización, tenemos la capacidad de generar cambios significativos, enfrentar los desafíos sociales y económicos, y promover un desarrollo sostenible y equitativo para todos. Cada paso que damos en nuestra formación académica nos acerca más a un futuro donde las soluciones creativas y el pensamiento crítico son pilares que contribuyen al mejoramiento de nuestra sociedad.

Por una educación pública…

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

PALABRAS CLAVES
Arte, Imagen, Estudios Visuales, Guerra de Baja Intensidad, Anticomunismo, militarismo, Guerra Fría.

SIGLAS USADAS
Frente Morazanista para la liberación hondureña con sus siglas: (FMLH)
Frente Patriótico Hondureño (FPH)
Frente Unido Universitario Democrático (FUUD)
Frente de Estudiantes Socialistas (FES)
Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH)
Federación de Estudiantes Universitarios de Honduras (FEUH)
Fuerza Universitaria Revolucionaria (FUR)
Frente de Reforma Universitaria (FRU)
Fuerza de Seguridad Pública (FUSEP)
Comité de Familiares de Desaparecidos y Detenidos en Honduras (COFADEH)
Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)
Central Intelligence Agency (CIA)
Centro América (C.A.)
Centro de Arte y Cultura de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. (CAC-UNAH)
instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH)
Sindicado de trabajadores de la UNAH (SITRAUNAH)

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia contemporánea de Centroamérica, los conflictos armados han dejado una profunda huella en la sociedad y la cultura visual de la región. Durante las décadas de 1970 y 1980, países como Nicaragua, El Salvador y Guatemala vivieron guerras civiles y revoluciones que enfrentaron a gobiernos militares autoritarios, respaldados por Estados Unidos, contra movimientos insurgentes de izquierda que buscaban cambiar las estructuras de poder económico y político. Honduras, aunque no fue escenario de un conflicto armado directo, se convirtió en una base estratégica para las operaciones militares estadounidenses y el centro de actividades contrainsurgentes durante la Guerra Fría. La militarización y la represión marcaron profundamente la vida política y social del país, mientras los conflictos en sus vecinos se reflejaban en los medios de comunicación y en el arte.

Las imágenes desempeñaron un papel clave durante este periodo, no solo como herramientas de propaganda, sino también como medios de denuncia y resistencia. Los gobiernos de la región utilizaron los medios masivos para difundir una narrativa de "defensa de la democracia" y "lucha contra el comunismo", mientras que las guerrillas y los movimientos sociales representaban un desafío a estos discursos. La prensa, controlada en muchos casos por el estado de Honduras, ofrecía representaciones que distorsionaban la realidad y presentaban a los insurgentes como enemigos del orden social. Por otro lado, los artistas, escritores y caricaturistas, a menudo en colaboración con los movimientos populares, crearon obras que exponían la violencia estatal, la represión y el sufrimiento de las poblaciones afectadas.

En este contexto, el arte se convirtió en una herramienta poderosa para criticar y representar la realidad del conflicto. Artistas de toda Centroamérica, como Carlos Cañas en El Salvador o Ezequiel Padilla en Honduras, utilizaron sus obras para reflejar las tensiones políticas y sociales en que vivía la región. Las imágenes de cuerpos maltratados, militares represivos y escenas de guerra se convirtieron en símbolos de resistencia contra la violencia institucionalizada. A través de medios como la pintura, la performance y el grabado, los artistas plasmaron las historias de aquellos que fueron silenciados o desaparecidos, desafiando las narrativas oficiales.

Derechos Reservados

La historia del conflicto armado en Centroamérica no solo es la historia de la violencia, sino también de la resistencia y la memoria. Las imágenes producidas durante estos años, tanto en la prensa como en el arte, capturan los aspectos más oscuros de la represión y la brutalidad militar, pero también representan un esfuerzo por preservar la memoria de los desaparecidos y denunciar la injusticia. Las obras de arte de este periodo no solo reflejan las tensiones de su tiempo, sino que continúan siendo relevantes para comprender las secuelas de los conflictos en la región y el papel del arte en la construcción de una memoria histórica que resista al olvido.

CAPÍTULO 1 PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1.1.1 Planteamiento del problema de investigación

Durante la década de 1980, Honduras experimentó un periodo de profunda transformación política y social, caracterizado por una intensificación de la militarización, una creciente injerencia de Estados Unidos y una robusta campaña ideológica anticomunista, todo ello enmarcado en la estrategia regional de la Guerra de Baja Intensidad. Si bien la historiografía nacional ha abordado exhaustivamente este periodo desde perspectivas políticas y económicas existe un vacío significativo en el estudio de cómo otras formas de producción simbólica y cultural, particularmente las imágenes, moldearon la experiencia y la percepción del conflicto.

La cultura visual de la época, difundida a través de los medios impresos (prensa, propaganda institucional) y las expresiones artísticas, fue fundamental para construir y disputar imaginarios sobre la identidad nacional, el "enemigo" ideológico, la seguridad, la "paz" y la democracia. Estas imágenes no solo tuvieron una función ilustrativa, sino que operaron como protagonistas activos en los eventos sociopolíticos, influyendo en la configuración de las "imágenes mentales" colectivas y la memoria social. Sin embargo, la historiografía hondureña ha tendido a privilegiar el documento escrito, relegando el estudio de las imágenes como fuentes históricas de primer orden. Esta omisión ha limitado la comprensión del conflicto a una versión anclada predominantemente en los discursos institucionales, descuidando las formas en que la sociedad civil, los artistas y los medios también disputaron el significado de conceptos clave como la guerra, la paz, la patria o la identidad.

En este contexto, el campo artístico hondureño también se vio atravesado por profundas tensiones y transformaciones estéticas. La década de 1980 propició una confrontación entre las estéticas tradicionales de la "vieja guardia" y nuevas tendencias visuales. Colectivos como ZOTS o El Taller de la Merced, junto con escritores y artistas plásticos emergentes, comenzaron a producir obras que, desde la crítica y la contracultura, problematizaban el contexto político y social desde una perspectiva simbólica y testimonial, ofreciendo narrativas visuales alternativas a las promovidas oficialmente.

Derechos Reservados

La falta de análisis sistemáticos de estas producciones visuales impide una comprensión completa de las dinámicas culturales y simbólicas de este periodo crucial.

El problema central de esta investigación radica, por tanto, en la ausencia de estudios que articulen de forma sistemática el papel de las imágenes en la definición simbólica del conflicto y su memoria en Honduras, específicamente entre 1980 y 1982, y en el espacio urbano del Distrito Central. Esta investigación busca responder a cómo las imágenes producidas y difundidas en este periodo contribuyeron a la construcción y disputa de los imaginarios sociales del conflicto, considerando tanto las representaciones promovidas desde el Estado como las formas visuales de resistencia articuladas desde la sociedad civil y el arte. Con ello, esta tesis pretende no solo cubrir un vacío historiográfico, sino también abrir un campo de diálogo fructífero entre la historia visual, los estudios de la memoria y la cultura política hondureña, contribuyendo al incipiente desarrollo de los estudios visuales en el contexto académico nacional.

Preguntas Generales

¿Cómo se construyeron, disputaron y circularon los imaginarios visuales del conflicto en Honduras entre 1980 y 1982, a través de la prensa, el arte y la caricatura?

Preguntas Específicas

¿Qué representaciones visuales del conflicto se difundieron en los periódicos de Tegucigalpa durante el periodo 1980–1982 y qué discursos ideológicos las sustentaban?
¿Qué discursos visuales de resistencia emergieron desde el arte y la caricatura en oposición a las narrativas oficiales?
¿Cómo se articulan las imágenes con la memoria social de la Guerra de Baja Intensidad en el contexto urbano capitalino?

Objetivos

Analizar la construcción y disputa de los imaginarios visuales del conflicto en el Distrito Central de Honduras entre 1980 y 1982, mediante el estudio de imágenes producidas y difundidas por la prensa, la propaganda institucional y expresiones artísticas de resistencia.

Específicos

1. Examinar el uso de imágenes en los medios impresos capitalinos como herramienta de construcción de un discurso oficial sobre el conflicto.
2. Analizar las estrategias visuales utilizadas por artistas, caricaturistas y colectivos para subvertir o cuestionar los imaginarios hegemónicos.
3. Interpretar las imágenes como fuentes históricas capaces de condensar tensiones ideológicas, afectos sociales y memorias fragmentadas del conflicto.

Derechos Reservados

1.1.2 Justificación

Este proyecto de investigación se sitúa en el cruce de la historia visual y la historia contemporánea de Centroamérica, abordando un periodo crucial y complejo: los primeros años de la Guerra de Baja Intensidad (1980-1983), que coinciden con la denominada "transición a la democracia hondureña". Se postula que las imágenes producidas en este contexto no solo responden a construcciones meramente visuales, sino que también operan en la conformación de los imaginarios mentales y sociales que las colectividades construyen y reinterpretan a lo largo del tiempo.[1]

La relevancia de esta investigación radica en visibilizar el papel protagónico que las imágenes desempeñaron en este periodo, tanto en la sociedad civil como en el aparato estatal. Lejos de ser meras ilustraciones, estas imágenes actuaron como agentes activos en eventos políticos, sociales y culturales, reflejando y, al mismo tiempo, cuestionando las narrativas oficiales. Este enfoque se suma a la historiografía hondureña, la cual ha priorizado históricamente narraciones generales o temáticas específicas, dejando un vacío significativo en el análisis iconográfico e iconológico. La ausencia de estudios que incorporen las imágenes como fuentes primarias y objetos de análisis profundos representa una limitación en la comprensión integral de nuestra historia reciente, particularmente en el estudio del conflicto.

Frente a este panorama, la originalidad de esta investigación reside en su carácter pionero dentro de la historiografía hondureña. Si bien los enfoques historiográficos predominantes en el país se centraron en fuentes escritas y análisis estructurales, dejando de lado el estudio de las imágenes como fuentes primarias, en otras regiones —como Europa, Estados Unidos, México y gran parte de Sudamérica— se desarrollaron metodologías alternativas que consideraron los contenidos visuales, auditivos y su interconexión como materia prima válida para la investigación histórica. Esta investigación incorpora estas nuevas tendencias al proponer un enfoque que analiza las imágenes no solo como testimonios, sino como dispositivos activos que mantienen una relación dinámica con la realidad nacional y que actúan como vehículos de información y simbolización. Como señala Gabriel Galeano, muchos proyectos artísticos "emplean a la imagen como una fuerza importante de información para simbolizar el comportamiento hostil y deshumanizado de las instituciones".[2]

Además, este estudio busca reconstruir la "mirada de la época", es decir, la sensibilidad estética y cultural que definía los gustos y las interpretaciones sociales del arte y de las imágenes en general. En palabras de Umberto Eco, "[…] resulta difícil definir cuál es la sensibilidad estética dominante: no es necesariamente la de los que tiene el poder político y económico, sino más bien la que fijan los artistas, las personas cultas, los que son considerados […] expertos en cosas bellas".[3] Comprender esta sensibilidad es

[1] Hans Belting. «*Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología* .» (Cuadernos de Información y Comunicación, 2015, 153, 170.)
[2] Gabriel Galeano, Las artes visuales en Honduras. (Comayagüela : CAC-UNAH, 2019), 146.
[3] Umberto Eco, *Historia de la fealdad,* (Croacia: Lumen, 2018), 394.

Derechos Reservados

esencial para interpretar cómo las imágenes fueron percibidas, utilizadas y resignificadas en el contexto del conflicto de baja intensidad.

En síntesis, esta tesis se justifica por su capacidad para llenar un vacío historiográfico crucial, al introducir un análisis riguroso de las imágenes como fuentes y protagonistas históricas en un periodo poco explorado desde esta perspectiva en Honduras. Se espera que los hallazgos de este trabajo no solo contribuyan a una comprensión más rica y matizada de la "década perdida", sino que también impulsen el desarrollo de la historia y los estudios visuales en el contexto académico hondureño

1.1.3 Marco teórico conceptual

Los estudios visuales son un campo relativamente joven en el ámbito académico. Tradicionalmente, el análisis de las imágenes se ha confinado al campo "artístico" o a la historia del arte, subestimando su potencial para enriquecer la discusión en la historia social y política, así como en otras ciencias sociales. Estos aportes pueden ofrecer nuevas perspectivas de análisis o reconstrucciones históricas. Uno de los precursores de los estudios visuales es el alemán Hans Belting, quien introdujo el estudio de las imágenes desde la antropología visual. Para Belting, un elemento central es comprender que las imágenes en la sociedad son una proyección de la estructura de poder, que representa al sujeto social que las agencia en un momento histórico determinado.[4]

Un ejemplo notable en Honduras es la construcción de la imagen de los militares en la prensa nacional durante los años estudiados (1980-1982). Es muy común encontrar páginas enteras con espacios pagados, ilustraciones y publicidad enfocada al estamento militar hondureño. La gran mayoría de estos dispositivos visuales contienen una marcada imagen propagandística, tal como lo recuerda el video “Himno Nacional” del artista visual Michael Allen[5], que alude a este fenómeno. Incluso en los capítulos III y IV de esta investigación se puede corroborar la presencia de otros imaginarios sociales, algunos vinculados a la imagen simbólica de los próceres como Francisco Morazán, y otros relacionados con la ciudadanía.

Estos imaginarios sociales, fundamentales para comprender la construcción y legitimación de la realidad colectiva, son abordados desde la perspectiva de Bronisław Baczko. Para Baczko, los imaginarios sociales constituyen un conjunto de representaciones colectivas mediante las cuales una sociedad se piensa, se organiza y legitima su existencia. No son simples reflejos de la realidad, sino matrices simbólicas que permiten articular memorias colectivas y esperanzas compartidas. Baczko destaca su papel en la construcción del poder político, especialmente a través de emblemas, ritos

[4] Véase: Fernando Infante del Rosal, «*Teoría y ciencia de la imagen.*» *En Teorías contemporáneas del arte y la literatura*, de Leopoldo La Rubia de Prado, Nemesio G.-C. Puy y Francisco La Rubia de Preado, 579-595. (Madrid: Tecnos, 2021).

[5] Michael Allen, “*Himno Nacional*” video arte, 53 s., Honduras, 2020. https://www.instagram.com/p/CMviUs1nH1Z/

Derechos Reservados

y narrativas que configuran el sentido del orden social. En este marco, los imaginarios son también instrumentos de dominación o de emancipación, dependiendo de su apropiación histórica. Como menciona Baczko: "[…] Los movimientos políticos y sociales que acompañan a este nuevo estado político necesitan de igual manera sus emblemas para representarse, visualizar su propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro […]".[6] Esta visión subraya cómo las sociedades imaginan la legitimidad del poder, acumulando imaginarios en un vasto sistema de símbolos.

Por su parte, Cornelius Castoriadis introduce el concepto de "imaginario radical" como aquella capacidad instituyente de la sociedad para crear significados y formas que no están determinadas por lo real ni lo racional. Para Castoriadis, toda sociedad es una creación histórica y simbólica que produce instituciones y normas a partir de un magma de significaciones imaginarias. En contraste con visiones estructuralistas o funcionalistas, insiste en que el imaginario no es un mero adorno ideológico ni una infraestructura secundaria, sino el núcleo instituyente de lo social: lo que hace que una sociedad sea lo que es.[7]

Ambos autores coinciden en otorgar al imaginario un rol constitutivo en la producción de sentido colectivo, pero mientras Baczko pone énfasis en la historicidad de las representaciones y en su uso estratégico (por ejemplo, en contextos totalitarios o revolucionarios).[8] Castoriadis lo concibe como una potencia creativa fundamental, siempre abierta, indeterminada y capaz de subvertir el orden establecido.[9] Integrar estas dos perspectivas permite comprender el imaginario social tanto como producto histórico sedimentado en símbolos y prácticas, como fuente instituyente de nuevas posibilidades colectivas.

Castoriadis lo concibe como una potencia creativa fundamental, siempre abierta, indeterminada y capaz de subvertir el orden establecido. Integrar estas dos perspectivas permite comprender el imaginario social tanto como producto histórico sedimentado en símbolos y prácticas, como fuente instituyente de nuevas posibilidades colectivas. Para esta investigación, la combinación de Baczko y Castoriadis será crucial para analizar cómo las imágenes en la prensa y el arte hondureño de los 80 no solo reflejaron los imaginarios dominantes de poder y conflicto, sino que también pudieron contener elementos de resistencia o de imaginarios alternativos.

En esta línea, la obra de Roger Chartier, El mundo como representación, propone que las representaciones colectivas no son simples reflejos de la sociedad, sino

---

[6] Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales.* Argentina, (Ediciones Nueva Visión,1984), 15.

[7] Véase: Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad,* [Versión PDF]. [Sin lugar de publicación]: Edición digital: C. Carretero, [s.f.]. 304-309 https://surl.li/vukilk

[8] Baczko menciona que una de las tareas de las sociedades es imaginar la legitimidad que le otorga el poder, las sociedades son entonces la acumulación de los imaginarios sociales en un vasto sistema de símbolos, Baczko, *Los imaginarios sociales, 28.*

[9] Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad, 311*

Derechos Reservados

construcciones activas que modelan la percepción del mundo social.,[10] Chartier destaca cómo estas representaciones son producto de luchas y negociaciones, una perspectiva que, trasladada al ámbito de las imágenes, nos permite corroborar cómo estos dispositivos visuales son construcciones de momentos históricos que cobran vida en nuestros sentidos y en nuestras memorias, siendo parte del reclamo permanente de las voces de nuestra humanidad. En este sentido, Louis Marin sugiere que la imagen es tanto el "ausente" (aquello que evoca, como el muerto) como la "instrumentalización de la fuerza".[11] Un vínculo que atraviesa diferentes contextos históricos, abandonando su posición como mera categoría o sustituto de un momento o sujeto particular.

La profunda relación de las imágenes con el lector-intérprete nos lleva a la semiótica de Charles Sanders Peirce, que se convierte en un pilar fundamental para este estudio. En su obra La ciencia de la semiótica, Peirce desarrolla una concepción triádica del signo como un proceso dinámico entre el representamen, el objeto y el interpretante. Según Peirce, ningún representamen funciona como tal hasta que no determina realmente a un interpretante[12]; es decir, un signo (sea icono, índice o símbolo) es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter, creando en la mente de esa persona un signo equivalente.[13] Esta perspectiva será crucial para entender cómo las imágenes de prensa y artísticas en el contexto hondureño generaban significado para sus audiencias.

Umberto Eco retoma y reformula esta noción en el libro *Obra Abierta*, al destacar que toda obra cultural —especialmente las artísticas— es por naturaleza abierta y susceptible de múltiples lecturas.[14] Para Eco, el signo no remite de forma estática a un significado fijo, sino que se inscribe en un campo de posibilidades, donde el lector-intérprete es un agente activo en la producción de sentido. En este punto, la noción peirceana de interpretante resulta central, ya que "ningún representamen puede funcionar realmente como tal si no determina efectivamente a un interpretante".[15] La obra, al igual que el signo, es un generador de efectos semióticos y no un recipiente de verdades cerradas.

Ambos autores coinciden en que los signos no son objetos autónomos ni autorreferenciales, sino dispositivos relacionales que emergen en el acto interpretativo. Peirce categoriza los signos en íconos, índices y símbolos según su modo de relación con el objeto;[16] lo cual permite pensar también en las obras de arte como sistemas

[10] La obra de Chartier tiene un enfoque dirigido al mundo de la literatura y las prácticas de la lectura, lo importante en su obra es la propuesta de analizar las representaciones como productos de luchas y negociaciones. Roger Cartier, *El mundo como representación,* España (Gedisa, 1992), 62.
[11] Véase Marin Louis, *«"Poder. representación, imagen".»* (Prisma, Revista de historia intelectual, nº 13, 2009, 135-153), 148.
[12] Charles Sander Pierce, *La ciencia de la semiótica,* Buenos Aires, [Versión PDF]. (Ediciones Nueva Visión, s.f.), *46. https://acortar.link/2NLube*
[13] Pierce, *La ciencia de la semiótica*, 47
[14] Umberto Eco, *Obra abierta, España* [Versión PDF]. *(Ariel, 1962), 44*. https://acortar.link/h9C6jK
[15] Umberto Eco, *La estructura ausente*. España, (Debolsillo, 2011), 87-88.
[16] Véase el apartado "*Icono, índice y símbolo", en* Pierce, *La ciencia de la semiótica*, 45

Derechos Reservados

mixtos: una instalación artística puede ser un ícono (por su similitud con algo), un índice (si se produce en respuesta directa a un hecho) y un símbolo (por los códigos culturales que activa).

Un ejemplo claro se encuentra en la obra "Untitled (Perfect Lovers)" de Félix González-Torres, donde dos relojes sincronizados marcan el mismo tiempo hasta que inevitablemente se desfasan. A la luz de Peirce, esta instalación funciona como un símbolo del amor y de la muerte (códigos culturales), como un ícono (representa visualmente la simetría amorosa) y también como índice de la pérdida (su desincronización futura señala la separación). Desde Eco, esta obra es radicalmente abierta: su interpretación varía según el espectador y el contexto, sin dejar de ser coherente con su estructura poética.

Retomando este marco conceptual, surgen entonces preguntas clave para el estudio de las imágenes en el contexto hondureño: ¿Qué nos dicen las imágenes sobre los procesos y conflictos que estamos estudiando, y cómo las reinterpretaremos en el siglo presente? Específicamente, ¿qué significado(s) tienen en el imaginario social del conflicto armado centroamericano (1980-1982) en la prensa hondureña? Estas narrativas visuales pueden "ser formas visibles" capaces de revelar aspectos de lo representado que difieren de nuestra percepción actual. Como señala Báez, citando a Fiedler: "Ellas no solamente dejan ver algo, sino que hacen visible algo en el momento en que ofrecen al espectador una manera de ver mediante la cual puede ser visto el objeto." [17]

Después de abordar los problemas estructurales de Centroamérica, es fundamental entender el plano cotidiano, donde las acciones sociales se unen y forman tanto maneras de entendimiento colectivo como resistencias icónicas a dichos procesos. Muchas de las imágenes que se analizan en esta investigación son obras de arte, lo que requiere definir un concepto de arte que las sitúe adecuadamente en este estudio. Si bien los estudios visuales tienen su propia aproximación al artefacto artístico, en este trabajo se considera que el arte "rompe, fragmenta, fisura la cotidianidad para permitirnos reinsertarnos en ella con nuevas perspectivas, nuevas visiones, a través del ojo que nos presta el artista."[18]

Esta comprensión inicial, que podría verse como una dicotomía entre la acción empírica y la visión del arte como un objeto que cobra vida desde el capital cultural del individuo, nos lleva a una reflexión más profunda. Más allá de esta visión, me inclino por la idea de Néstor García Canclini, quien, en un primer momento, concibe el arte como un objeto que cobra una vida autónoma, diferente a otros objetos de la vida social, trascendiendo las condiciones de producción, difusión y consumo que en cada sociedad constituyen el sentido de los objetos. Se presume que estas obras de arte trascienden los

[17] Báez, *Reflexiones en torno a las teorías…*, 173.
[18] Véase Arechavala, Raúl. «*El arte como fisura ontológica de la cotidianidad.*» (Revista Humanidades, UCR, 2019: 1-34).

Derechos Reservados

cambios históricos y las diferencias culturales, estando siempre disponibles para ser gozadas "como un lenguaje sin fronteras." [19]

Para ser puntuales separemos en dos nuestra idea de ver y comprender el arte hasta el momento, por un lado, manifestaciones artísticas o el devenir de la necesidad social de crear objetos artesanales con una gran destreza, y por el otro lado desarrollo artístico como la invención o el redescubrimiento del "yo" ante una realidad social y cultura, en la cual como sujeto y objeto social creó relaciones entre ellas, relaciones que después cobran sentido social a medida que el espectador y la obra se funden en un proceso dialéctico permanente.

El arte u objeto artístico es como mencionábamos anteriormente el predicado de la sociedad, entendamos predicado como la "realidad" histórica y social de un colectivo que forma parte de una contracción que tiene que ser leída y entendida por el investigador, como historiadores nuestro papel es comprender esta acción para entender la trama histórica que se ha construido. La verdadera tarea y la más compleja para esta investigación es comprender el arte y las imágenes del siglo XX en Honduras, en particular las de la década de 1980, como documentos históricos y culturales.

Para Rudolf Arnheim "La diferencia entre las cosas y sus imágenes, la diferencia entre el significado y los significantes, no son tan decisivas en la percepción primaria como el pensamiento filosófico actual, el arte posee el mismo rango de realidad, pero hace hincapié en determinadas virtudes."[20] Estas virtudes son producto del proceso investigativo de la acción artística como proceso de conocimiento que intenta permanentemente entender su "realidad". Una ojeada rápida a la historia del arte nos muestra un arte acompañando los procesos o estadios del conocimiento humano. La tarea del historiador del arte es descifrar en las obras artísticas del pasado las "profecías" de la época en la que se redactó.[21]

Dicho de otra manera, Bourdieu sostiene que:" Cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificaciones que le es propio, vinculando obras que otras épocas distinguían, distinguiendo obras que otras épocas vinculan, y los individuos tiene la dificultad para pensar otras diferencias que aquellas que el sistema de calificación disponible les permitía pensar";[22] con estos insumos deberíamos leer de una manera diferente el arte y sus imágenes que se ha producido en Honduras.

Breve historia de la evolución teórica sobre el estudio de las imágenes en la historiografía

[19] Canclini, Néstor. Arte Popular y sociedad en América Latina. México D.F.: Grijalbo, 1977, 17-18
[20] Rudolf Arnheim, *Ensayos para rescatar el arte*.(Madrid, Cátedra, 1992), 40, 42.
[21] Véase Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. (México: Ítaca, 2003).
[22] Bourdieu, *Elementos de una teoría sociológica…*, 55.

Derechos Reservados

Durante el trascurso de la investigación hay que destacar un pequeño paréntesis: la historia y su acercamiento a nuevos enfoques tiene su punto de partida con el acercamiento al giro antropológico como destaca Burke en su libro ¿Qué es la historia cultural? En este breve argumento daremos un pequeño panorama al estado del arte de los estudios de la historia cultural (que es hogar para los enfoques que coquetean con el arte y las imágenes) y luego veremos algunos vistazos a los estudios visuales como herramientas para la historia.

Burke sitúa el origen a partir de 1800 hasta 1950 donde denomina una historia clásica de la cultura[23]. ¿Quiénes son los historiadores más destacados de este periodo? Burke destaca a dos Jacob Burckhardt y Johan Huizinga, el primero teniendo una producción interesante sobre Grecia antigua y la Europa renacentista "Por ejemplo, en su más célebre obra Burckhardt describía lo que denominaba el individualismo, la competitividad, la autoconciencia y la modernidad en el arte, la literatura, la filosofía e incluso en la política de la Italia renacentista";[24] Incluso mucho de lo que entendemos cultural e históricamente del renacimiento proviene de los aportes de Burckhardt.

Por otro lado, Huizinga aportaría a un amplio abanico desde la India antigua hasta Francia del siglo XII, tratando un sin número de temáticas donde aconsejaría a los escritores culturales con lo siguiente:

> El principal objetivo del historiador cultural consiste en retratar patrones de cultura, es decir, describir los pensamientos y los sentimientos característicos de una época y sus expresiones o encarnaciones en obras literarias y artísticas. El historiador, sugería, descubre estos patrones culturales estudiando: temas, símbolos, sentimientos y formas.[25]

Estos acercamientos encontraron un norte con la obra de Clifford Geertz y Claude Lévi-Strauss sus enfoques estructuralistas fueron llamativos para la historia cultural, enfoques compuestos por el estudio entre las relaciones de un sistema cultural o social, centrándose en oposiciones binarias. Burke afirma que sin dudar el pensador más notorio fue el antropólogo Geertz:

> […] teoría interpretativa de la cultura», como él la llama, se halla en las antípodas de la teoría de Lévi-Strauss. Criticando la definición de la cultura de Edward Tylor como los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, porque oscurece bastante más de lo que ilumina, Geertz hace hincapié en el significado y en lo que denomina, en un famoso ensayo homónimo, descripción densa. Su propia definición de la cultura la describe como un patrón históricamente transmitido de significados

[23] Peter Burke, ¿*Qué es la historia cultural*? (España: Paidós Ibérica , 2006), 20.
[24] Burke, ¿*Qué es la historia cultural?*, 2006, 22.
[25] Burke, *¿Qué es la historia cultural?,* 2006, 22.

Derechos Reservados

> encamados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas mediante las cuales los hombres se comunican, perpetúa y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes hacia ella.[26]

Este giro antropológico permitió a muchos estudiosos del campo de la historia acercarse a otras aristas de la sociedad como la vida cotidiana, lo privado incluso el asunto de lo público. Es notorio un ejemplo en la obra de Bauer el cual hace un acercamiento del consumo gastronómico y su vinculación con los cambios políticos y sociales;[27] incluso en otros historiadores que no pertenecen al campo de lo cultural tomaran de manera seria todo aquello que no es convencional para la historia tradicional, por ejemplo, en la obra Harari, utiliza los cambios alimentarios, valores simbólicos y narrativos como formadores de civilizaciones.[28]

Cabe resaltar nuevamente que el aporte de la antropología permitió ampliar la mirada de análisis de la historia, no solo a la historia también a las demás ciencias sociales que buscarían nuevas metodologías de acercamiento a esto que llamamos realidad, es aquí donde podemos situar a los estudios visuales el cual tienen un origen muy reciente en el mundo académico incomodando básicamente a los campos de la historia del arte por su cercanía "aparente" y su origen vinculado a las "ciencias del arte" al ser un panorama diferente, José Luis Brea menciona que al ser un territorio nuevo y no tutelado por una disciplina tradicional goza de un territorio cada vez más amplio y que requieren de una transversalidad de más disciplinas para asumir la complejidad que estas temáticas requieren;[29] a pesar de que los estudios visuales tienen relativa juventud, otros pensadores van a dar guiños importantes, cabe destacar los esfuerzos de Peter Burke en su libro de "formas de hacer Historia" donde entran en escena la historia visual un recurso o guiño aparente a los estudios visuales, sin olvidar la obra de Simón Schama que de alguna manera aborda desde los estudios visuales las relaciones artísticas de las imágenes en barroco holandés.[30]

Otro aporte fundamental es la misma obra "visto y no visto" de Peter Burke donde el eje central es el uso de las imágenes como fuente histórica. Convirtiendo en un recuso teórico metodológico sobre el abordamiento de las imágenes como fuente documental para la construcción de la historia, haciendo énfasis en la importancia de los archivos visuales que son utilizados por pocos historiadores solo cuando no existía documento escrito. Historiadores como Philippe Ariés tomaron como punto de partida las imágenes

---

[26] Burke, *¿Qué es la historia cultural?,* 54.
[27]Véase Arnold J. Bauer, *Somos lo que compramos*, *Historia de la cultura material en América Latina*, (México: Taurus, 2002).
[28] Yuval Noah Harari , *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*, (México : Penguin Random House , 2019).
[29] José Luis Brea, «*Historia del arte y estudios visuales.»* (Revista Estudios Visuales, 2006: 2-25).
[30] Ivan Gaskell, «*Historia de las imágenes*.» En *Formas de hacer historia*, de Peter Burke, 209-240. (España: Alianza Editorial, 1996).

Derechos Reservados

para escribir sobre la infancia y la muerte. En conclusión, del mismo Burke las imágenes nos permiten imaginarnos la historia.[31]

Siguiendo la línea de aportes saltamos hasta Alemania, para mencionar a dos autores que serán los precursores teóricos de la imagen tales como Gottfried Boehm (1942) historiador del arte que destacara por sus enforques hermenéuticos, y Hans Belting (1935) entre los más importantes que saltaron de la historia del arte para transformarlo en "imagen-ciencia" o "antropología de las imágenes. Profundizando entre la presencia existencial de las imágenes y su relación con el objeto. Posteriormente parte de las disertaciones que serán tomadas por los estudios visuales serán la importancia de entender las imágenes en la cultura de masas punto fuerte se volverá punto de partida para los estudios visuales fuera de Alemania. Para finales del siglo XX otro autor que tendrá un importante éxito en la profundización de estas temáticas José Luis Brea (España) moldeando una de las obras de referencias ineludibles como "Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización (2005)" donde propone dar una ruta o crear los espacios de reflexión tanto sus crisis como el terreno donde operan las imágenes.[32]

Como hemos podido observar parte de los estudios visuales se han extendido en varios lugares del mundo académico, la pregunta en Honduras podemos hablar de estudios visuales, parte de la respuesta recae en dar un breve vistazo a la producción material de estudios vinculados a las imágenes en Honduras, aquí nos encontraremos con un difícil panorama debido a que estudios formales hay pocos, pero lo que si abunda y quedaría como un interesante punto de partida son los estudios vinculados con lo artístico por ejemplo seria los esfuerzos de Doña Leticia de Oyuela, que sin duda nos da un panorama histórico a través de la realidad artística, sin embargo muchos de sus estudios rozan con una historia del arte y aproximaciones a historia cultural, que sin duda son relevantes para comprender el estado de la construcción académica de lo visual.

En suma, este marco teórico conceptual se erige como el andamiaje fundamental para la presente investigación. La propuesta de Hans Belting sobre la imagen como proyección de poder, junto con las nociones de Bronisław Baczko y Cornelius Castoriadis sobre el imaginario social e imaginario radical, nos permitirán desentrañar las representaciones colectivas y las tensiones entre lo instituido y lo instituyente en el contexto hondureño de los años ochenta.

La semiótica de Charles Sanders Peirce y Umberto Eco, al considerar la imagen como un signo dinámico y una "*obra abierta*", será crucial para analizar cómo las fotografías y caricaturas en la prensa generaron múltiples significados e interpelaron a sus audiencias. Asimismo, la perspectiva de Roger Chartier sobre la representación como construcción activa de la realidad social, sumada a los aportes de la historia cultural de

[31] Peter Burke, *Visto y No visto*. Traducido por Teófimo Lozoya. (España: Titivillus, 2001).
[32] Nasheli Jiménez Del Val, «*Los Estudios Visuales 'en español'. Un estado de la cuestión*.» (El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, 2017: 9-22).

Derechos Reservados

Peter Burke y el giro antropológico de Clifford Geertz, nos brindarán las herramientas para interpretar estas imágenes no solo como reflejos, sino como agentes activos en la construcción y disputa de la memoria histórica. Al integrar estas perspectivas, esta tesis busca leer las imágenes de la década perdida en Honduras como textos complejos, cuyo análisis revelará las "realidades" históricas y sociales de un colectivo en un periodo de profunda militarización y conflicto.

1.1.4 Marco metodológico

El presente estudio se enmarca en una investigación de carácter histórico y cultural, adoptando un enfoque interdisciplinario que fusiona el análisis semiótico de la imagen, la historia del arte y los estudios culturales. Su objetivo principal es examinar las imágenes producidas durante la Guerra de Baja Intensidad en Honduras (1980-1982) y desentrañar su papel fundamental en la construcción de narrativas históricas, propagandísticas y de resistencia. Partiendo de la premisa de que las imágenes no solo documentan la realidad, sino que también la construyen y resignifican, la metodología aquí adoptada busca analizar su función como dispositivos históricos y su intrínseca relación con los discursos de poder y la memoria colectiva.

El estudio se sustenta en una metodología cualitativa, con un enfoque interpretativo que permite analizar las imágenes en su complejo contexto histórico y cultural. Para ello, se emplea una aproximación semiótica basada en los aportes de Charles Sanders Peirce y complementada por Umberto Eco, que posibilita desentrañar los significados implícitos y explícitos de las imágenes estudiadas a través de su concepción del signo. Esta aproximación se enriquece, además, con las perspectivas de los Estudios Visuales y la Ciencia de la Imagen, que enfatizan la importancia de las imágenes como objetos de conocimiento y agentes culturales en la sociedad.

El modelo de análisis semiótico de Peirce será aplicado considerando su concepción triádica del signo, lo que nos permitirá identificar:

1. Iconos: La relación de semejanza de la imagen con el objeto de que representa (ej., una fotografía de un soldado).
2. Índices: La conexión existencial o causal de la imagen con su objeto (ej., el humo de una explosión en una caricatura, o una huella que indica presencia).
3. Símbolos: La relación convencional o cultural de la imagen con su significado (ej., la bandera nacional, un puño en alto). Además, se prestará atención al concepto de interpretante, fundamental para entender cómo las imágenes generan efectos de sentido en la mente de la audiencia y cómo su significado se construye activamente en la interacción con el lector o la información que este perciba.[33]

[33] Según Umberto Eco, "[…] todos los fenómenos visuales que pueden ser interpretado como índices también pueden ser considerados como signos convencionales […] Umberto eco enfatiza que los signos icónicos son dudosos, por lo tanto, sugiere siempre preguntarse en que mecanismos se basa la comunicación y la percepción. Eco, *La estructura ausente*, 220-224.

Derechos Reservados

El enfoque de la investigación, en consonancia con la historia cultural y los estudios visuales, considera el contexto histórico y la relevancia de las fuentes. Por ello, la recopilación de datos se basará en fuentes primarias, que serán principalmente imágenes (fotografías, caricaturas y otras ilustraciones de prensa, así como obras de arte visual) y documentos escritos (artículos de prensa, documentos de archivo, comunicados oficiales, etc.). Para asegurar una comprensión exhaustiva, se llevará a cabo una triangulación metodológica que permitirá contrastar y complementar la información obtenida de diversas fuentes:

- **Análisis Semiótico Visual:** Se aplicará al material gráfico y artístico, empleando los principios de Peirce y Eco para interpretar su contenido simbólico, sus modos de significación y su función cultural en el contexto del conflicto.
- **Análisis Documental:** Dirigido a los textos de prensa, informes y documentos escritos, con el fin de contextualizar las imágenes, comprender los discursos hegemónicos y alternativos de la época, y aportar al entendimiento del interpretante colectivo.
- **Análisis Narrativo y contextual:** Aunque no es el enfoque principal, se complementará con la revisión de narrativas existentes sobre el periodo (como testimonios o análisis históricos) para enriquecer la interpretación de los imaginarios sociales y las respuestas a las imágenes.

La selección de las fuentes se realizará de manera sistemática, priorizando aquellas que representen los discursos visuales predominantes y las expresiones de resistencia durante el periodo de estudio. Esto incluye:

- **Prensa nacional (1980-1982):** Para identificar la propaganda estatal, la imagen de los militares, el anticomunismo y las representaciones del conflicto, analizando sus elementos icónicos, indíciales y simbólicos.
- **Obras de arte:** De artistas hondureños que abordaron las tensiones políticas y sociales de la época, buscando expresiones críticas o contraculturales y estudiando cómo estas funcionaban semióticamente.
- **Documentos de archivo:** Que permitan contextualizar los discursos visuales y contrastarlos con la realidad social y política, ayudando a reconstruir los interpretantes históricos.

Para complementar el análisis metodológico también se incluirá la metodología propuesta por Hans Belting en Antropología de la imagen, sugiere analizar las imágenes no como objetos inertes, sino como "cuerpos vivos" que interactúan con los contextos culturales y rituales donde se insertan. Desde esta perspectiva, una imagen —ya sea un

Derechos Reservados

ícono religioso, una fotografía o una caricatura política— adquiere significado en su relación con el cuerpo humano y las prácticas sociales que la rodean. [34]

Peter Burke, *en Visto y no visto*, complementa esta mirada al insistir en que las imágenes deben estudiarse como documentos históricos, examinando críticamente su producción, circulación y recepción en una época determinada. Así, al combinar ambos enfoques, se podría investigar, por ejemplo, cómo las caricaturas y fotoperiodismo de la década de 1980 en Honduras no solo reflejan técnicas visuales de la época, sino también cómo sus usos en la prensa moldeaban discursos políticos y percepciones sociales del conflicto. [35]

Belting propone rastrear la "biografía" de una imagen, es decir, sus transformaciones de significado al migrar entre culturas, soportes o usos. Este enfoque se complementa con la mirada de Burke, quien advierte que las imágenes no son testimonios neutrales, sino que están mediadas por las intenciones de sus creadores y los filtros ideológicos de su contexto. Por ejemplo, al analizar la fotografía de una manifestación anticomunista publicada en El Heraldo en 1982, Belting invitaría a explorar cómo la imagen adquiere nuevas lecturas en el tiempo según el contexto político en el que se reutiliza, mientras que Burke exigiría contrastarla con editoriales y discursos políticos contemporáneos para analizar su función propagandística. Juntos, ambos autores permiten desentrañar capas de agencia y conflicto en la vida social de las imágenes.

Para Belting, la materialidad de las imágenes —su soporte físico o digital— es inseparable de su función cultural. Una escultura religiosa, por caso, no es solo una representación, sino un objeto que se toca se venera o se destruye, vinculado a experiencias corporales. Burke, por su parte, subraya la importancia de estudiar las tecnologías visuales (fotografía, cine, prensa impresa) y cómo estas condicionan lo que es "visible" en cada época. Unir ambos enfoques permitiría analizar, por ejemplo, las fotografías de guerra publicadas en los periódicos hondureños en los años 80: Belting enfatizaría su "aura" como testimonios visuales con poder emotivo, mientras que Burke exploraría cómo su selección y publicación responden a agendas editoriales y discursos políticos.

Belting y Burke coinciden en que las imágenes son campos de batalla política. Belting, al estudiar íconos religiosos, muestra cómo estos encarnan creencias colectivas y disputas de poder (ej.: la destrucción de estatuas en guerras de religión). Burke, en tanto, examina cómo las imágenes construyen narrativas hegemónicas —como los retratos de monarcas para glorificar su autoridad—, pero también cómo pueden ser subvertidas (ej.: caricaturas satíricas). Aplicando ambos marcos, se podría investigar la cobertura mediática de la "Marcha de la Libertad" en Honduras, donde las fotografías exaltaban la unidad nacional y la resistencia al comunismo, mientras que las caricaturas críticas en medios alternativos podían ofrecer una visión opuesta. Este análisis permitirá

[34] Hans Belting. «*Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología .*», 153, 170.
[35] Véase Peter Burke, *Visto y No visto*. Traducido por Teófimo Lozoya. (España: Titivillus, 2001).

Derechos Reservados

entender cómo las imágenes no solo reflejan realidades políticas, sino que también las construyen activamente dentro del imaginario colectivo.

Para nutrir de otros puntos análisis visual, se ha incluido las recomendaciones de Dana Arnold, en su libro de "*Introducción a la Historia del Arte",* menciona lo siguiente: "Leer como interacción entre lo lingüístico y lo visual: es importante recordar que el arte es -un fenómeno visual- es descrito, historiado y valorado por medio de palabras lo visual se traduce en lo verbal."[36]

- Para las imágenes se realizará una breve examinación donde se prestar atención en sus cualidades "representativas"

    - **Composición**: Analiza cómo están dispuestos los elementos visuales en la imagen, como la disposición de las personas, objetos y paisajes.

    - **Simbología**: Identifica los símbolos y signos presentes en la imagen y considera su significado en el contexto histórico.

    - **Colores y Estilo**: Examina la paleta de colores utilizada y el estilo artístico empleado, ya que estos elementos pueden transmitir mensajes importantes.

- Este paso es importante porque nos ayudará a catalogar las imágenes para facilitar su estudio, además de catalogar este paso nos servirá de base para uno de los pasos más importantes:

2. **Comparación y Contraste**:

    - Comparar las imágenes entre sí para encontrar similitudes, diálogos y diferencias en su representación de eventos o temas. Justo a esta premisa también es necesario cotejar las fuentes visuales con fuentes escritas u orales de la época para obtener una visión más completa.

3. **Contenido**:

    - Hay que comentar que las imágenes además de ser dispositivos generadores de representación también es necesario entender el contenido o el contenido en sí mismo como apuntaba Báez[37].

[36] Como se puede observar en la estructura, tiende a crear dialogor con las estructuras propuestas de Pierce y Eco, véase: Dana Arnold , Historia del Arte Una breve introducción . (Madrid : Alianza Editorial , 2020), 159.
[37] Báez, «Reflexiones en torno a las teorías de la imagen…, 158.

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

- Para analizar su contenido tomaremos el siguiente esquema propuesto por Néstor Canclini[38].
-

Tabla (1) Esquema Fuentes	
Artistas / autoría	Obra / imagen
Intermediarios	Público
Fuente: Arte Popular y sociedad en América Latina	

Este esquema lo completaremos con los siguientes pasos:

- **Contextualización histórica:**
  - Situar la imagen en su contexto histórico. ¿Cuándo y dónde se realizó la imagen? ¿Qué eventos o acontecimientos históricos están relacionados con la imagen?
  - A que contexto político, social y cultural pertenece.

- **Identificación y descripción del plano visual de las imágenes:**

  - Identificar los elementos clave en la imagen, como personajes políticos, autores sociales, escenarios y símbolos.

- **Autoría y fuente:**
  - Identificar la autoría de la imagen. ¿Tenía una afiliación política, cultural o personal que pueda influir en la interpretación de la imagen?
  - Cotejar la fuente de la imagen y su credibilidad. ¿La imagen proviene fue modificada o a sufrido algún proceso de edición posterior?

- **Audiencia y propósito**:
  - Para que audiencia se destinaba originalmente la imagen. ¿A quién se dirigía el autor o el fotógrafo? ¿Cuál era el propósito de la imagen? ¿Era persuadir, informar, conmover o documentar?
- **Simbolismo y significado**:
  - Examinar los elementos simbólicos y los temas presentes en la imagen. ¿Qué simboliza cada elemento? ¿Qué mensaje o narrativa transmite la imagen?

Sumado cada uno de estos elementos se realizará una matriz categórica de análisis con las siguientes fuentes visuales a estudiar (fotografía, pinturas, afiches políticos y caricaturas):

[38] Néstor Canclini, Arte Popular y sociedad en América Latina. (México D.F.: Grijalbo, 1977).

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

Tabla (3) matriz de categorías				
Categoría	**Fotografías**	**Pinturas**	**Afiches Políticos**	**Caricaturas-ilustraciones**
Contextualización Histórica	- Fecha y lugar de la fotografía	- Época en la que se pintó	- Fecha de creación	- Período histórico representado
	- Eventos o personas retratadas	- Movimiento artístico o estilo	- Contexto político	- Eventos o figuras políticas
	- Contexto histórico	- Influencias culturales	- Partidos o movimientos	- Temas políticos
Identificación y Descripción	- Personas, objetos, escenarios	- Elementos visuales clave	- Elementos visuales	- Personajes y elementos clave
	- Detalles (iluminación, colores)	- Composición	- Colores y símbolos	- Exageraciones o caricaturas
Autoría y Fuente	- Nombre del fotógrafo (a)	- Nombre del artista	- Autor o entidad	- Nombre del caricaturista
	- Afiliación política o personal	- Afiliación política del artista	- Afiliación política	- Posición política (si es claro)
Audiencia y Propósito	- Audiencia prevista	- Audiencia prevista	- Audiencia prevista	- Propósito de la caricatura
	- Propósito de la fotografía	- Propósito de la pintura	- Propósito político	- Mensaje político o satírico
Simbolismo y Significado	- Elementos simbólicos	- Temas y simbolismo	- Símbolos políticos	- Uso de símbolos y metáforas
	- Mensajes o narrativas	- Mensajes o narrativas	- Mensajes políticos	- Representaciones satíricas
Interpretación y Análisis	- Interpretación general	- Análisis estilístico	- Análisis político	- Interpretación satírica
	- Conexión con la historia	- Contexto artístico	- Relevancia histórica	- Efectividad de la sátira
Contextualización Actual	- Relevancia en la actualidad	- Interpretación contemporánea	- Relevancia actual	- Influencia continua

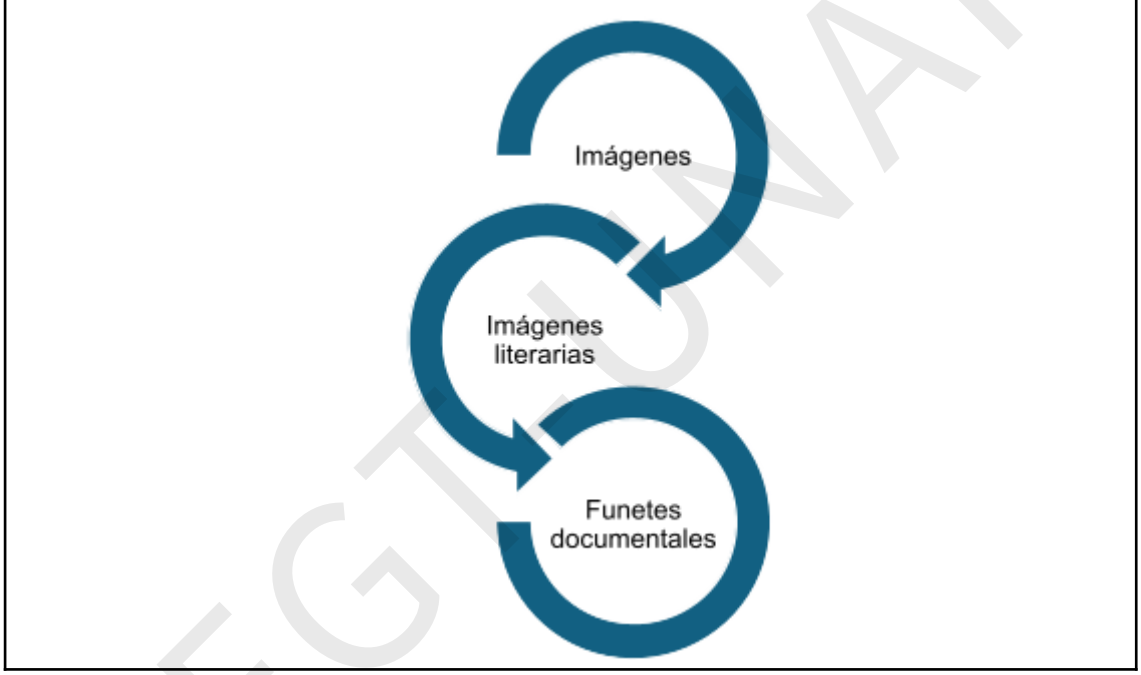
4. **Cotejo de fuentes:**
   - Comparar la imagen con otras fuentes históricas, como documentos escritos, testimonios orales, con el fin de determinar, ¿Cómo se complementa o contrasta la imagen con estas fuentes?

5. **Entrevistas y fuentes documentales**:

   - Si es posible, busca testimonios de personas que hayan vivido la década de los ochenta en Centroamérica. Sus recuerdos y experiencias pueden proporcionar información valiosa sobre las imágenes, contexto y de esta manera podremos comparar las fuentes, para esto diseñé el siguiente esquema metodológico.

Derechos Reservados

Mapa (1). Diagrama triangulación de fuentes



6. **Interpretación y Análisis Crítico de las fuentes**:

- Realiza una interpretación de las imágenes, entrevistas y documentos escritos a partir de la siguiente matriz de criterios visuales.

Tabla (4) Criterios de Análisis de Fuentes Visuales, Documentales y Narrativas

Criterio de Análisis	**Fuentes Visuales (Imágenes de prensa, obras de arte)**	**Fuentes Documentales (Textos de prensa, informes, documentos)**	**Fuentes Narrativas (Análisis históricos)**

Derechos Reservados

Identificación y Descripción	- Descripción de elementos visuales. Identificación de **Iconos** (elementos de semejanza).	- Contenido y detalles principales del documento. - Estilo y lenguaje utilizado.	- Temas centrales y argumentos principales. - Estilo de narración y lenguaje.
Autoría y Contexto de Producción	- Autor (a) de la imagen (artista, fotógrafo, medio) Afiliación institucional o personal.	- Autor (a) del documento. - Afiliación institucional o política.	- Autor (a) o fuente de la narrativa. - Contexto de producción.
Modos de Significación (Peirce)	- Identificación de **Índices** (conexiones causales/existenciales) - Identificación de **Símbolos** (códigos culturales/convencionales).	- Cómo el lenguaje crea **símbolos** o **índices** textuales. - Construcción de significados denotativos y connotativos.	- Cómo las narrativas usan **símbolos** o **índices** verbales. - Significados explícitos e implícitos en el relato.
Interpretante y Audiencia	- Posibles **Interpretantes** (efectos de sentido en la audiencia). - Audiencia prevista y su rol en la construcción de sentido.	- Audiencia prevista del documento. Intencionalidad del autor y cómo busca influir al lector.	- A quién va dirigida la narrativa. - Impacto deseado o logrado en la recepción.
Relación con la Realidad/Contexto	- Conexión con eventos históricos y realidades sociopolíticas. - Representación de imaginarios sociales y culturales.	- Análisis de los eventos y el contexto. - Discursos hegemónicos y alternativos.	- Análisis de las experiencias personales. - Reflexiones sobre eventos e impacto en la memoria.
Triangulación y Comparación	- Complementariedad con documentos y narrativas. - Corroboración o contradicción de hechos y significados.	- Corroboración o contradicción con imágenes y narrativas.	- Complementariedad o contradicción con imágenes y documentos.

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

Conclusión e Impacto Histórico	- Síntesis interpretativa de los modos de significación. - Relevancia de la imagen en la memoria y el imaginario colectivo.	- Conclusiones sobre los discursos y su impacto histórico.	- Impacto en la memoria colectiva y la reinterpretación histórica.

7. Descripción de las fuentes consultadas.

Descripción de las Fuentes Consultadas y Criterios de Selección

La presente investigación se sustenta en un corpus documental cuidadosamente constituido, compuesto por una diversidad de fuentes primarias que posibilitan una comprensión multifacética del periodo de estudio (1980-1982). La recolección y selección de estas fuentes se realizó con el objetivo de capturar tanto las narrativas visuales y discursivas hegemónicas como las expresiones de resistencia y las percepciones cotidianas del conflicto en Honduras.

Los fondos documentales consultados para esta tesis incluyen las siguientes tipologías y colecciones:

4.1 Fuentes Visuales Primarias:

Para el análisis de imágenes, se consultaron diversas colecciones, con especial énfasis en aquellas que permitieran rastrear la producción visual de la década de 1980 en el Distrito Central:

- **Colección de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH):** Esta colección fue fundamental, ya que se encuentra bien documentada con 28 exposiciones (físicas y virtuales) que presentan un orden historiográfico y temático, lo que facilitó el proceso de investigación. Se revisaron específicamente las siguientes colecciones:
    - Colección Arte Moderno.
    - Colección “De la patria idealizada a la patria fragmentada”.
    - Colección y registro documental de la obra de Ezequiel Padilla.
    - Colección Felipe Burchard.
    - Registro visual del colectivo Taller Guala.
- **Colección de Arte del Banco Central de Honduras (Pinacoteca Arturo H. Medrano):** Se consultó la Colección Pinacoteca Arturo H. Medrano, organizada cronológicamente por generaciones artísticas (de 1920 a 2000). Específicamente, la sección correspondiente a la década de los 80, titulada “La continuidad”, describe temas recurrentes como los desaparecidos, la ocupación militar extranjera y la paz centroamericana. Sin embargo, se constató una limitación curatorial, pues las obras exhibidas al público de esta sección no siempre corresponden a la producción específica de dicho periodo. A pesar de esto, el inventario completo de la colección reveló la existencia de obras relevantes de la época, como las de Ernesto Argueta, que fueron consideradas para el análisis.

Derechos Reservados

- **Colección del Banco Atlántida:** Parte de esta colección está digitalizada y accesible vía web. Aunque no está organizada cronológicamente, sino por tendencias pictóricas, su enfoque curatorial en el registro técnico y estilístico resultó de menor utilidad para el análisis específico de las imágenes en el contexto sociopolítico de la década de 1980.

4.2 Fuentes para la Contextualización Histórica:

Para situar las imágenes en su contexto y comprender los eventos y dinámicas que influyeron en su creación y recepción se cotejaron las fuentes documentales:

- **Prensa de Circulación Nacional:** Se priorizó la revisión de los periódicos de mayor circulación en el periodo, como *El Heraldo*, *La Prensa* y *La Tribuna*. Estos medios fueron cruciales para identificar la propaganda estatal, la representación de los militares y el anticomunismo, y las narrativas públicas sobre el conflicto.
- **Boletines del Centro de Documentación de Honduras (CEDOH):** Se revisaron los boletines de esta institución desde septiembre de 1981, que ofrecieron una perspectiva alternativa y crítica sobre los acontecimientos políticos y sociales.
- **Bibliografía Especializada y Estudios Históricos:** Obras de autores como Margarita Oseguera de Ochoa y Marvin Barahona, entre otros, sirvieron para comprender las tensiones políticas complejas y el intervencionismo norteamericano que caracterizaron la "década perdida".

4.3 Cuantificación de Fuentes Revisadas:

Se estima que el corpus principal de documentos analizados para esta investigación comprende **[1298] fotografías que contiene, ilustraciones, caricaturas y editoriales y suplementos relacionado al conflicto,** extraídas de los periódicos seleccionados, y aproximadamente **[50] obras de arte visual** de los artistas y colectivos identificados en las colecciones de la UNAH y el Banco Central. La revisión de documentos de prensa y boletines del CEDOH fue exhaustiva para el periodo delimitado, aunque su cuantificación es más cualitativa dada su naturaleza de contextualización.

4.4 Criterios de Selección de las Fuentes:

La selección de las imágenes y documentos que conformaron el corpus de análisis se basó en los siguientes criterios fundamentales:

1. **Relevancia Temática:** Priorización de imágenes y textos que abordaran directamente o aludieran a los ejes temáticos de la investigación: la militarización, la injerencia estadounidense, la campaña anticomunista, el conflicto regional y la "transición a la democracia" hondureña.
2. **Periodo Delimitado:** Restricción estricta a fuentes producidas y/o difundidas entre 1980 y 1982, asegurando la especificidad temporal del estudio.
3. **Representatividad y Frecuencia:** En el caso de la prensa, se buscaron imágenes con presencia recurrente o un impacto visual significativo en los medios. Para las obras de arte, se consideró su capacidad para generar crítica o

Derechos Reservados

resistencia simbólica y su representatividad dentro de la producción artística del periodo.

4. **Potencial Semiótico:** Las imágenes fueron seleccionadas por su riqueza en elementos icónicos, indiciales y simbólicos, lo que permitió un análisis profundo a través del marco semiótico de Peirce y Eco.
5. **Diversidad de Perspectivas:** Se incluyeron fuentes que ofrecieran diferentes puntos de vista (propaganda oficial, crítica artística, narrativas periodísticas) para permitir la triangulación y la comprensión de la disputa de los imaginarios sociales.
6. **Disponibilidad y Accesibilidad:** Se priorizaron fuentes de archivos y colecciones que fueran accesibles y permisibles para su consulta y reproducción académica. En síntesis, este marco metodológico busca una aproximación integral a las imágenes como fuentes históricas, comprendiendo su función dentro del contexto de la Guerra de Baja Intensidad en Honduras. La combinación de metodologías visuales, históricas y culturales permitirá ofrecer una lectura crítica y profunda de cómo las imágenes, analizadas semióticamente, participaron en la construcción y disputa de la memoria histórica y la identidad colectiva del país.

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

1.1.5 Estado del arte: **Historiografía y arte en Honduras en el Contexto de la Década de 1980**

Introducción

La década de 1980 en Centroamérica y Honduras estuvo marcada por un contexto de profunda inestabilidad geopolítica, caracterizado por la Guerra Fría, la militarización creciente, la injerencia estadounidense y conflictos internos que, aunque de "baja intensidad" en Honduras, permearon todas las esferas de la vida social y cultural. En este escenario de transformaciones y tensiones, la producción artística hondureña no fue ajena, convirtiéndose en un espacio de expresión, denuncia y, a veces, de resistencia. Sin embargo, la historiografía artística en Honduras sobre este periodo crucial presenta limitaciones significativas que este estado del arte busca identificar.

La revisión crítica de la literatura existente sobre el arte hondureño revela una escasez de estudios profundos y críticos que analicen la evolución de la plástica nacional en relación intrínseca con el contexto histórico, social y político del país. Las obras disponibles han enfrentado grandes dificultades para sistematizar el arte hondureño de manera exhaustiva y analítica, a menudo predominando los enfoques descriptivos y positivistas.

Ejemplo paradigmático de esta tendencia es la obra de Leticia de Oyuela, como La Batalla Pictórica (1987) o Historia del Arte en Honduras (1991). Aunque pioneras y fundamentales para documentar la existencia y trayectoria de artistas y obras, sus estudios tienden a ofrecer un panorama histórico-descriptivo del arte hondureño. Si bien indispensables para conocer el acervo artístico, estos trabajos rara vez se adentran en un análisis profundo de las corrientes estéticas, sus rupturas, sus conexiones con los fenómenos sociales y culturales, o su función como dispositivos de poder o resistencia en un momento histórico determinado. Esta aproximación, aunque valiosa para la recopilación, limita la comprensión de las complejidades simbólicas y políticas subyacentes a la creación artística.

La influencia de figuras clave como Pablo Zelaya Sierra (cuyos estudios se han centrado en su figura como precursor del arte moderno hondureño, a menudo careciendo de un aparato crítico consolidado que lo vincule con su entorno sociopolítico), ejemplifica la necesidad de ir más allá de la mera biografía o descripción de la obra. Es imperativo ampliar los estudios sobre el arte hondureño, trascendiendo su dimensión meramente estética o política superficial, para integrar un análisis que considere las complejas condiciones sociales, económicas y culturales que han influido en la producción artística.

Derechos Reservados

Aunque existen algunos esfuerzos más recientes que comienzan a abordar el arte hondureño desde una perspectiva cultural más amplia, como ciertos textos compilados en la Revista de Arte y Cultura de la UNAH o estudios específicos sobre la historia visual en Honduras, la brecha en la investigación sigue siendo notable, especialmente en lo que respecta al análisis semiótico y contextual del arte y las imágenes como protagonistas de la historia en periodos de crisis.

En conclusión, la historiografía artística hondureña se encuentra en un estadio que demanda una mayor profundización crítica y una sistematización que relacione de forma explícita la producción visual con las dinámicas históricas y sociales. La década de 1980, con su intensa militarización y los conflictos ideológicos de la Guerra Fría, representa un campo fértil y poco explorado desde esta perspectiva, lo que justifica la necesidad de investigaciones que, como la presente, busquen desentrañar la complejidad de las imágenes como actores históricos y culturales en este periodo crucial para Honduras.

Guerra fría y conflicto armado

La década de 1980 marcó un punto álgido en la historia contemporánea de Centroamérica, configurándose como un escenario crucial de la Guerra Fría global. La vasta producción académica sobre este periodo refleja la complejidad y el impacto duradero de los conflictos armados, las intervenciones externas y las profundas transformaciones sociopolíticas. Este estado del arte busca trazar las principales líneas historiográficas y los debates clave en torno a la Guerra Fría en la región, destacando las obras que han moldeado nuestra comprensión de esta "década perdida".

Una corriente fundamental de la historiografía se ha centrado en el rol de la injerencia estadounidense y su estrategia anticomunista. Autores como Walter LaFeber en *Inevitable Revolutions: The United States in Central America* ;[39] y Jenny Pearce en *Under the Eagle: U.S. Intervention in Central America and the Caribbean*[40] ; analizan de manera crítica cómo la política exterior de Estados Unidos, impulsada por la Doctrina Reagan y la percepción de amenaza comunista, exacerbó los conflictos internos, apoyando regímenes autoritarios y financiando fuerzas contrainsurgentes. Estos estudios subrayan la visión geopolítica que redujo la complejidad de los levantamientos sociales a una dicotomía Este-Oeste, ignorando las causas estructurales de la pobreza y la desigualdad en la región.

[39] El libro de Walter es un intento de rastrar los origines de la influencia de EE. UU., en la región centroamericana, haciendo un repaso histórico de los principales conflictos de la región. Walter LaFeber, *Inevitable Revolutions: The United States in Central America*, New York: W. W. Norton, 1984. https://archive.org/details/inevitablerevolu00lafe/page/n3/mode/2up

[40] Al igual que el de Walter LaFeber, Jenny Pearce hace un desglose político y hegemónico de las políticas exteriores de EE. UU, en la región, Pearce se detiene particularmente en el resultado de la política exterior, -dictadores, militarismo y la debilidad estatal frente a las empresas norteamericanas. Jenny Pearce, *Under the Eagle: U.S. Intervention in Central America and the Caribbean*. London: Latin American Bureau, 1982. https://archive.org/details/undereagleusinte0000pear/page/n3/mode/2up

Derechos Reservados

Paralelamente, una extensa literatura ha abordado las guerras civiles y las revoluciones nacionales en El Salvador, Nicaragua y Guatemala. Obras como La guerra de El Salvador: historia de la insurgencia de Ignacio Martín-Baró;[41] y The Massacre at El Mozote de Mark Danner;[42] ofrecen relatos detallados de las dinámicas internas de los conflictos, la organización de movimientos guerrilleros y sociales, y las brutales consecuencias de la represión estatal y paraestatal. Estos trabajos, a menudo basados en testimonios y archivos desclasificados, han sido cruciales para documentar las violaciones a los derechos humanos y la complejidad de las luchas populares.

Un tercer eje de análisis se ha concentrado en las dimensiones socioeconómicas y la relación entre desarrollo y conflicto. Historiadores como John Coatsworth en Central America and the United States: The Path from Intervention to Engagement;[43] exploran cómo las estructuras agrarias, la desigualdad económica y la dependencia externa fueron caldos de cultivo para la inestabilidad. Se discute cómo los modelos de desarrollo promovidos por Estados Unidos, a menudo a través de la Alianza para el Progreso y otras iniciativas, no lograron contener el descontento social, lo que llevó a la radicalización de movimientos y a la escalada de la violencia en el contexto de la bipolaridad global.

Un estudio notable sobre este tema es "*Por el Bien del Imperio*, *una historia del mundo desde 198;*"[44] Josep Fontana analiza cómo la configuración del mundo actual está marcada por las dinámicas heredadas de la Guerra Fría. Según el autor, más que un conflicto cerrado con la caída del bloque soviético, la Guerra Fría dio paso a una reconfiguración del poder global donde Estados Unidos consolidó su papel como imperio hegemónico. Fontana demuestra que las estructuras ideológicas, militares y económicas creadas durante ese periodo –como la justificación de guerras en nombre de la libertad o la expansión del capitalismo como modelo único– siguen operando en el siglo XXI, ahora bajo nuevas formas como la lucha contra el terrorismo o la imposición de políticas neoliberales.

El libro plantea que el discurso de la Guerra Fría sirvió para instaurar un orden mundial basado en la lógica del enemigo permanente, lo cual permitió a Estados Unidos intervenir en distintas regiones del mundo bajo el pretexto de preservar la democracia o frenar amenazas. Tras el fin de la Unión Soviética, ese relato no desaparece, sino que se recicla: el terrorismo internacional, los Estados "fallidos" y las crisis humanitarias sustituyen al comunismo como justificación para el uso de la fuerza y la dominación

[41] Martín-Baró, Ignacio. «"*La guerra de El Salvador: historia de la insurgencia*.». San Salvador: (Estudios Centroamericanos, ECA, Vol. 36, No. 387-388 pág.) 1981.
[42] Mark Danner, *The Massacre at El Mozote: A Parable of the Cold War.* New York: Vintage Books, 2005. https://archive.org/details/massacreatelmozo0000mark/page/n7/mode/2up
[43] John H Coatsworth*, Central America and the United States: The Path from Intervention to Engagement*. New York, MA: Harvard University Press, 1994.
https://archive.org/details/centralamericaun0000coat/page/n5/mode/2up
[44] Josep Fontana, *Por el bien del imperio, una historia del mundo desde 1945*. (España: FLeCos, 2011). https://rfdvcatedra.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/08/josep-fontana-por-el-bien-del-imperio.pdf

Derechos Reservados

económica. Fontana, por tanto, nos invita a comprender el presente como una prolongación de una "guerra larga", donde el conflicto ideológico y geopolítico de la Guerra Fría se transforma, pero no desaparece, sirviendo a los intereses del nuevo orden imperial.

En síntesis, la historiografía sobre la Guerra Fría en Centroamérica es rica y multifacética, abarcando desde la geopolítica hasta las experiencias locales. A pesar de la vasta producción, persisten espacios para la investigación que integren de manera más profunda el análisis de las fuentes visuales y su rol en la construcción de los imaginarios sociales y políticos, especialmente en contextos como el hondureño, que, si bien fue clave para la estrategia regional, ha sido menos estudiado en profundidad desde estas nuevas perspectivas culturales.

Arte, cultura e imagen en Honduras

En Honduras la historiografía de arte y los estudios culturales son relativamente un campo por explorar y con mucho que escribir, en este panorama daremos un breve recuento de los principales textos que se han escrito en el campo de las imágenes. En la lógica de la producción material escrita, se ha caracterizado parte de la producción desde catálogos descriptivos hasta materiales "científicos" del arte hondureño, en una dinámica siempre de compresión los categorizamos en una lógica binaria: en *aportes y pertinencias,* cabe destacar algo, que la mayoría de los estudios sobre la historia de Honduras utilizan a la imagen para rellenar la investigación y no para articular una premisa investigativa, luego en la producción de la historia del arte, nos encontramos con otro problema, una abundancia de catálogos de exposiciones y pocos, intentos serios de sistematizar coherentemente la producción artística en Honduras.

Catálogos que obviamente sirven para ubicar la producción de ciertos artistas, pero no para tomar un estudio histórico-crítico sobre el aparato discursivo de las artes en Honduras, luego de este pequeño hincapié, no contamos con muchos escritos de artistas y sobre el arte (ya sean manifiestos o ensayos) haciendo difícil ubicar discursos y procesos artísticos y culturales, arriando a construirlo desde planos netamente artísticos, como dato curioso y aislado el único manifiesto artístico fue escrito por Pablo Zelaya Sierra, que ha servido como "guía" para las generaciones posteriores.

Haciendo un análisis rápido de la obra "*Apuntes al lápiz*" el autor escribe de manera retrospectiva la condición en las que él transitó en los momentos más interesantes de la historia del arte, deteniéndose para hacernos un énfasis en la importancia de construir un museo que muestre paralelamente la historia del arte prehispánico y la historia del arte europeo[45].

[45] Pablo Zelaya Sierra, *Apunte a lápiz*. (Tegucigalpa : Dirección General de Cultura, Sin fecha).

Derechos Reservados

Desde estas perspectivas, y retomando las ideas de Pablo Zelaya Sierra, podemos emprender un recorrido por las principales reflexiones en torno al arte y su discurso, específicamente en el campo del arte plástico y visual. Una de las principales intelectuales en este ámbito fue Leticia de Oyuela, cuya obra La Batalla Pictórica representa un aporte fundamental. Si revisamos la narrativa del libro, observamos una cierta correspondencia con el espíritu planteado por Zelaya Sierra en su manifiesto. Oyuela inicia su análisis desde el pasado prehispánico, identificando los hitos más relevantes de la plástica hondureña. Sin embargo, omite la transición histórica entre los pueblos originarios y la posterior dominación, un proceso clave que condicionó la producción cultural en los siglos posteriores.

La primera parte del libro hace un recorrido por el arte prehispánico, desde el arte rupestre hasta la reforma liberal, caracterizando los elementos o las claves más importantes, que conformaron la producción artística y cultural de momento, pero sin duda nos da pequeñas chispas sobre el desarrollo cultural en Honduras[46], uno de los puntos principales de la obra de Oyuela, de cómo mundo del mestizaje se manifestaba en la cultura de Honduras a través del arte y la cultura.

Todo el libro es meramente descriptivo, casi no hay una aproximación a interpretar de manera iconográfica o simbólica los temas abordados en estas primeras formas de expresión**.** Los capítulos titulados, "la aceptación", "el tránsito independentista", "el Padre Reyes: promotor cultural", son un esbozo teórico sobre el arte colonial, pintura, talla en madera, arquitectura barroca, todo esto enmarcado en la época colonial de Honduras y América, también aborda el arte como arte nacional, el surgimiento del sentido criollista a mediados del siglo XVIII, la generación de criollos individualistas que se convertirán en los hitos principales de donde procede y se estructura la raíz de una búsqueda de lo absoluto y la profesionalización del arte en Honduras[47]. En el siglo XIX se marca la decadencia económica y cultural de las colonias hispánicas[48]. En el siglo XVIII encontramos muchas ideas tomadas del despotismo ilustrado, que eran la base de sustentación de la ideología liberal, esta es la base del pensamiento criollista, de donde iban a surgir los hombres que posteriormente apoyaron el movimiento independiente[49].

Siguiendo la lógica del índice del libro la segunda parte es dedica a las primeras generaciones pictóricas que se encuentran en el libro de Mariñas Otero, situando a Pablo Zelaya Sierra como uno de los principales pintores del escenario hondureño, Encontramos los antecedentes del arte y los artistas precursores (generación perdida) antes del surgimiento de la Academia de Bellas Artes y posteriormente ya establecida como institución del arte la llamada "primera generación" de artistas nacionales.

---

[46] Irma Leticia Silva de Oyuela, *La batalla pictórica* . (Tegucigalpa : Edición, Banco Atlántida S.A., 1995), 41.
[47] Silva de Oyuela , *La batalla pictórica*, 33.
[48] Irma Leticia de Oyuela, *Constructores Artísticos entre Siglos*. (Tegucigalpa: OPSA, 2010), 47.
[49] Oyuela, *Constructores Artísticos entre Siglos*, 51.

Derechos Reservados

El texto traza un panorama de la pintura hondureña desde Pablo Zelaya Sierra hasta artistas del cambio de siglo, agrupando a sus protagonistas en generaciones y estilos. Destaca la búsqueda de profesionalización, las vocaciones truncas, el arte naíf y la consolidación de la Escuela de Bellas Artes. Se mencionan figuras clave como Dante Lazzaroni, Álvaro Canales, Carlos Garay, Julio Visquerra y Roque Zelaya, así como expresiones ligadas al paisaje, lo fantástico, lo social y lo histórico-maravilloso. También se reconoce el aporte de mujeres artistas y de pintores contemporáneos como Santos Arzú Quioto.

El esfuerzo de Doña Leti sin duda nos da un panorama histórico a través de la realidad artística: sin embargo, este libro está planteado con una perspectiva positivista, en algunas características parece enciclopédico, hay todo un conjunto de artista ubicado en las diferentes etapas de la historia de Honduras, que son analizados a través de datos biográficos breves-descriptivos, y son mencionadas varias de sus obras categorizadas según estilos y características particulares, es un recuento completo de los precursores y de diferentes generaciones de artistas; en cuanto a la producción pictórica falta un análisis profundo, también la contextualización solo se refiere algunas veces a la relación temática de la obra en cuestión, por tanto, es necesario ampliar el panorama más allá del aspecto político, profundizar otras características, sociales, económicas, culturales que inciden directamente en la producción artística y la forma de pensamiento de los artistas como tales, para comprender más lo trascendental de los artistas y de su producción artística, su ampliar así su aporte a la historia y al arte nacional.

Sin duda pese a su corriente el libro es un gran aporte a la historiografía nacional a la historia del arte hondureño, a la relación de la producción artística con diferentes fenómenos sociales y culturales, que contribuyen a fortalecer la historia y la identidad nacional. En la tercera parte del libro notamos el mismo axioma un catálogo de lista de artistas que pintaban a convertirse en los más relevantes de la historia del arte hondureño, artistas que, para Gabriel Galeano, pueden ser considerados como los pilares de una vanguardia en Honduras[50].

Tiempo después, el libro La batalla Pictórica sería reimpresa con el nombre: **Constructores Artísticos entre Siglos.** (Edición corregida y aumentada de *La Batalla Pictórica)*. Portafolio Fotográfico de Arturo Sosa. Grupo OPSA. Colombia, abril 2009, esta reimpresión sigue manteniendo el espíritu del registro pictórico de las expresiones/artes plásticas; es una visión una de la historia de Honduras a través de las mentes de los artistas más sobresalientes. La Historiadora Irma Leticia de Oyuela ha hecho una gran contribución a la historiografía hondureña al documentar las vidas y obras de muchos artistas que son parte de este libro, apoyó de manera directa a varios de los artistas que conforman su primera aproximación a la descripción de la Historia del Arte Hondureño en, "*La Batalla Pictórica",* publicada en 1995.

[50] Galeano, Las artes visuales en Honduras, 62.

Derechos Reservados

El registro fotográfico a cargo de Oscar Acosta, quien menciona lo siguiente: Durante meses registré una serie de sitios y obras a pedido de Doña Leticia, mientras ella le dictaba a la siempre leal Yadira Eguinguren lo que sería el primer borrador del libro. Por una serie de interminables motivos el proceso se alargó desde el 2006 hasta el 2007, el manuscrito aun sin corregir estaba terminado. En esta nueva edición se enfrentó el reto de buscar y "redescubrir", pues muchas obras en el caso de las pinturas religiosas coloniales desaparecieron, por el tráfico internacional ilícito de arte.

Panorama cultural, Mariñas Otero y el intento de categorizar

Sobre el libro "*Acercamiento a la Cultura de Honduras*", el autor nos introduce por todo el devenir artístico general que se produjo en Honduras, entre los campos seleccionados, el autor rescata la literatura, pintura, escultura, religión, música y el folklore. Metiendo dentro del mismo saco categorías estilísticas que comparten diferentes aristas del conocimiento y que no necesariamente está vinculado a la compresión contemporánea de cultura.

Citando textualmente, Otero describe el arte nacional de la siguiente manera:

> "la plástica hondureña se nos ofrece pletórica de fuerza y originalidad. Una pintura impregnada de la paleta tropical, con una orgía de color y singular fuerza expresiva que ha superado ya su etapa inicial pintoresquista y anecdótica y que comienza a potenciar e interpretar artísticamente sus esencias nacionales[51]"

Expresiones que al final nos relatan una visión europea con respecto al arte nacional, en líneas siguientes Mariñas apunto que uno de los problemas es el poco acceso o la permeación de exposiciones de otros países para enriquecer la disertación pictórica en el campo nacional.

Siguiendo la lectura, en el libro se narra los problemas de aislamiento del arte hondureño con respecto al mundo, y en la segunda mitad del siglo XX las exposiciones de maestros de la plástica nacional fueron escasos, (rescatando por sobre todo el esfuerzo de Zelaya Sierra como uno de los mejores expositores de la plástica, describiéndolo en algunas cosas de una manera romántica y poética la vida y la obra del artista[52]

Este culto romántico en la obra de Pablo Zelaya Sierra revela el apego de la historiografía hondureña a las corrientes clásicas, que continuaban proponiendo ciertas figuras como los "grandes hombres de la historia", figuras mesiánicas sobre quienes recaía el mérito del progreso civilizatorio.

[51] Luis Mariñas Otero, *Acercamiento a la cultura de Honduras*. (Tegucigalpa: CCET/AECID, 2009), 85.
[52] Mariñas Otero, *Acercamiento a la cultura de Honduras*, 85.

Derechos Reservados

Concluyo esta observación con el ejemplo pictórico entre Pablo y otro de los grandes de la plástica. Como podemos observar, haciendo un análisis de la obra, podemos discernir que se enmarca en cuadro costumbrista, que si bien es cierto nos puede narrar mucho de la vida cotidiana en Honduras, desde sus estilos textiles y costumbres hogareñas, pero recordemos estos ¿Qué es lo que oculta esta imagen? Acaso es un cuadro que relata la vida privada del artista, ¿es un homenaje? O simplemente es una imagen transitoria que nos guarda el pasado costumbrista hondureño.

Zelaya se convierte en un hito del arte;[53] en palabras de Mariñas Otero:

> En 1932 regresó a Honduras, pero falleció a los dos meses de su regreso, truncando una brillantísima promesa del arte hondureño mostrando ya en su último cuadro, pintado ya en su Patria y que es, tal vez, su obra maestra, "Hermano contra Hermano", que refleja la Guerra Civil de 1932; Zelaya Sierra marca como nadie de su generación un hito nuevo y decisivo de la pintura hondureña.[54]

Años después de este hito, y notando la usencia de aparatos críticos del discurso de las obras de arte y su relación con el contexto histórico, recurrimos a las líneas de Gustavo Larach en su tesis "Discursive Capabilities of Contemporary" en donde rastrea los discursos de los diferentes artistas en la historia de la plástica nacional, tomando como partida el discurso de la modernidad en la plástica hondureña, donde nos hace una dura crítica a la idea de modernidad consagrada por los demás expertos en el asunto. Critica que va encaminada al mito o la exacerbación histórica de figuras como Zelaya Sierra o los demás pintores en Honduras[55].
En las siguientes líneas, Larach analiza al personaje histórico de López Rodezno, Fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), escuela fundada durante los años de la dictadura de Tiburcio Carías Andino, fundada gracias al entusiasmo de Carías y Rodezno[56]. Entusiasmo que evidenciaría la ayuda directa a la dictadura dentro del campo estético de la obra de Rodezno, la cual cimentara desde el discurso maya, donde la idea de un gobernante todopoderoso que recaería en la figura de Carias como el destinado a presidir indefinidamente en el poder.[57]

En el siguiente capítulo Larach hace una reflexión sobre el espíritu crítico de la ENBA, una escuela que, pese a sus problemas dentro de la educación actual, funge sus funciones con cánones del siglo XIX, negando la posibilidad de crear un arte más crítico y discursivo en torno a la realidad nacional. Es con los colectivos de artes que se

[53] Galeno menciona que la obra de Pablo Zelaya Sierra es la obra que inaugura la modernidad en Honduras, véase Galeano, *Las artes visuales en Honduras*.
[54] Mariñas, *Acercamiento a la cultura de Honduras*, 94-95.
[55] Larach, *Discursive Capabilities of Contemporary Artistic*…, 14.
[56] Silva de Oyuela, *La batalla pictórica*, 89.
[57] Larach, *Discursive Capabilities of Contemporary Artistic*…, 25.

Derechos Reservados

formaron posteriormente donde se acompañan prácticas artísticas contemporáneas que formularon bases más reflexivas dentro de la práctica artista.[58]

Una de las conclusiones, en la tesis de Larach, es el problema de formación de la ENBA, la que no permite libertad expresiva para la formación de nuevos artistas, y un plan de estudios que, poco o nada, ha cambiado desde su fundación hasta la actualidad. Con esta idea la pregunta que cabila en esta investigación ¿Esta falta de actividad discursiva, es la que ha creado dos puntos en contraposición con la escenografía del arte nacional? Una tradición sumamente pictórica e inclinada a al desarrollo de lo técnico y no de las concepciones conceptuales; y, por otro lado, artistas que renuncian a estas ideas y buscan reflexiones desde campos investigativos en las ciencias sociales.

Larach en una estupenda cita menciona el espíritu o la dinámica de la plástica nacional: "And it is pertinent to recall Bourdieu's analysis here because circumscribing art to two dimensional, figurative practices and bourgeois themes (Maya "motifs", female nudes, still-life, landscapes, "primitivist" languages, bucolic scenes) constitutes an atavistic attitude"[59]Analizando esta lógica y si hacemos una mirada rápida por el arte hondureño en un 80 % el arte se encasilla básicamente en estos dos discursos. Es hasta la década de los noventa que se da una ruptura en la forma de ver y concebir en arte. (Larach nos rescata el espíritu creador del taller de la Merced como el primero intento de romper los antiguos cánones de la ENBA)

Parte de la división de discursos es la división del mercado del arte, que opera de la siguiente manera: por un extremo una elite económica que maniobra según el criterio de valor de mercado y adopta postulados estéticos basados en los cánones tradicionales de "belleza", la cual funciona para la acción decorativa de sus hogares o negocios, función contemplativa que no aporta en nada a la construcción cultural y artística en Honduras; el segundo extremo es el arte emergente el cual cuenta con una carga de crítica social, por lo tanto, es poco atractiva a los compradores de arte o coleccionistas hondureños.[60]

En apoyo a esta premisa en pláticas no formales, con el artista Sinry Salamanca, destaca la poca simpatía que hay entre esta elite a los nuevos discursos artísticos, sosteniendo que muchos de los certámenes de artes como Bienales, exposiciones colectivas y exposiciones individuales responden a las exigencias de una elite, que poco, o nada, le interesa una reflexión artística del medio en donde vive, Larach citando una conversación que tuvo con el artista Miguel Romero, sostiene que el propio mercado favorece una belleza vacía mientras castiga la emergencia por prácticas que buscan involucrar los intersticios de nuestro tejido social.[61]

[58] Larach, *Discursive Capabilities of Contemporary Artistic*…, 62.
[59] Larach, *Discursive Capabilities of Contemporary Artistic* …, 65.
[60] Larach, *Discursive Capabilities of Contemporary Artistic* …, 69.
[61] Larach, *Discursive Capabilities of Contemporary Artistic* …, 70.

Derechos Reservados

Con estas breves líneas notamos que hay una división discursiva en Honduras que responde por lado a los mercados económicos y a una escuela que poco le interesa las reflexiones sociales dentro de las prácticas artísticas. En los últimos capítulos del libro, Larach hace énfasis en artistas de la década de los 90, como los que marcaron la pauta entre una discursiva sería; fuera de las líneas anteriores.

Nación e imagen

La Nación y su imagen también ha sido muy estudiada desde el campo académico tanto de las artes como de la historia, la Imagen de la nación empieza a formarse en la Reforma Liberal en Honduras. Reforma Liberal que generó un despertar económico desde la producción minera, siendo acompañada por un crecimiento de la vida urbana y sobre todo los procesos de urbanización de las ciudades.[62] Dando como resultado un Estado que empieza a subsanar cada una de las referencias culturales y políticas desde los baluartes del Liberalismo, creando estructuras políticas que intentaban resolver el pasado colonial de la República. Una idea del desarrollo sería plasmada dentro de esta lógica Liberal en nuestro país, convirtiendo al desarrollo en una certeza del imaginario social y cultural. Comprendiendo con lo anterior un Estado renovado, que, en palabras de Julio José Méndez: *"*Un estado que desplegó un conjunto de políticas, discursos, prácticas y estrategias cultuales que favorecieron la construcción y renovación de una nueva sensibilidad."[63]

Es aquí donde empieza a coexistir la Escuela de Arte y Oficio, fundada en 1884 durante el periodo de Luis Bográn, tomábamos este núcleo como el primer intento estatal de institucionalizar la figura del arte dentro del aparato político, y la construcción de gremios que fortalecieran el panorama social y educativo de Honduras, siendo la primera Escuela Técnica fundada hasta el momento, donde Joel Barahona asevera que tenía como beneficiarios a los jóvenes con vocación por los oficios artesanales. Dejando en claro la idea plasmada de lo que significaba el arte dentro de la construcción del Estado y Educación, confundiendo básicamente el concepto de arte con artesanía. Según Joel Barahona, una Escuela Técnica dedicada a los oficios como la zapatería, carpintería y no menos importantes, clases semanales de Historia del Arte y modelación plástica, que colindaba mucho con las artes decorativas.[64]

La Reforma Liberal marca las bases que van a modificar el panorama cultural en Honduras, bases que verán sus frutos en el siglo XX, para el historiador Omar Aquiles Valladares en su ensayo histórico *Tegucigalpa una Sociedad y su Gente,* nos narra un crecimiento cultural y social debido al éxito en el campo económico que dio lugar en la Reforma liberal y que tuvo sus alcances posteriores al siglo XIX.[65]

---

[62] Véase Joel Barahona. «"*Orden estudio y trabajo" la escuela de artes y oficios de Comayagüela 1889-1933*.» (Revista Arte y Cultura CAC-UNAH, 2015: 107-117).
[63] Julio Méndez, *Modernidad, tradición periferia el estado nacionalizador y el arte del liberalismo en Honduras*, *1880-1950*. (Puebla: (Tesis, posgrado BUAP), 2017).
[64] Barahona, "*Orden estudio y trabajo*"…, 111.
[65] Omar Aquiles Valladares, *Tegucigalpa una ciudad y su gente 1900-1930*. (Tegucigalpa : IHAH, 2008).

Derechos Reservados

¿Cómo nos imaginamos como nación?, esa es una pregunta muy frecuente dentro del campo de la historia, incluso es una pregunta que la respondemos vinculándola con "Identidad" "Patria" y demás parafernalia afín a una zona tanto geográfica como cultural. Si damos una ojeada al mundo académico como al mundo de la cultura popular estaremos afrontando que ambos sectores dan respuestas diferentes o aproximaciones diferentes a la pregunta con la que iniciamos.

Con este punto de partida el ensayo tomará dos posiciones diferentes, pero que a la vez nos ayudan a ver o comprender la nación desde otras perspectivas[66] para ello usaremos dos artículos de los autores Jorge Amaya y Rolando Sierra, sus textos disertan sobre la historia cultural producida en Honduras, por lo tanto, dejaremos a un lado la producción intelectual europea y anglosajona para centrarnos en la región.

Dividiremos a la nación en dos nociones o sentidos diferentes, por un lado, una visión muy cercana al campo del paisaje y por otro una visión que de plano es parte del escenario del pesimismo cultural con el que fuimos educados, uno de los puntos de partida podríamos mencionar Adolfo Zúñiga y Ramón Rosa como exponentes positivistas que construyeron en su momento con la construcción del panorama intelectual y cultural de su momento;[67] siendo Ramón Rosa el que imagina la nación desde el tiempo histórico de la reforma liberal.

Es en este siglo que empieza a forjar este prototipo de nación, la Reforma Liberal en casi toda su dimensionalidad era hacer construir los elementos claves para preparar a Honduras en la modernidad. Dando como resultado un Estado que empieza a subsanar cada una de las referencias culturales y políticos desde los baluartes del Liberalismo, creando estructuras políticas que intentaban resolver el pasado colonial de la República. Un ejemplo concreto fue el pilar de la urbanidad en Tegucigalpa, que sentaban las bases de la modernidad dentro de espacio público, creando el epicentro de la reforma cultural y nacional, fundando parques y obras públicas que se oponen directamente al pasado colonial.[68]

Aunque el panorama sea claro para muchos de los expertos en historia de Honduras es interesante tomar la perspectiva de Leticia de Oyuela, dejando en claro que mucho del contenido intelectual de sus postulados carece en cierta medida de un sustento documental y con aseveraciones basadas en juicio a priori, pero en uno de sus escritos, concretamente *El NAÏF en Honduras*. El libro hace un breve panorama del arte

[66] Quiero hacer un paréntesis concreto dentro del hilo conductor como los autores que usaré, en este caso y para este apartado reconozco que puede servir de manera extraordinaria los estudios de Juan Arancibia con su abordaje "Honduras un estado nacional" o tomar de manera concreta la "Evolución histórica" de Marvin Barahona y darnos un recorrido por las opiniones y editoriales de Fasquelle si enumerar otras autorías que nutrirían de manera concreta a la tesis, debido al tiempo y lo particular de este ensayo nos abstendremos a dialogar con pocos autores y daremos un tono con profundidad a las fuentes iconográficas que dialogan con el breve ensayo.

[67] Rolando Sierra, «*De la historia cultural en Honduras* .» (Memorias, 2017: 57-87), 63.

[68] Daniela Navarrete, *Tegucigalpa Política y Urbanismo 1578- 1949*, (Tegucigalpa : IHAH, 2012), 76.

Derechos Reservados

producido en siglo XIX, destacado por su precariedad económica siendo un reflejo de la nación, por lo tanto, contaremos con los dedos la producción artística nacional que consistía en la elaboración de retratos de personas que obviamente podían costar un lujo con el arte.

Lo notorio del siglo XIX, es en sus finales con la obra de Juan Ramón Molina, donde se nota una influencia europea, aunque su obra no es muy extensa, pero en muchas de las líneas de "*Tierras Mares y Cielos*" perfila la vida dentro de lo cotidiano y su muy marcada tendencia romántica, que entraría en contraste con la situación del momento, años más tarde y en el campo pictórico notaremos a una Teresita Fortín al cual se acusa ingenuamente de Naïf, pero pasando una lupa a su obra podemos olfatear una clara tendencia expresionista.

Estos esfuerzos entre estado, arte y producción cultural van a hacer rescatados por Leticia de Oyuela, siendo de los autores de uso obligado para adentrarse a la historia cultural de Honduras, Leticia intenta comprender la cultura hondureña a partir de los imaginarios y la significación en la cultura económica de Honduras.[69] Argumentado a esto podríamos aproximarnos a la primera idean donde el Estado nación se articulaba en las artes o las manifestaciones artísticas- en las páginas del Paisaje de la Nación[70], Jorge Alberto Amaya nos alimenta la reflexión histórica sobre la nación vinculada al panorama como el referente icónico de la patria y sobre lo exótico que esta correspondía en su posición geográfica creando espacios emblemáticos: "La montaña y la selva como "metáforas" sugerentes, como representación de ubérrimas riquezas… la luz, como alusión al sempiterno sol del trópico, pero también al simbolismo heredado del liberalismo y de la revolución francesa." [71]

Este paisaje rimbombante lo podemos evidenciar en la representación de nación desde la pintura Naïf de José Antonio Velásquez, cito: "Que formó una corriente que logró captar el paisaje de lo hondureño y, sobre todo, se llegó a convertir en "representación física y estética" de la nación."[72]

Por lo general, Honduras ostenta una arraigada tradición de arte Naïf, visible en la recurrencia de paisajes similares a los de Antonio Velázquez en innumerables hogares. Lo verdaderamente interesante de este tipo de arte no reside en su singularidad o "inocencia" estilística, sino en su persistente intento de representar la comunidad y su entorno inmediato. Si bien estas obras pueden parecer aparentemente absortas o desvinculadas de un propósito político y beligerante explícito, al ofrecer una

[69] Sierra, «*De la historia cultural*…, 2017, 64.
[70] El artículo de Jorge Amaya nos narra el paisaje de la nación que toma vida a través de las postales creadas por el estado de Honduras, postales que nos sitúan tres condiciones diferenciadas, la primera la geografía y topografía del país, la segunda la imagen cartográfica de la territorialidad y por último los espacios de la patria.
[71] Amaya, Jorge. «"*Bendiga dios la pródiga tierra en la que nací: el paisaje de la nación, geografía, imaginarios y espacios de la patria a través de las tarjetas postales de Honduras*".» (Revista de Arte y Cultura, CAC-UNAH, 2017: 86-109).
[72] Amaya, *Bendiga dios la pródiga tierra* …, 121.

Derechos Reservados

representación fiel de lo que el artista ve, paradójicamente se convierten en un testimonio indirecto, pero potente, de las condiciones sociopolíticas de su tiempo. Las figuras y escenas en estas obras rara vez se presentan como agentes activos de la historia en un sentido político-militar directo; por el contrario, su valor reside en ser el reflejo de una cotidianidad y un paisaje que, aun en su aparente ingenuidad, está intrínsecamente permeado por el contexto histórico y sus complejidades, incluyendo la presencia oculta o implícita de las tensiones de la Guerra Fría y la militarización.

Imagen (1) «*Situación Sureña*»



Roque Zelaya, 1987, [óleo sobre tela] Fuente: Leticia Oyuela, El Naïf en Honduras, (Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, UNESCO, Cooperación Española, 2007.)

Esta misma lógica la encontramos al capturar una fotografía de un paisaje para enmarcar una evidencia material. Por ejemplo, en la obra "Situación Sureña" de Roque Zelaya, la narrativa que nos ofrece no es una elaboración de un manifiesto intelectual sobre la "materialidad de la nación" en clave política. Por el contrario, el plano pictórico nos relata un momento particular desde "el ojo del artista", una suerte de fotografía grandilocuente que destaca los elementos que él considera importantes. La producción agrícola y el paisaje fundido con montañas, con la política partidaria y las tensiones del conflicto bien ocultas en su "inocencia" o ensalzadas en la aparente normalidad, nos brindan una clave para desvelar una obviedad en sus pinceladas: la representación de una realidad cotidiana que se desarrolla bajo la sombra de un contexto político y militarizado que, aunque no se explicita, es una condición fundamental de la existencia que retrata. Así, las figuras y elementos en estas obras, aunque no actúen como promotores de un cambio histórico, se convierten en documentos históricos que revelan el ambiente y las condiciones de vida bajo las estructuras de poder de la época.

Incluso podemos traer a colación la oración del hondureño de Froilán Turcios, “¡Bendiga dios la pródiga tierra en que nací! Fecunden el sol y las lluvias, sus campos labrantíos; florezcan sus industrias y todas sus riquezas esplendan bajo su cielo de zafiro”. El Naïf es una evocación constante de estos elementos “Formadores” de lo “cívico” vinculadas a la idea de la territorialidad y la idea de comunidad. Marvin

Derechos Reservados

Barahona en su libro la evolución de la identidad nacional de una manera breve y concreta en una cita de Bauer nos relata que uno de los elementos claves es la comunidad y su carácter de destino como albergadoras de la formación de una nación y sobre todo esa comunidad carácter o de carácter nacional refiriéndonos a las características comunes mismas que generan las bases para una cohesión social[73]

Siguiendo la lectura de Froilán Turcios "…respetaré sus símbolos eternos y la memoria de sus próceres, admirando a sus hombres ilustres…"

Imagen (2) «*Serie 18 departamentos*»



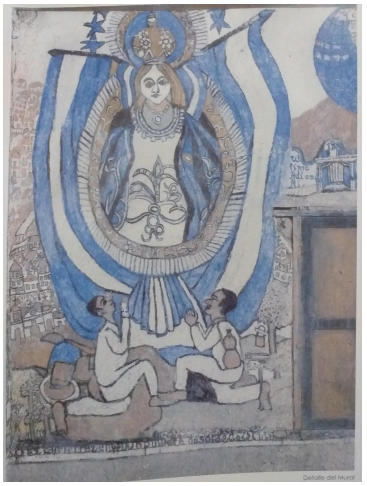
Arturo López Rodezno «*Serie 18 departamentos*», ¨ [lápiz cerámico sobre azulejo] (1948) Fuente: IHAH

Una mirada fuera del Naïf, es la perspectiva de la obra de los 18 departamentos de Arturo López Rodezno, que nos refuerza nuevamente las palabras de Turcios, exaltando la idea de los próceres dentro del discurso patrio, y agregando un nuevo elemento que sería el mundo maya dentro del ideario o de la manera como se visualiza la nación, un Morazán como figura central que articulara tanto el pasado como la modernidad, lo laico y lo religioso en el plano figurativo de esta imagen, por otro lado, tenemos la obra de la virgen de Suyapa de Navarro que de manera sincrética une tanto la imagen religiosa con elementos simbólicos de la nación como los colores de la bandera nacional, nuevamente se nos presenta un precedente parecido a la obra de Rodezno. En esta obra hay que prestar mucha atención a los personajes situados bajo la figura femenina, dos hombres con rasgos muy característicos que aluden al propio mestizaje de la nación, lo que nos interesa de esta imagen en su propia metáfora de una nación compuesta por un fervor religioso que dan por establecido la identidad de los y las hondureños.

Imagen (3) «Virgen de Suyapa»

[73] Marvin Barahona , *Evolución histórica de la identidad nacional*, (Editorial Guaymuras 2007), 45-46.

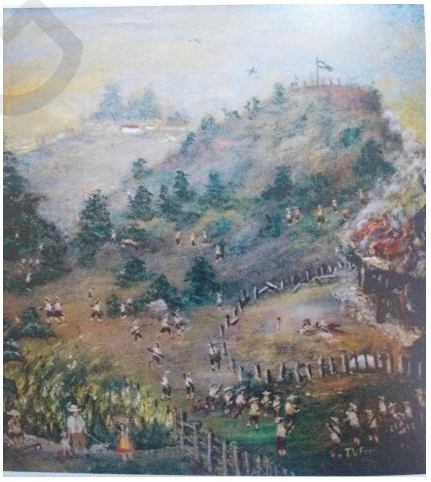
Derechos Reservados



Navarro E. «(s/f) Fuente: Leticia Oyuela, El Naïf en Honduras, (Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, UNESCO, Cooperación Española, 2007.)

Más allá de las representaciones de lo idílico o festivo, existe una segunda idea general que ha permeado el imaginario hondureño: el carácter trágico de su historia y cultura. Este concepto, acuñado originalmente por el intelectual hondureño Heliodoro Valle, se cristaliza en su célebre frase: "la historia de Honduras podría escribirse en una lágrima" Como bien explica Rolando Sierra, esta expresión introduce una visión profundamente fatalista de la trayectoria del país, sugiriendo un destino marcado por la desventura, los fracasos recurrentes y una melancolía inherente a su devenir histórico. Esta perspectiva trágica y fatalista, que condena a la nación a un ciclo de sufrimiento y estancamiento, se ha arraigado en el imaginario colectivo y se manifiesta en diversas expresiones culturales.[74]

Imagen (4) «Guerra civil [mural]»



Teresa Fortín, 1981, Colección Familia Oyuela.

Esta visión pesimista y la conciencia de un destino adverso encuentran un eco poderoso en la creación artística. Consideremos, por ejemplo, el mural "Guerra civil" (1981) de Teresa Fortín. A pesar de que Honduras no vivió una guerra civil interna como sus

[74] Sierra, *De la historia cultural en Honduras*, 64.

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

vecinos en la década de 1980, el título y la iconografía de la obra de Fortín simbolizan la atmósfera de conflicto regional, la militarización latente y la violencia indirecta que sí afectaron profundamente al país. El mural no solo representa una lucha concreta, sino que visibiliza y materializa ese "carácter trágico" de la historia nacional, esa suerte de fatalidad que parece perseguir a la sociedad hondureña, haciendo de la guerra (aunque sea una guerra percibida o externa) una parte ineludible de su realidad.

Esta profunda sensación de fatalidad y la premonición de un futuro marcado por la adversidad también se articulan en la poesía. La estrofa del renombrado poeta hondureño Juan Ramón Molina, "Tal vez moriré joven […] Los amigos me vestirán de negro, y entre dolientes y llorosos cirios pálidos reflejos colocarán con cuidadosas manos mí ya rígido cuerpo"[75]; aunque de carácter personal, resuena poderosamente con el imaginario colectivo del fatalismo histórico. La aceptación de una muerte prematura y la imaginería fúnebre de sus versos reflejan una sensibilidad cultural que ve la existencia individual y, por extensión, la nacional, como inherentemente ligada a la tragedia. Así, el mural de Fortín y el verso de Molina, cada uno en su propio lenguaje, convergen en la expresión de un fatalismo arraigado en la psique cultural hondureña, ofreciendo una clave para comprender la dimensión emocional y simbólica que acompaña a la historia política del país.

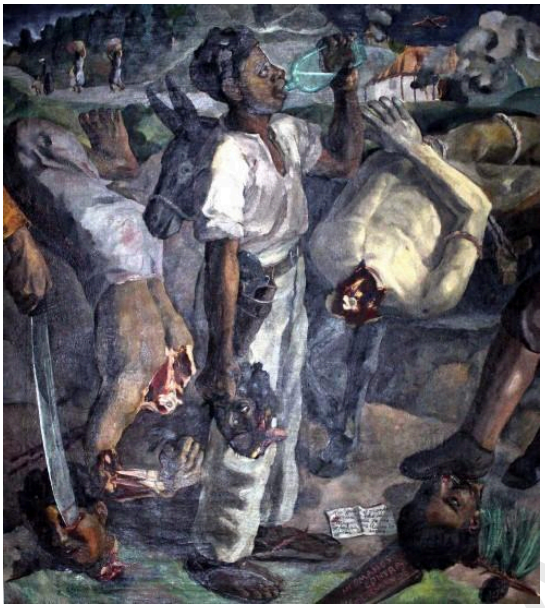
Nuestra cultura popular tiene mucha tela que cortar, dentro de la literatura no solo tenemos un escritor o escritora que nos sacude con su visión del mundo, por citar ejemplos, Arturo Martínez Galindo cuya obra recuerda algunos aires de Salarrué, sin duda marcado de un tinte de lúgubre, pareciera que nuestra historia y literatura se marcara de un pesimismo escrito en una Honduras incierta.

Justo como la obra de Teresita una guerra civil sin cuartel anacrónica y antihistórica que divaga en varias épocas para recordarnos de una manera fría esta Honduras de Heliodoro Valle, incluso la obra cumbre de la plástica hondureña para muchos autores es “Hermano contra hermano” de Pablo Zelaya sierra, una obra maestra que nos cuenta la masculinidad tóxica de la guerra e inestabilidad política. Un primer plano brutal, una masacre sin mesura y dolor, frente a un plato subyacente que esconde dos metáforas silenciosas: mujeres escapando de un incendio y un pequeño avión que se pierde a lo lejos del panorama oscuro y empobrecedor.

Imagen (5) «Hermano contra Hermano»

[75] Juan Ramón Molina, *Tierras, Mares y Cielo* . (Tegucigalpa : Centenario , 2011), 53.

Derechos Reservados



Pablo Zelaya Sierra, 1932, [óleo sobre tela], Pinacoteca Banco Atlántida.

Frente a estas dos ideas nos encontramos con la construcción del ideario de la nación y de la modernidad, una hibridación entre el campo y la ciudad, cosa en ambos estudios no queda tan clara, tal como lo mostraba el historiador José Luis Romero, desde la visión de la ciudad como generador de las ideas de la modernidad, en una perpetua transición entre lo rural y lo nuevo creando ciudades, modernidades e identidades totalmente diferentes a las ideas de Europa[76].

Fuera de este panorama general y como un paréntesis dentro de la investigación llegamos a varias preguntas que quedan sueltas en la narrativa o el hilo conductor que estamos desarrollando, la patria se pierde a medida avanzamos. La imagen de la nación persiste en los análisis tanto de académicos como artistas, para Rolando Sierra, dos de los autores que van a modelar esta idea desde el campo intelectual son Marvin Barahona y Darío Euraque donde se involucra la raza, el mestizo y la permanecía de otros autores sociales como los judíos y árabes en las elites del país[77].

En el campo de las artes, como nos narra Jorge Alberto Amaya, los esfuerzos de académicas de arte tanto públicas como privadas, ambas pese a ser diferentes e influenciadas por diferentes tendencias ambas mantendrán un discurso ligado a la nación el caso de Arturo López Rodezno el cual intenta rescatar o vincular a la nación con el mundo Maya.

Ruptura, tradición del taller de la Merced hacia la crítica del arte en Honduras

El Taller de la Merced (1974-1976) fue un espacio clave en la historia del arte hondureño, que reunió a un grupo de jóvenes artistas comprometidos con la búsqueda

[76] José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976).
[77] Sierra, *De la historia cultural en Honduras*, 72.

Derechos Reservados

de un arte libre, moderno y profundamente conectado con las realidades sociales de su tiempo. A lo largo de los años setenta, este taller se convirtió en un territorio de pensamiento y acción pictórica donde artistas como Virgilio Guardiola, Dino Fanconi, Aníbal Cruz, Luis H. Padilla, Víctor López, entre otros, exploraron nuevas formas de expresión y rompieron con las tradiciones estéticas dominantes en el país. La libertad creativa y el enfoque crítico hacia el contexto político y social fueron fundamentales en el desarrollo de este colectivo artístico.[78]

Los artistas del Taller de la Merced no solo buscaban innovar en el plano técnico y estético, sino también ofrecer una respuesta a las tensiones y desigualdades que vivía Honduras en esa época. La obra producida en el taller tenía una fuerte carga social y política, abordando temas como la pobreza, la represión y el conflicto político. Aunque muchos de los artistas provenían de diferentes disciplinas, compartían un mismo objetivo: crear un arte que trascendiera lo meramente decorativo y que contribuyera a la reflexión y transformación de la sociedad hondureña.[79]

El taller también se destacó por su carácter interdisciplinario, atrayendo a escritores, poetas, músicos y teatristas que se sumaron a las discusiones y actividades del colectivo. Esta colaboración entre diferentes disciplinas artísticas permitió que el Taller de la Merced se convirtiera en un espacio de creación y debate cultural único en Honduras. Las exposiciones organizadas por el taller, tanto en galerías como en espacios públicos, acercaron el arte a la población, promoviendo una mayor conciencia social y política a través del arte.[80]

Finalmente, el Taller de la Merced dejó un legado duradero en el arte hondureño. A pesar de su corta duración, su influencia se ha mantenido en generaciones posteriores de artistas que continúan explorando las ideas de libertad creativa y compromiso social que caracterizaron a este colectivo. El taller sigue siendo recordado como un hito en la evolución del arte en Honduras y como un símbolo de la lucha por un arte más crítico y comprometido con las realidades de su tiempo.[81]

Acercándonos a la contemporaneidad hay que destacar el papel de la crítica del arte en Honduras, un espacio que ha visto su origen en las páginas en diferentes medios impresos, así como publicaciones. Un texto por destacar es "*Contrapunto de la forma: Ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano*" de Carlos Lanza y Ramón Caballero examina el desarrollo y las tensiones del arte en Honduras y Centroamérica, centrándose en la evolución de las formas artísticas, las influencias internacionales y las

[78] Walter Suazo Aguilar, *Taller de la Merced 1974-1976*. (Tegucigalpa : Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, 2013).
[79] Suazo, *Taller de la Merced*…, 125.
[80] Suazo, *Taller de la Merced*…, 82.
[81] Es interesante pensar en este legado, cuando era joven y estaba estudiando en la ENBA, muchos de los profesores narraban la importante labor artística que produjo el *Taller de la Merced,* sobre todo destacando el papel del arte en la labor política. (no es casualidad que muchos de los artistas que Honduras produce coqueteen con temas políticos, teniendo un referente cultural que lo demanda)

Derechos Reservados

problemáticas locales. Los autores analizan la relación entre la modernidad y la postmodernidad en el arte hondureño, cuestionando la apropiación acrítica de conceptos estéticos como el postmodernismo, y defendiendo que el arte hondureño de las décadas recientes está más vinculado con las vanguardias del siglo XX que con las corrientes postmodernas.[82]

El libro destaca cómo la década de los noventa fue un periodo de renovación artística en Honduras, con artistas que rompieron con los esquemas tradicionales. Obras emblemáticas de ese periodo, como las de Santos Arzú Quioto y Bayardo Blandino, introdujeron una mayor complejidad conceptual y técnica, lo que los autores consideran una evolución de las formas de expresión vanguardistas. Sin embargo, Lanza y Caballero advierten que, pese a los avances, la escena artística hondureña aún enfrenta desafíos en términos de profesionalización y en la falta de una infraestructura crítica adecuada.[83]

Otro aspecto importante del texto es la discusión sobre el arte total y el arte político. Los autores argumentan que, para que el arte hondureño sea verdaderamente transformador, debe trascender lo técnico y conectar profundamente con la realidad social y cultural del país. En este sentido, critican la tendencia a la fragmentación y superficialidad que perciben en ciertas manifestaciones contemporáneas, abogando por un arte comprometido que integre lo estético con lo social de manera más significativa.[84]

Finalmente, el ensayo reflexiona sobre las limitaciones que enfrentan los artistas hondureños en cuanto a formación, recursos y visibilidad internacional. A pesar de estos obstáculos, los autores resaltan que el arte en Honduras ha logrado desarrollar una identidad propia que sigue evolucionando, aunque aún enfrenta el reto de construir una crítica más sólida y de asumir su papel en la creación de una conciencia histórica y social más profunda.

DEGT-UNAH

[82] Lanza, *Taller de la Merced: una mirada*…, Carlos Lanza y Ramón Caballero. Contrapunto de la forma. (Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, arte y Deportes, 2007)
[83] Lanza y Caballero, *Contrapunto*…, 18
[84] Lanza y Caballero, *Contrapunto* 38-39.

Derechos Reservados

CAPITULO II. LAS IMÁGENES DEL CONFLICTO, PAZ Y CIVISMO 1980-1981

Introducción

La paz en Honduras durante la década de los ochenta puede verse como una construcción ambigua y manipulada, que contrasta con la realidad política y social del país. Por un lado, el gobierno militar y los medios de comunicación promovían una narrativa oficial de paz, estabilidad y defensa de la democracia frente a la amenaza del comunismo, lo cual servía para legitimar la militarización y la represión interna. Sin embargo, esta imagen superficial de paz era profundamente contradictoria, ya que encubría un contexto de violencia estatal, desapariciones forzadas y violaciones sistemáticas de los derechos humanos.

La "paz" en Honduras durante ese tiempo fue, en muchos sentidos, una paz vigilada, mantenida por las Fuerzas Armadas y respaldada por el intervencionismo de Estados Unidos. Aunque el país no estuvo inmerso en una guerra civil como sus vecinos, se convirtió en un campo de batalla ideológico, donde la disidencia fue silenciada mediante el uso de la fuerza. La propaganda oficial presentaba a Honduras como un bastión de la estabilidad en una región en crisis, pero esta estabilidad estaba sustentada en el miedo y la represión.

2.1 Militarismo en Centroamérica 1970 – 1980

Centroamérica, durante los años 70 y 80, se vio envuelta en una serie de conflictos que tenían sus raíces en la desigualdad social, la represión política y la intervención extranjera. Los países de la región, aunque geográficamente pequeños, se convirtieron en un campo de batalla estratégico en el contexto de la Guerra Fría. Las élites políticas y militares, en su mayoría respaldadas por Estados Unidos, buscaban mantener el statu quo ante la creciente amenaza de los movimientos revolucionarios inspirados por el socialismo y el comunismo.[85]

En Nicaragua, el régimen de la dictadura de Somoza, que había estado en el poder desde los años 30, fue desafiado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional FSLN. La revolución sandinista finalmente triunfó en 1979, derrocando a Somoza y estableciendo un gobierno revolucionario[86]. Este evento fue un hito no solo para Nicaragua, sino para toda la región, ya que mostró que un movimiento insurgente podía vencer a una dictadura respaldada por Estados Unidos. Este triunfo generó una respuesta inmediata

[85] Véase Tom Barry, *El conflicto de baja intensidad* . (Tegucigalpa : CEDOH- Centro de Documentación de Honduras , 1988).
[86] Víctor L Bacchetta, «*El desmoronamiento político de un ejército . La Guardia Nacional Somocista*.» (Nueva Sociedad, nº 81 (enero-febrero 1986): 19-35).

Derechos Reservados

de Washington, que temía que la revolución nicaragüense se expandiera a otros países de la región, lo que llevó a una política de contrainsurgencia a través de la financiación y entrenamiento de los Contras, un grupo contrarrevolucionario nicaragüense.[87]

En El Salvador, la década de los 70 vio un aumento en la represión militar, que culminó en la Guerra Civil Salvadoreña, iniciada formalmente en 1980. Este conflicto enfrentó al gobierno militar salvadoreño, respaldado por Estados Unidos, contra el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), un grupo insurgente compuesto por varias facciones izquierdistas. Al igual que en Nicaragua, la guerra en El Salvador estuvo profundamente influenciada por el apoyo de Estados Unidos, que temía que el país cayera bajo el control comunista. La guerra civil salvadoreña fue brutal y costó la vida de miles de civiles, muchos de los cuales fueron víctimas de las fuerzas paramilitares y los escuadrones de la muerte que operaban con el consentimiento del gobierno.[88]

Guatemala, por su parte, vivió uno de los conflictos armados más largos de la región, con una guerra civil que duró más de tres décadas 1960-1996. En los años 70 y 80, el conflicto se intensificó con una represión masiva contra los movimientos guerrilleros, especialmente en las áreas rurales habitadas por poblaciones indígenas. El ejército guatemalteco, apoyado por Estados Unidos, llevó a cabo campañas de tierra arrasada que resultaron en la destrucción de aldeas y la muerte de decenas de miles de personas, muchas de ellas civiles.[89]

En estos países, la violencia y la represión fueron respuestas a las demandas de justicia social y económica por parte de los sectores más pobres de la población. Los gobiernos militares y autoritarios veían en estos movimientos una amenaza a su poder, mientras que Estados Unidos los consideraba como peones en la lucha contra la expansión del comunismo. La influencia de la Guerra Fría en la región fue innegable, ya que las superpotencias de la época, Estados Unidos y la Unión Soviética, veían a Centroamérica como un campo de batalla estratégico para sus respectivas ideologías.[90]

En Honduras, en comparación con sus vecinos, no experimentó una guerra civil directa durante los años 70 y 80, pero se convirtió en un importante actor geopolítico en la región debido a su papel estratégico en la lucha contra el comunismo. Gobernada por regímenes militares desde el golpe de estado de 1963, Honduras se encontraba bajo el

[87] Véase Elvia Gómez, *Honduras: el paraíso de la contra. La instalación de los contras y la asistencia militar de Estados Unidos a Honduras*. Ponencia , (Tegucigalpa : I congreso de Historia de Honduras, 2017).
[88] Las FFAA de El Salvador fueron asesoradas por el gobierno norteamericano y su experiencia en conflictos similares como la guerra de Vietnam, véase Mario Lungo, «*Las nuevas FFAA salvadoreñas. Un obstáculo para la democratización*.» (Nueva Sociedad, 1986: 89-96).
[89] Edelberto Torres Rivas, *La pile de Centroamérica*, (San José: FLACSO , 2007).
[90] Roberto García, y Arturo Taracena Arriola. *La Guerra Fría y el anticomunismo en Centroamérica,* (Guatemala: FLACSO, 2012).

Derechos Reservados

control de una élite militar que, con el respaldo de Estados Unidos, utilizó la represión para mantener el orden interno y evitar el surgimiento de movimientos insurgentes.[91]

Durante estos años, Honduras experimentó un proceso de creciente militarización. En los 70, el país era visto como un bastión de estabilidad en una región convulsionada por la guerra. Sin embargo, esta "estabilidad" estaba sostenida por la represión de cualquier disidencia política y por el control militar de la vida civil. Las elecciones eran poco más que una fachada, ya que el verdadero poder residía en las Fuerzas Armadas, que controlaban las instituciones del Estado.[92]

El papel de Honduras en el contexto de la Guerra Fría y el anticomunismo en Centroamérica fue crucial, particularmente en los años 70 y 80. Honduras, bajo fuerte influencia de Estados Unidos, se convirtió en un bastión contra las ideologías comunistas que ganaban fuerza en la región, especialmente en Nicaragua y Guatemala. Estados Unidos utilizó a Honduras como un punto estratégico para su intervención en la región, estableciendo bases militares y entrenando fuerzas locales para combatir cualquier amenaza comunista. Además, la elite militar hondureña jugó un papel clave en el mantenimiento del orden pro-estadounidense en la región, sirviendo como un actor anticomunista regional.[93]

Internamente, la represión contra los movimientos sociales y políticos de izquierda se intensificó. Las desapariciones forzadas y las detenciones arbitrarias se convirtieron en prácticas comunes, y organizaciones como el Comité de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Honduras (COFADEH) surgieron para denunciar estos abusos. Aunque Honduras no estaba en guerra, el país estaba profundamente militarizado y controlado por el miedo a la subversión comunista.[94]

La influencia de la propaganda anticomunista fue palpable en la vida cotidiana hondureña. Los medios de comunicación, en gran medida controlados por el Estado, promovían una narrativa de defensa de la democracia frente a la amenaza comunista, ocultando la represión y las violaciones de derechos humanos. Esta imagen de paz y estabilidad era superficial, ya que el control militar y la influencia estadounidense moldearon la política hondureña de manera profunda, y cuando la propaganda fallaba el control militar y el aparecimiento de escuadrones de la muerte eran parte de la escena

[91] García y Taracena, *La Guerra Fría y el anticomunismo*…, 149,158.
[92] Para Marvin Barahona a finales de la década de los setenta el estamento militar estaba en "erosión producida por una crisis de gobernabilidad, que desvelo la corrupción administrativa y la implicación de militares en negocios ilícitos". Marvin Barahona, Honduras en el siglo XX una síntesis histórica, (Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 2005.), 228.
[93] Mark Rosenberg, *Honduras: pieza clave de la política de Estados Unidos en Centroamérica*. (Tegucigalpa : CEDOH, 1987).
[94] Defensores en Línea . 19 de noviembre de 2022. https://www.defensoresenlinea.com/espiral-de-la-vida-continua-la-historia-de-cofadeh/.

Derechos Reservados

cotidiana en Honduras, afectando tanto a la sociedad civil como a la cultura política del país[95].

2.2 La Guerra Fría en los 70s y 80s

La Guerra Fría fue el trasfondo geopolítico que influyó en la mayor parte de los eventos que tuvieron lugar en Centroamérica durante las décadas de los 70 y 80. La rivalidad entre Estados Unidos y la Unión Soviética, que se extendió por todo el mundo, convirtió a Centroamérica en un campo de batalla ideológico, donde ambas potencias apoyaron a diferentes actores en los conflictos de la región.[96]

Para Estados Unidos, Centroamérica era de importancia estratégica debido a su proximidad geográfica y su potencial para influir en el Caribe y América del Sur. Desde el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, Washington temía que otras naciones de la región siguieran el mismo camino, adoptando gobiernos socialistas o comunistas. Este temor se intensificó cuando el Frente Sandinista tomó el poder en Nicaragua en 1979, lo que llevó a Estados Unidos a financiar a los Contras y a intervenir más directamente en la región.

> Con Reagan la política de intervención en América Central iba a llegar al paroxismo. Siguiendo la inspiración de Jeane Kirkpatrick, quien sostenía en 1981 que «América Central era la parte más importante del mundo», el presidente se empeñó en lo que consideraba que era una batalla decisiva de la guerra fría en que se necesitaba obtener una victoria total, aplastando al enemigo.[97]

La Doctrina Reagan, implementada en los años 80, fue una política clave en la estrategia de Estados Unidos para contener la influencia comunista en el hemisferio occidental. Bajo esta doctrina, se brindó apoyo financiero y militar a gobiernos autoritarios y dictaduras militares en países como Honduras, El Salvador y Guatemala, con el objetivo de evitar que estos países cayeran en manos de la izquierda. Esta política resultó en un aumento significativo del militarismo, violencia y la represión en la región.[98]

La Unión Soviética, por su parte, apoyó a los movimientos de izquierda y revolucionarios que surgieron en la región, aunque su apoyo no fue tan directo ni tan fuerte como el de Estados Unidos. En muchos casos, los grupos insurgentes centroamericanos recibieron entrenamiento y apoyo de Cuba, que actuaba como intermediario para la expansión de la influencia soviética en la región. La Guerra Fría

[95] Josep Fontana, *Por el bien del imperio, una historia del mundo desde 1945*. (España: FLeCos, 2011). https://rfdvcatedra.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/08/josep-fontana-por-el-bien-del-imperio.pdf
[96] Fontana, *Por el bien del imperio*, 430.
[97] Fontana*, Por el bien del imperio*, 432.
[98] Raúl Sohr, «*La política exterior de Reagan*.» (Nueva Sociedad , 1982: 87-93).

Derechos Reservados

convirtió a Centroamérica en un espacio de intervención extranjera, donde las superpotencias utilizaron a los actores locales como peones en su lucha ideológica global.[99]

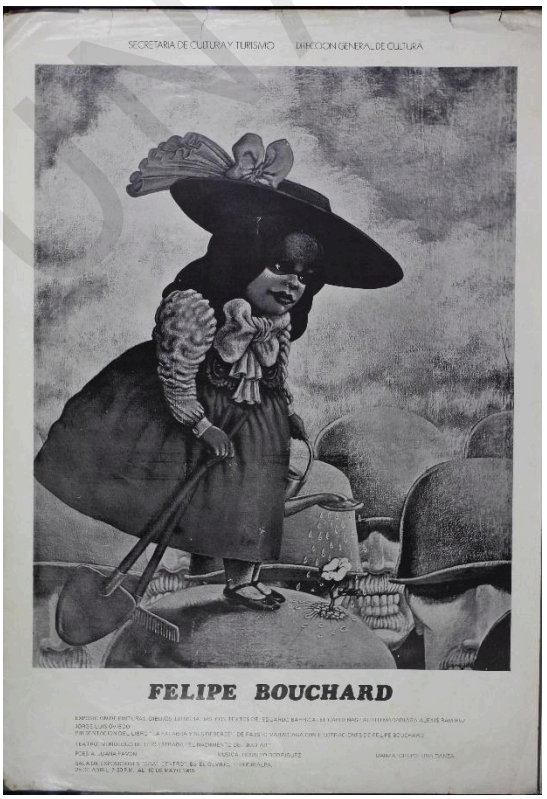
Este periodo también se caracterizó por un profundo impacto en las poblaciones civiles, que fueron víctimas de las luchas de poder entre las élites locales y las intervenciones extranjeras. Las violaciones de derechos humanos, como las desapariciones, las masacres y las torturas, se convirtieron en herramientas comunes de los gobiernos autoritarios que buscaban eliminar cualquier oposición. La Guerra Fría, con su lógica de bloques opuestos, exacerbó las tensiones internas de los países centroamericanos y prolongó los conflictos armados, muchos de los cuales podrían haber sido resueltos con menos violencia de no haber sido por la influencia de las superpotencias.[100]

2.3 La imagen de la paz al llamamiento cívico

Imagen (6) «Alicia en el país de las pesadillas»,



Imagen (7) «Afiche Felipe Burchard»



[99] Fontana, *Por el bien del imperio*, 432.
[100] Javier Agüero García, «*Centroamérica, Guerra Fría y recrudecimiento de la crisis de los años ochenta*.» (Revista Estudios, Febrero 2020).

Derechos Reservados

Felipe Burchard, circa (1979-1980) [101]

Felipe Burchard, 1986, colección CAC-UNAH. [102]

La obra "*Alicia en el país de las pesadillas*" de Felipe Bouchard, creada a principios de la década de 1980, expone el militarismo que caracterizó a Centroamérica en ese periodo. Aunque fue concebida en los inicios de la "*década perdida*" (como se conoce comúnmente a los ochenta), su imagen central fue recurrentemente utilizada en afiches de la época.

La obra en cuestión muestra a una niña que, armada con una pala, un azadón y una regadera, riega una flor que brota dentro de un casco militar. A nivel pictórico, cada elemento de la composición un tanto lúgubre, con tonalidades predominantemente frías. Llama particularmente la atención la analogía textual con el cuento de "*Alicia en el País de las Maravillas*", que se superpone con la frase alusiva a las pesadillas que se vivían en los ochenta.

Al contrastar esta imagen con el contenido de los diarios hondureños de la misma época (*El Heraldo, La Tribuna, La Prensa*), surge una discrepancia notoria. Estos periódicos retrataban una Honduras radicalmente diferente por ejemplo El Heraldo en una de sus líneas editoriales dice lo siguiente:

> Las últimas manifestaciones de fervor cívico hondureño: multitudinarias, entusiastas, pacíficas, ordenadas, hoy han merecido el aplauso de la opinión pública nacional. "El Heraldo" las comentó con respeto y expresó la esperanza que inspiran esos actos ciudadanos, sin violencia, sin sectarismo donde compatriotas de variada condición social, económica y cultural se vuelcan vigorosamente en las calles a decir, con popular elocuencia, qué somos aquí en Honduras, qué ilusiones nacionales nos sostienen qué realidades o espejismos fermentan en nuestra naturaleza moral […] Honduras sana, amante de la paz y del trabajo, fiel a sus tradiciones y flexible para entender e impulsar fundamentales transformaciones estructurales que el propio país es capaz de efectuar en libertad.[103]

[101] Esta obra tiene una particular -*agencia*- en las redes sociales muy interesante, siempre que hay tenciones entre la ciudadanía y las fuerzas represoras del estado, se reactiva este dispositivo enfatizando su vigencia actual, incluso hay varias discrepancias sobre la fecha de realización de la obra, en charlas informales se menciona que fue realizada a finales de la década de los 70, cabe mencionar que en otras fuentes se menciona que fue elaborada en la década de los 80, el Centro de Arte y Cultura de la UNAH tiene una colección de afiches donde aparece esta obra de Burchard, el afiche es la promoción de una exposición de pintura en 1986. Véase Suazo, *Taller de la Merced*…, 2013, 51.

[102] El texto del afiche dice lo siguiente: Felipe Burchard, exposición de pinturas, dibujos, litografías con textos de Eduardo Bahr – Galel Cárdenas – Fausto Maradiaga – Alexis Ramírez -Jorge Luis Oviedo. Presentación del libro "La palabra y sus deberes" de Fausto Maradiaga con ilustraciones de Felipe Burchard – Teatro: Monologo de Tito Estrada "El nacimiento del juglar" -poesía: Juana Pavón – Música: Rosario Rodríguez - Danza: Grupo Una Danza – Sala de exposiciones "GRAFICENTRO", bo. El Olvido, Tegucigalpa 25 de abril, 7:30 P.M. al 10 de mayo 1986

[103] El Heraldo . «*Nuestro deber ante Honduras*.» (20 de marzo de 1980: 9).

Derechos Reservados

En pocas palabras *El Heraldo* manifiesta en un Honduras un país que se enorgullecía de su paz y de ser una "Honduras democrática". Si era necesario, el periodismo de entonces se manifestaba contra los problemas locales, principalmente contra la izquierda, considerada el "problema central" en esos primeros meses de los ochenta.

En este contexto, aparecieron imágenes relacionadas con el llamamiento popular, como la Marcha de la Libertad.[104] Esta movilización se enfocaba principalmente en repeler "la avanzada del comunismo" y se presentaba como un ejemplo de la "lucha por la democracia", erigiéndose como un baluarte de los hondureños. De manera simultánea, el hilo mediático se complementaba con caricaturas, editoriales y notas sueltas que resaltaban el "carácter cívico de la ciudadanía hondureña".

El análisis previo sobre la representación del militarismo en "*Alicia en el país de las pesadillas*" de Felipe Bouchard, junto con la contrastante narrativa de una "Honduras democrática" en la prensa de la época, nos introduce en un panorama discursivo complejo. Profundizando en la estrategia mediática para construir esta percepción de "paz", es esencial examinar cómo los diarios, particularmente *El Heraldo*, no solo omitían realidades incómodas, sino que activamente promovían narrativas que justificaban la preeminencia militar y apelaban al patriotismo en un contexto de creciente inestabilidad regional.

En febrero de 1980, las alarmas mediáticas resonaban en las páginas de *El Heraldo*. Una nota titulada "*De los militares depende que no haya subversión*" ofrecía un mensaje ambiguo, pero claramente alusivo a la problemática de la transición democrática que se gestaba en Honduras. Miguel Ángel Ortiz, al cierre de su artículo, enfatizaba "[…] la responsabilidad histórica para que nuestro país no se desemboque en la situación que actualmente vive en las naciones vecinas, depende fundamentalmente de las Fuerzas Armadas, ya que en definitiva son las que desde 1972 ejercen todos los poderes del Estado."[105]

Aunque Ortiz exponía los peligros del militarismo en los primeros párrafos, su conclusión delegaba en las Fuerzas Armadas de Honduras la tarea de evitar una problemática social. Las presentaba, en efecto, como protectoras de la tranquilidad para impedir el inicio de una guerrilla que comprometiera la "estabilidad" democrática en el país.[106]

En el mismo mes de febrero encontramos la apelación discursiva al recurso patriótico. Joaquín Sansón Arguello, periodista nicaragüense, escribe en una sección editorial casi poética, donde él tiene una conversación con la figura ecuestre de Francisco Morazán. El texto menciona lo siguiente:

[104] En el capitulo siguiente abordamos de manera más detenida las Marchas de la libertad.
[105] Miguel Ángel Ortiz, «*De los militares depende que no haya subversión* .» El Heraldo, 6 de febrero de 1980, 8.
[106] Ortiz. «*De los militares, ...,* 8.

Derechos Reservados

- ¿Buenas noches, general como le ha ido?
- Aquí, Joaquín, montado en este caballo de bronce, sin poder cabalgar.
- ¿Por qué, señor?
- No me dejan….
- ¿Quiénes?
- Los enemigos de la unión centroamericana.
- ¿A quiénes se refiere, General?
- A todos aquellos que se nombran, pero no me imitan
- ¿General, es que ha fallado usted?
- No, yo no he fallado … me han fallado, han tergiversado mi obra, la han defraudado. – Si no fíjate, todo Centroamérica es una madre convulsa. El terrorismo político se ha impuesto. Ya no hay ideales. – Ahora existe la envidia, el egoísmo, la inversión de valores.[107]

Arguello, apelando a la construcción cívica y tomando la figura de Morazán como ejemplo cívico y democrático, revelaba un tono paternalista dejando claro la intención del autor, buscar la estabilidad en la región bajo el ideal morazánico, apelando al carácter unionista. Como señala el historiador Mauricio Tenorio Trillo en su libro la "*Historia en Ruinas*":

> Una vez erigidos, los monumentos adquieren una relación especial con el pasado y el futuro. De común se optaba por el mármol, la piedra, el bronce o el concreto; nada arcilla o madera. Es decir, se apostaba y se apuesta por la posteridad, por dejar rastro en el camino del tiempo. Así, los monumentos no solo materializan una fecha, un suceso o un héroe, sino la voluntad, si bien inútil, de congelar el paso del tiempo […] Pero los monumentos no congelan el tiempo. Son una foto fija, en piedra o en bronce, de controversias más o menos vivas[108].

Estas controversias, vivas o no, son el recordatorio del carácter de dispositivo que tienen las imágenes y las obras de arte: actuar en función del momento, respondiendo a las apelaciones que se ejercen en una determinada situación política, cultural y social.[109]Continuando con el artículo de Arguello: "¿General, hay algún remedio para que América Central se integre en un todo? No […] desgraciadamente no. Tendría yo que nacer de nuevo para hacer una patria grande, aun a costa de los más grandes sacrificios."[110]

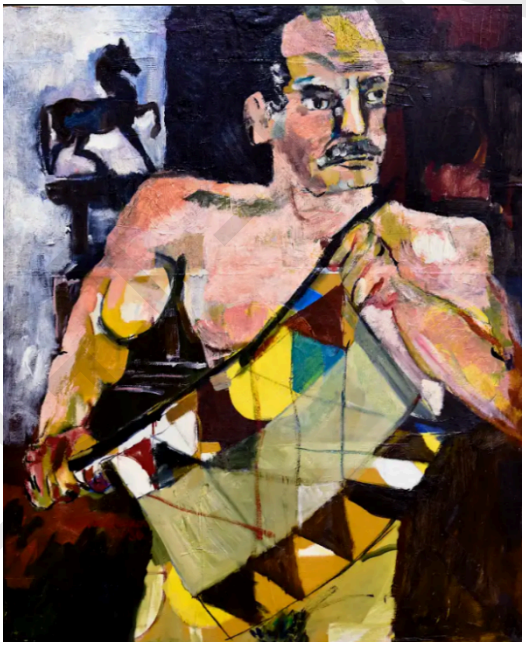
¿Habrá remedio para América Central? ¿Habrá remedio para Honduras? Tanto Argüello como Ezequiel Padilla comparten esta visión de apelar a los valores heroicos del altar

[107] Joaquín Arguello, *«¡A solas con la estatua!»* El Heraldo, 16 de febrero de 1980: 8.
[108] Mauricio Tenorio Trillo, *La historia en ruinas*, *el culto a los monumentos y a su destrucción*. (Madrid: Alianza Editorial, 2023), 66, 68.
[109] Trillo, *La historia en ruinas*….
[110] Arguello, *A solas con la estatua,* 8.

Derechos Reservados

patrio. Por ejemplo, en la obra "Llamamiento" de Padilla, observamos en el plano pictórico un autorretrato del artista. Detrás de su figura, en el fondo, se distingue un caballo; no es necesaria una inspección rigurosa para determinar que el caballo en cuestión es el mismo que cabalga la estatua de Francisco Morazán. Ambas imágenes, una literaria y otra pictórica, utilizan el carácter cívico dentro de su discurso.

Imagen (8) «Llamamiento»



Ezequiel Padilla, 1980 [óleo sobre tela] colección CAC-UNAH.

La utilización del panteón de héroes nacionales también es utilizada posteriormente para promocionar la Marcha de la Libertad;[111] en Tegucigalpa. En una imagen de la época, se observa que los próceres empleados en esta estrategia fueron José Cecilio del Valle y José Trinidad Cabañas. Las fotografías que rodean a estas figuras icónicas corresponden a la marcha que se llevó a cabo en San Pedro Sula.

[111] Las marchas de la libertad fueron una serie de marchas que se produjeron a principios de la década de los ochenta con el motivo de oponerse al comunismo frente a las elecciones de la Asamblea Nacional Constituyente que se iba a realizar en el mes de abril.

Derechos Reservados

Imagen (9) *Gran marcha* […]



24 de marzo de 1980, La Prensa, 66-67.

El objetivo central de la nota periodística era enfatizar el **carácter patriótico** de defender la democracia y la "libertad", oponiéndose directamente al comunismo, al que se tildaba de antipatriótico. La leyenda que acompañaba la imagen de José Cecilio del Valle lo describía como "orgullo de la intelectualidad e ilustre prócer de la independencia de Centroamérica."[112] Por su parte, la leyenda de José Trinidad Cabañas lo presentaba como "símbolo de la honestidad y el patriotismo de Honduras". La nota concluía expresando que los sectores políticos y sociales esperaban vivir en paz y democracia"[113].

Sin embargo, esta esperanza o deseo de paz era contradictorio con la realidad. Honduras, al igual que otros países centroamericanos, atravesaba una profunda crisis democrática. Marvin Barahona, en su libro *Historia en el siglo XX: una síntesis histórica*, señala que los partidos políticos tradicionales se encontraban en una verdadera crisis debido a la intervención militar de las Fuerzas Armadas de Honduras.[114] Aparte de este intervencionismo militar, es crucial considerar lo que Margarita Ochoa destaca:" La mayoría de los regímenes de gobierno en Honduras han sido autoritarios, han marginado amplios sectores sociales y reducido su margen de participación ciudadana"[115].

Para la prensa hondureña de ese momento, esta crisis no "era perceptible". Un artículo de Javier Bayardo Brito ilustra esta postura al afirmar:

> […] Y, esa paz de que disfrutamos no es producto, desde luego, de la divinidad, sino que es una actitud equilibrada, esperando por consiguiente que se sepa sostener, sin aproximarse a lo laberíntico, sin tener que zaherir

[112] La Prensa . «*Gran entusiasmo por la Marcha de la Libertad en Tegucigalpa*.» (24 de marzo de 1980: 66 -67.), 66
[113] La Prensa . *Gran entusiamos…,* 67.
[114] Barahona, *Honduras en el siglo XX*…, 233.
[115] Margarita Oseguera de Ochoa, Honduras hoy: sociedad y política. (Tegucigalpa, CEDOH, 1990.), 4.

Derechos Reservados

> voluntades ni atropellar hondureños inocentes, embarcados por ambiciones sin escrúpulos en aventuras suicidas […] Cierto es que la situación que vive el país no es idéntica a la de sus vecinos, hecho indiscutible que lo coloca en posición privilegiada, envidiable, ante el concierto de los demás países latinoamericanos.[116]

El discurso de la paz no venía, por así decirlo solo también era acompañado por un discurso mediático del miedo. Era común que se presentaran artículos o suplementos que estaban cargados con esa intencionalidad, por ejemplo dos notas reflejan perfectamente lo mencionado, la primera sale publicada el 4 de febrero de 1980 con un titular llamativo: "*En Honduras hay guerrilla*" sin signos de interrogación lo cual se traduce como una intencionalidad directa "una aseveración periodística" la nota en cuestión trata sobre la aparición en la prensa del *Frente Morazanista para la liberación Hondureña* con sus siglas: (FMLH)[117] en la cobertura menciona a groso modo que este frente propone una lucha armada en el país y el enfrentamiento total con el ejército una vez trascurran los comicios electorales de abril.[118]

El segundo ejemplo es una editorial publicada el 3 de marzo de 1980, con el título: *¿Guerrilla en Honduras?* adoptaba un tono más sereno. La editorial instaba a la cautela, advirtiendo contra el optimismo que había permitido el surgimiento de guerrillas en otras naciones. El texto parafraseado afirmaba que en Honduras el "embrión guerrillero" no existe, atribuyendo esta situación a la implementación de reformas agrarias que han permitido que los sindicatos operen regidos por un código civil, lo que, según el editorial, les había permitido resistir la radicalización de la "extrema izquierda."[119]

Este texto reiteraba el discurso de la "paz frágil" del que los medios de comunicación hondureños alardeaban. No abordaba, ni descartaba, lo que realmente sucedía en el acontecer nacional, ni el militarismo exacerbado que pasaba desapercibido dentro de la prensa institucional, como El Heraldo y La Tribuna. Ambos diarios, a pesar de sus diferencias ideológicas, mantenían un discurso anticomunista. [120]

2.4 La Paz como Distinción: "Nosotros los Democráticos"

Para que exista la imagen de la paz, tiene que ser una paz comparada una especie de distinción entre valores morales, clase y estilo de vida como mencionaría la Marvin Harris, las sociedades contemporáneas marcan sus diferencias en estos rasgos, una especie de contraste[121], (nosotros los democráticos y ellos los antidemocráticos). Carlos

---

[116] Javier Bayardo Brito, «*Esa paz social* .» El Heraldo , 20 de febrero de 1980: 8.
[117] El FMLH fue formado en 1979 según el historiador Marvin Barahona, véase: Barahona , *Honduras en el siglo XX una síntesis histórica*, 238.
[118] El Heraldo . «*En Honduras hay guerrilla* .» 4 de febrero de 1980: 1-4.
[119] El Heraldo . «*¿Guerrilla en Honduras* .» 3 de marzo de 1980: 9.
[120] Véase José Manuel Cardona Amaya*, Rojo, memoria de la lucha comunista en Honduras a partir de las ilustraciones del semanario Patria 1976-1981. (*Tegucigalpa: Impresiones Padilla, 2017)
[121] Marvin Harris, Antropología *Cultural*, (Madrid: Alianza Editorial, 2022), 350, 351.

Derechos Reservados

Valero expone en el diario *El Heraldo* lo siguiente: *El Salvador: un país detonante*, a lo largo del texto menciona que entender el contexto del El Salvador es útil para entender el contexto de conflicto de la región, entre las cosas que enumera y una de las más interesantes es que Valero, afirma que la oligarquía salvadoreña se resiste a ceder privilegios hundiéndose en una especie de lucha entre la extrema derecha y la extrema izquierda. ¿Acaso Honduras no tiene o tuvo contextos muy similares? concluyendo que tanto su legado colonial como sus problemas en torno a la tenencia de la tierra han fomentado este preludio de la guerra civil.[122]

La paz era ese medio narrativo para distinguirse entre "ellos y nosotros", en el mismo mes con un día de diferencia nos encontramos con un artículo que enfatiza ese viejo eslogan: "*Redescubrir Honduras".* La nota empieza con una descripción general de la historia de Honduras, denominándola "esa cenicienta", que ha producido dos mentalidades importantes en la región, Valle y Morazán. Se destacaba su posición estratégica geográfica, que le brinda una ventaja, sumado su estabilidad y convivencia sencilla, lo que la hacía atractiva para el turismo y, como lo describe la nota, "una camino prometedor para Honduras siempre y cuando las generaciones lo reclamen."[123]

La paz, esa paz que inspira y que mueve, era el eje de muchos encabezados durante los primeros meses de la década de 1980, jugando con esta paz seductora para Honduras, Richard Sennett agregaría que "[…] la mentira que han formado como imagen común es una falsedad útil – un mito- para el grupo"[124]. Esta imagen surge del uso del propio del "desorden" Sennett en su estudio "*Los Usos del Desorden*" texto que aborda a sociedad norteamericana, acuña una idea interesante "*la purificación de una comunidad*". El autor sostiene que toda comunidad necesita crear estos valores de distinción para formar una imagen de autorrepresentación. Esto se traduce en que esos mitos se crean para mostrar a otras sociedades una visión de una identidad comunitaria unificada. [125]

Cabe preguntar si Honduras no intentó crear ese mito de "sociedad purificada", de enseñar a través de los textos mediáticos una "cara diferente" que mantuviera viva la distinción creada en esos primeros años de la década de 1980. Incluso, abriendo un breve paréntesis, el discurso de la paz puede rastrearse antes de la década de 1980 con el documental *Honduras* de Doris Stone [126]. En el metraje, se observan elementos dignos de resaltar, la primera ¿Qué es lo que el documental nos oculta? Segundo cuál es la imagen o la representación[127] de Honduras, en el documental solo vemos la concentración de determinados sitios de interés para Doris Stone, iniciando con un

[122] Carlos Silva Valero, «*El Salvador: País detonante*.» El Heraldo , 4 de marzo de 1980: 18.
[123] El Heraldo, «*Redescubrir Honduras*.» 5 de marzo de 1980
[124] Richard Sennett, *Los usos del desorden*. (Madrid: Alianza editorial, 2022), 83.
[125] Véase sobre los mitos de la comunidad unificada Sennett. *Los usos del desorden*.
[126] Véase *Honduras*. Dirigido por Doris Stone. 1950. https://www.youtube.com/watch?v=DTDV9PwcZ4U
[127] Retratar y mostrar son parte de la representación visual de una imagen, podríamos estirar un poco esta idea para aplicarla al documental de Doris, considerarlo como un retrato de Honduras, véase la interesante reflexión sobre representación en la obra de Black, *¿Cómo representan las imágenes*?, 133.

Derechos Reservados

breve panorama de la Historia de Honduras, para detenerse a mostrar ciertos lugares turísticos, y finalizando con la imagen de la capital y sus manifestaciones culturales que no dejan de ser una imagen blanqueada de Honduras.[128]

El recurso narrativo de la paz fue la herramienta clave para los medios de comunicación, en el diario *La Prensa* por ejemplo nos ilustra con el siguiente texto, "*Honduras es un paraíso pacífico"* dice diario londinense (Financial Times) hay que destacar los acentos que la redacción usó en artículo cito textualmente: "[…] Honduras es un "PARAÍSO PACÍFICO" pero los hondureños se sienten intranquilos porque cada convulsión en sus vecinos, con los que están íntimamente unidos por la historia, repercutirá en el país. Dice el periódico que Honduras no puede medirse por el mismo patrón y que a pesar de los tremendos problemas que comparte con sus vecinos "hay buenas razones para creer que el país pueda progresar pacíficamente hacia una sociedad más democrática." [129]

El texto original no es muy extenso, media página en su tabloide donde narra las condiciones de Honduras frente a las elecciones describiéndolo de esta manera: "…The outcome will have an important bearing not only on the future of the country- the poorest in Central America- but also on the region- as a whole, which is in the throes of upheaval".[130]

Sin duda la prensa internacional le otorgaba un peso importante a la particularidad socio política de Honduras y su relación con C.A., este "paraíso pacífico" rodeado de inestabilidad política en el mismo diario se lee lo siguiente:

> Honduras are acutely aware of being as they call it, "the meat" in a sandwich formed by their three neighboring countries. Guatemala, Nicaragua and El Salvador. To the north of them the Right-wing military government of Guatemala remains firmly entrenched I power and is hardening its stance in the face of mounting unrest. To the south Nicaragua is under the rule of the left-wing Sandinistas who last July ousted the country's dictator. Gen Somoza. To the west by political violence and rapidly disintegrating into civil war-.[131]

Convirtiendo a Honduras en una especie de pieza clave para las políticas de Estados Unidos, el siguiente párrafo se confirma tal idea introduciéndolo de esta manera: "[…] Reverberates... In such a sea of instability Honduras is a peaceful haven […] The U.S. is following events in Honduras keenly and has made it its favorite child in Central

[128] Concepto inspirado en la obra de Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*. (México: Ediciones Era, 2010).
[129] La Prensa. «"*Honduras es un "paraíso pacífico*" dice diario londinense.» 19 de abril de 1980: 11.
[130]Chislett, William. Internet archive (Financial Time). 18 de abril de 1980, 18. https://archive.org/details/FinancialTimes1980UKEnglish/Apr%2018%201980%2C%20Financial%20Times%2C%20%2328146%2C%20UK%20(en)/mode/2up.
[131] Chislett, Internet archive (Financial Time), 18.

Derechos Reservados

America."[132] En general toda Centroamérica fue considerada como parte de los intereses hegemónicos de Norteamérica, para Luis Maira las políticas[133], de Estados Unidos mutaron del apoyo a democracias de corte liberal, a democracias con una tendencia más autoritaria, pero que, sin lugar a duda, el Departamento de Estado considera que las elecciones en la región centroamericana era la posibilidad de colocar gobiernos democráticos confiables a la Casa Blanca y a las empresas norteamericanas.[134]

El artículo del *Financial Times* ofrecía aspectos interesantes sobre la condición de Honduras frente a ese proceso electoral, en un contexto de inestabilidad regional muy particular. Tras la celebración de las elecciones en Honduras, la maquinaria mediática no se hizo esperar: caricaturas, editoriales y suplementos giraron en torno a este proceso que, se esperaba, marcaría la línea democrática en Honduras. Para Margarita Ochoa, la democratización de Honduras se vinculaba con las esperanzas del pueblo de contar con "reformas sociales, defensa de la soberanía nacional y la convivencia pacífica proclamada"; sin embargo, estas esperanzas "se desvanecen rápidamente, la paz tenía que ser defendida a toda costa ."[135]

Sin duda, el primer año de la década de 1980 se construyó bajo la idea de la paz imaginada en las páginas de la prensa nacional y otros sectores. Previo a las elecciones, un campo pagado en el diario *La Prensa* manifestó el derecho a vivir en paz, con imágenes que servían como trampolín para preparar el paso a las urnas. Es importante destacar que la campaña anticomunista y anti-izquierda estuvo presente de manera constante. No es de extrañar que para las elecciones de 1981 ningún diputado de izquierda lograra conseguir un curul en el Congreso Nacional. [136]

2.5 Estrategias Publicitarias: La Construcción de la Paz a Nivel Popular

Imagen (10) «Tenemos derechos…»

Imagen (11) «Yo tengo…»

[132] Chislett, Internet archive (Financial Time), 18.
[133] Políticas que fallaron en la región según Maira, recordemos que Honduras viene de una larga lista de gobiernos militares previo al proceso electoral de 1980. Maira sostiene que a nivel regional sostiene hay un intento de constituir un bloque militar de extrema derecha integrado por los presidentes de Guatemala, el Salvador, Nicaragua y Honduras. Luis Maira, «*Fracaso y reacomodo de la política de Estados Unidos en Centroamérica.*» En Centroamérica en crisis, de Centro de Estudios Internacionales XXI, 179-208. (México: Colegio de México, 1980).
[134] Maira, *Fracaso y reacomodo de la política*, 180.
[135] Oseguera de Ochoa , Honduras hoy: sociedad y política, 67.
[136] Oseguera de Ochoa , Honduras hoy: sociedad y política, 16.

Derechos Reservados



8 de abril de 1980, La Prensa, 24-25.



12 de abril de 1980, La Prensa, 25.

Como podemos observar, las imágenes 10 y 11 forman parte de una serie de 23 piezas publicitarias, todas acompañadas por el mismo texto, con apenas pequeñas variaciones. El mensaje es directo, sobrio y está claramente dirigido a una audiencia popular. La imagen número 10 emplea los colores de la bandera nacional y está acompañada por la leyenda: "tenemos derecho a vivir […] a vivir en paz […] ¡y en el país que es nuestra patria!". Esta pieza se complementa con la silueta del mapa de Honduras, además de los rostros de todas las personas que participaron en la campaña, con el propósito de generar una sensación de pertenencia colectiva.

Por su parte, la imagen 11 presenta una composición visual similar, aunque centrada en la figura de una mujer joven —aparentemente una estudiante— acompañada del mensaje: "¡Yo tengo derecho a vivir en paz!". Las imágenes restantes replican este mismo formato, con variaciones únicamente en las personas retratadas: taxistas, meseros, dependientas de tiendas, estudiantes, entre otros. El texto permanece inalterado en cada versión. Incluso la disposición de las figuras parece diseñada cuidadosamente para que la mirada de los retratados, frontal y directa, actúe como una mirada ubicua que interpela al espectador. Estas imágenes destacan por su intento de construir afinidad y empatía desde lo cotidiano, y evocan la afirmación de Guy Debord: "las simples imágenes se convierten en seres reales, en motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico."[137]

Este despliegue visual no era accidental, sino parte de una estrategia más amplia orientada a preparar emocionalmente a la población para el proceso electoral de 1980. Las elecciones para la Asamblea Nacional Constituyente fueron celebradas el 20 de abril. Según Ochoa, participaron 1,003,470 votantes, con una tasa de abstencionismo del 18.6 %.[138]. Las imágenes no tardaron en reforzar ese clima de esperanza institucionalizada: el caricaturista Rowi ilustró el evento con un optimismo casi

[137] Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor S. R. L., 1974), 73.
[138] Oseguera de Ochoa , Honduras sociedad y política, 15.

Derechos Reservados

empalagoso, mediante una viñeta en la que aparecen dos figuras: una representa a la izquierda, mientras que la otra encarna simbólicamente al pueblo.

Imagen (12) «Lograda la meta»,



ROWI, 20 de abril 1980, La Prensa, 32.

Para Manuel Cardona, esta imagen, entre otras producidas después de las elecciones, se presentó como una victoria ante el comunismo. Es importante destacar que, previo a esta "victoria", hubo una campaña de abstencionismo impulsada por la prensa vinculada a partidos de izquierda.[139]

Independientemente del resultado de las elecciones para la Asamblea Nacional Constituyente, el secretario de Asuntos Centroamericanos de EE. UU., John Blacken en entrevista publicada en *El Heraldo*, mencionó que Honduras está atravesando un proceso democrático de interés para Estados Unidos, "por el hecho de que todas las fuerzas vivas del país pueden dialogar alrededor de los graves problemas que afronta la nación y encontrarles solución"[140]. No obstante, en la práctica, cuando no se encontraba solución, la represión del ejército era una forma de coacción a la ciudadanía, según Rolando Canizales Vijil:

> Las elecciones de 1980 estuvieron marcadas por la represión del ejército que llevó a cabo una serie de patrullajes en las ciudades y detenciones de miembros del Frente Patriótico Hondureño FPH, que era una coalición de varios grupos de izquierda y organizaciones gremiales que pretendió sin éxito alguno participar en el proceso electoral.[141]

[139] Cardona, *Rojo*…, 43, 47.
[140] El Heraldo. «*Honduras está pasando por proceso de interés democrático para EE. UU.*» miércoles de junio de 1980: 3.
[141]Rolando Canizales Vijil, «*El Socialista Centroamericano.*» HONDURAS. - El fenómeno de los movimientos guerrilleros en honduras: el caso del movimiento popular de liberación "Cinchonero" (1980-1990). 01 de septiembre de 2012. https://elsoca.org/index.php/america-central/movimiento-obrero-y-socialismo-en-centroamerica/2615-honduras-el-fenomeno-de-los-movimientos-guerrilleros-en-honduras-el-caso-del-movimiento-popular-de-liberacion-cinchonero-1980-1990 (último acceso: 9 de 08 de 2024).

Derechos Reservados

A pesar de todos los desafíos que representó este proceso, es innegable que la imagen de la paz construida a través de este proceso democrático elevó un carácter "patriótico" en Honduras. Juan Ramón Martínez señalaba:

> Tegucigalpa. (ALA.), -Coy con el triunfo del Partido Liberal, de oposición, acaban de concluir las elecciones para una Asamblea Constituyente celebradas en este pequeño país del área centroamericana. Mientras en las sociedades vecinas -El Salvador y Guatemala- se intenta resolver las discrepancias y contradicciones entre las distintas clases y estratos socioeconómicos, con el [ilegible] la violencia, los hondureños han escogido el camino electoral para enfrentar sus dificultades.[142]

Este tipo de proposiciones, como la del párrafo anterior, fueron muy recurrentes en ese momento. El jactarse o vanagloriarse de esta coyuntura permitió a Honduras "liderar un proceso democrático", lo que contribuyó a la idea de un positivismo cultural presente en la prensa. Sin embargo, para Raviber, no todo era paz y alegría. En una imagen, se observa una pequeña dosis de sarcasmo que solo la caricatura puede lograr. Dos elementos principales conforman la caricatura: el primero son dos manos sujetando la silla presidencial, donde se aprecia la silueta de una marioneta y un serrucho; y el segundo elemento es la imagen de una persona saliendo despedida de lo que, en un análisis inmediato, parecen ser unas botas militares.

DEGT-UNAH

Imagen (13) «La constituyente lo puede todo»

[142] Juan Ramón Martínez, «*Honduras: la necesidad de apoyar su democracia*.» El Heraldo, 18 de junio de 1980: 9.

Derechos Reservados



Raviber , 23 de julio 1980, El Heraldo, 2.

Considerando que las imágenes pueden prestarse a muchas interpretaciones, el malestar democrático era notorio, Rodolfo Pastor, en una editorial para diario *EL Tiempo,* expresó una crítica contundente: "[…] Es obvio que nuestra democracia formal, parlamentaria, modelada sobre la norteamericana del siglo pasado ha sido, hasta la fecha, además de ilusoria y mentirosa, un estrepitoso fracaso".[143]

En otra editorial, titulada "¿*Qué hacer en Honduras*?", Rodolfo Pastor realizaba un repaso de las políticas y la historia democrática del país desde el siglo XX, enfatizando aspectos de la industria bananera y las debilidades políticas que Honduras había atravesado. El texto señalaba "Deberemos pues buscar la democracia, pero no la de siempre. Tendremos que proponer una nueva democracia, más real, dinámica, participativa y adecuada al desarrollo social y económico del país".[144]

Es evidente que, desde las elecciones en 1980, Honduras vive un acontecer convulso, marcado por movimientos sociales y una Centroamérica que agudiza sus crisis, todo ello mientras Honduras se preparaba para las elecciones de 1981. En julio de ese año, el diario *La Tribuna* publicaba:

> "mucha gente en este país creyó que el problema político institucional había sido ya superado. El optimismo fue casi unánime, tanto en la nacional como en lo internacional. En el exterior fue motivo de encendido elegios el civismo ejemplar del pueblo hondureño que, en efecto, demostró que quiere vivir en paz y que anhela hoy en el ejercicio de la gobernación del país a civiles".[145]

[143] Rodolfo Pastor, «*El Estado de la Republica y las reformas políticas*.» El Tiempo, 24 de septiembre de 1980: 18.
[144] Pastor, «*¿Qué hacer con Honduras?»* El Tiempo, 24 de septiembre de 1980, 18.
[145] La Tribuna, «*Partidos políticos, militares y paz social*.» 10 de julio de 1980, 5.

Derechos Reservados

Imagen (14) «En río revuelto»



Doumont, 19 de septiembre 1980, El Tiempo, 6.

Imagen (14b) «sin título»



Citado en Cardona, *Rojo*…, 30.

Esta paz social, sin embargo, tambaleaba, y la preocupación, tanto de la prensa como de los caricaturistas, era que este momento desencadenara una crisis social similar a la de los países centroamericanos. Douamont ejemplifica bien estos momentos que vivía Honduras, caracterizados por una delicada y frágil paz social. Un mes antes de la caricatura de Douamont, otra editorial de *La Tribuna* exponía lo siguiente:

> Honduras disfruta de una relativa paz interna, amenazada por la miseria, la pobreza y los abusos de poder que nunca faltan, y también por las ambiciones expansionistas de algún vecino inconforme con sus límites territoriales. Esta paz, no exenta de amenazas, ha sido elogiada por el gobierno, con el propósito hoy inocultable de excitar al pueblo a que se resigné de las circunstancias de pobreza y de miseria que le toca vivir. Hoy y frente a la lucha sangrienta que libran los pueblos de Centroamérica contra sus gobiernos opresores, la actitud del Gobierno en nuestro país ha sido la de mantenerse neutral, la de no intervenir en favor o en contra de ninguno de los bandos.[146]

La prensa va formar un papel importante para el desarrollo de la construcción de la imagen de la paz, sobre todo la prensa con mayor divulgación, en análisis histórico de las imágenes de la década de los ochenta, Manuel Cardona nos habla de la "otra imagen", la imagen vinculada a la lucha comunista en Honduras basando su estudio desde el semanario *Patria*, en una de las imágenes que Cardona analiza se refiere a la manipulación mediática que hay este periodo, a manera de descripción: la imagen (14 b) contiene una mano que mueve los hilos de tres figuras, dos de ellas son dos periódicos antropomórficos que aluden a *La Prensa y La Tribuna*, la tercera figura es una persona caricaturesca con su boca extendida (en señal de grito) con las iniciales HRN.[147]

[146] La Tribuna, «*Honduras, su paz y la paz de Centroamérica*.» 24 de agosto de 1980, 2.
[147] Cardona, *Rojo*…, 30.

Derechos Reservados

La manipulación mediática se erige como un factor crucial en la supresión de las disidencias y de los partidos de izquierda o comunistas. Edward S. Herman y Noam Chomsky, en su estudio "*Manufacturing Consent*", abordan de manera magistral el funcionamiento del "modelo de propaganda" a través de los medios masivos, diseñado para proteger a las élites o las políticas gubernamentales en turno. Así como la imagen de la paz fue un discurso constante en Honduras, el papel de la prensa en Centroamérica resultó clave para el control de la Guerra de Baja Intensidad. Una de las conclusiones del libro coautorado por Noam Chomsky lo expone con claridad:

> As we stressed earlier, the media's adherence to the state propaganda line is extremely functional. Just as the government of Guatemala could kill scores of thousands without major repercussion because the media recognized that these were "unworthy" victims, so today aid to state terrorists in El Salvador and Guatemala, and the funding of contra attacks on "soft targets" in Nicaragua, depend heavily on continued media recognition of "worth" and an appropriate legitimization and delegitimization. As their government sponsors terror in all three states (as well as in Honduras), we may fairly say that the U.S. mass media, despite their righteous self-image as opponents of something called terrorism, serve in fact as loyal agents of terrorism.[148]

2.6 Las "Otras Imágenes": Arte y Realidad en la Década de 1980

Más allá de los aparatos masivos de comunicación y las imágenes directamente condicionadas por las relaciones de poder, surge una pregunta fundamental: ¿Qué otras representaciones visuales fueron creadas y circularon en la convulsa década de 1980? ¿Qué hay del arte, y cómo se posicionó frente a la efervescencia sociohistórica de Centroamérica y Honduras? No es sorprendente que, al igual que en la prensa, el campo de las artes visuales de la época también revelara una división: un arte que, a primera vista, parecía escapar de la representación de motivos sociales y políticos explícitos, y otro que, por el contrario, reflexionaba activamente sobre su momento histórico.

Dentro de esta dualidad, el arte Naïf;[149] o primitivista ha ocupado un lugar preponderante en la cultura visual hondureña, trascendiendo los círculos académicos para arraigarse en el imaginario popular. Es el estilo que, en la historiografía del arte, ha sido a menudo conceptualizado como un "arte neutral", aparentemente alejado de las convenciones políticas del momento. Para la historiadora Leticia de Oyuela, el Naïf hondureño, con su énfasis en figuras como José Antonio Velásquez, se dedicó a:

[148] Herman, Edward S., y Noam Chomsky. *Manufacturing Consent. London:* (Random House, 2008), 207.
[149] Se plantean discrepancias sobre el uso del término Naïf para Teresa Fortín. Un análisis rápido de su obra sugiere que la pincelada y algunos motivos de Fortín no son, en absoluto, primitivistas o ingenuos. En conversaciones con Julio José Méndez, profesor de historia y especialista en estética por la Universidad Benemérita de Puebla, se ha mencionado que una catalogación justa de la obra de Teresa se enmarcaría bajo el género expresionista.

Derechos Reservados

> Mostrar la esencia nacional creando una serie de iconos o mitos que chocan directamente con la producción de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ya muy comprometidas con las tendencias europeas y, sobre todo, con la aspiración comunista en la creación del socialismo concreto.[150]

El arte Naïf o primitivista forma parte de la cultura popular en Honduras. Más allá de los nombres célebres, es común encontrar en hogares o instituciones cuadros similares a las pinturas de José Antonio Velásquez. No se busca en estas imágenes una experiencia estética kantiana o sublime vinculada a los planteamientos de Burke. Para Oyuela, la primera generación de primitivistas se encargó de modelar el paisaje de la nación y sus costumbres.[151]

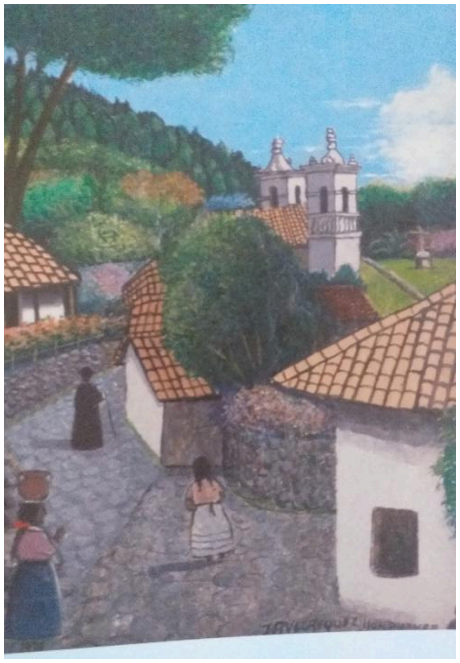
Independiente del género pictórico, Honduras tiene un acervo muy interesante al paisaje, tanto a principios del siglo XX como en la actualidad el paisaje y la condición de la mimesis de la naturaleza sigue presente, Jorge Amaya en el artículo "*Bendiga dios la pródiga tierra en la que nací*" nos relata la importancia del paisaje en la nación Hondureña y como está modifico por así decirlo las perspectivas identitarias tanto en obras literarias de Honduras como en el arte figurativo de la nación, El Naïf concretamente alejándose del paisaje de la violencia, captando un mundo idílico, cito textual talmente: "[…] las pinturas primitivistas de Velázquez se convirtieron en el "rostro" o en la "fotografía" de Honduras".[152]

Fotografía o retrato que de alguna manera seguía persistiendo en la década de los 1980, previo a la muerte de Velázquez, en el suplemento cultural de diario *La Prensa* se se leía el texto destacado: "El más Grande pintor primitivista viviente" Un recuento de la vida y la obra del artista, la entrevista originalmente fue tomada y traducida de Manking Magazine[153], Posteriormente, Velázquez ya gozaba de una fama internacional, y a pesar de los problemas políticos de Honduras en la década de 1970, el Instituto de Turismo de Honduras, junto con el Department of Cultural Affairs, realizaron un documental biográfico del artista. La voz narradora del documental fue Shirley Temple Black, la famosa actriz infantil y diplomática norteamericana.

[150] Leticia de Oyuela, *El Naïf en Honduras*. (Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, UNESCO, Cooperación Española, 2007), 74.
[151] Oyuela, *El Naïf*..., 77.
[152] Amaya, *Bendiga*…, 106.
[153] La Prensa. «*El más grande pintor primitivista viviente*.» 13 de abril de 1980. 9.

Derechos Reservados

Imagen (15) «*San Antonio de Oriente*»



José Antonio Velásquez, 1969, [óleo sobre tela] Fuente: Pinacoteca Banco Atlántida

Imagen (16) *The World of a Primitive Painter*»



José Gómez-Sicre,1972, Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=8krap46ZiR0&t=28s

El documental de José Gómez-Sicre, "*The World of a Primitive Painter*", constituye un claro intento de vender una imagen turística de Honduras a través de la obra del artista José Antonio Velásquez. El filme se centra en dos localidades: San Antonio de Oriente, el pueblo natal del pintor, y Tegucigalpa. En ambas locaciones, el artista pinta un paisaje de las ciudades mientras Shirley Temple Black narra datos históricos y culturales de la nación. El documental concluye con Velásquez recorriendo y dibujando la ciudad, cerrando con la frase: "For Antonio paints his native land with the love of a man sprung from its people, the people among whom traditions live on without change with the timelessness of art".[154]

Las décadas de los 70 y 80 fueron un periodo crítico en la historia de Centroamérica, marcado por la guerra, la represión y la intervención extranjera en el contexto de la Guerra Fría. En toda la región, los conflictos armados y la lucha entre movimientos revolucionarios de izquierda y regímenes militares de derecha configuraron una era de profunda violencia y transformación social. Los países de la región se convirtieron en piezas clave dentro de la geopolítica mundial, particularmente en la estrategia de contención del comunismo por parte de Estados Unidos, muchas de las imágenes van a corroborar una especie de lucha entre la paz y el conflicto.

[154] The World of a Primitive Painter. Dirigido por José Gómez-Sicre. Interpretado por José Antonio Velásquez. 1972. https://www.youtube.com/watch?v=8krap46ZiR0&t=122s

Derechos Reservados

Honduras, aunque no experimentó una guerra civil directa como sus vecinos, fue transformada por el contexto regional y por su papel como base de operaciones militares y contrainsurgentes en la lucha anticomunista. El país se militarizó bajo el liderazgo de gobiernos autoritarios respaldados por Estados Unidos, y las tensiones políticas internas fueron reprimidas con fuerza. La narrativa de paz que el gobierno hondureño intentaba proyectar ocultaba las desapariciones, la persecución política y el control militar que definieron gran parte de la vida pública.

El impacto de la Guerra Fría en Centroamérica no solo exacerbó los conflictos locales, sino que también retrasó las posibilidades de una resolución pacífica de estos. Las intervenciones extranjeras, en particular las de Estados Unidos, contribuyeron a la prolongación de la violencia y la represión, dejando secuelas que persisten en la región hasta el día de hoy. A medida que los países centroamericanos comenzaron a transitar hacia la democracia a finales de los años 80 y principios de los 90, las heridas dejadas por este periodo de violencia y militarización continuaron moldeando la política, la cultura y la sociedad.

Así, las décadas de los 70 y 80 dejaron un legado complejo en Centroamérica, en el que las tensiones entre las fuerzas del cambio social y la represión estatal dieron forma a la historia de la región. Este periodo sigue siendo un punto de referencia crucial para entender los retos políticos y sociales que aún enfrenta Centroamérica en su búsqueda por una paz duradera y una justicia social más equitativa.

DEGT-UNAH

CAPÍTULO III. IMAGEN Y PROPAGANDA ANTICOMUNISMO. (1980-1981)

Introducción

Derechos Reservados

El anticomunismo fue uno de los pilares fundamentales de la política en Centroamérica durante la década de los ochenta, en gran parte como resultado de la Guerra Fría y el temor a la expansión de los movimientos de izquierda en la región. Los gobiernos de derecha y las dictaduras militares, respaldados principalmente por Estados Unidos, implementaron políticas represivas para contener la influencia comunista, tanto a nivel interno como externo. La victoria de la Revolución Sandinista en Nicaragua en 1979, que derrocó a la dictadura de Somoza, sirvió como catalizador para que los Estados Unidos intensificaran su intervención en la región, apoyando financieramente a los grupos contrarrevolucionarios (Contras) que buscaban desestabilizar el gobierno sandinista y frenar la propagación de revoluciones similares en otros países.

En países como El Salvador y Guatemala, donde las insurgencias izquierdistas crecían en respuesta a la represión y la desigualdad social, los regímenes militares intensificaron su lucha anticomunista. Utilizando como excusa la amenaza del comunismo, estos gobiernos lanzaron campañas de terror y violencia masiva contra la población civil, dirigidas a sofocar cualquier oposición. Con la justificación de defender la democracia y la libertad, se llevaron a cabo violaciones sistemáticas de los derechos humanos, incluyendo desapariciones, asesinatos y torturas.

El anticomunismo no solo fue una ideología política, sino una herramienta de control social, que permitió a las élites y militares centroamericanos consolidar su poder mientras recibían apoyo económico y militar de Estados Unidos, quien veía a Centroamérica como una zona estratégica para evitar la expansión de la influencia soviética en el hemisferio occidental,

3.1 Honduras y la imagen anticomunista

En Honduras, el anticomunismo se consolidó como una de las principales justificaciones para la militarización del país y la represión de movimientos sociales durante la década de los ochenta. Aunque Honduras no experimentó un conflicto armado de la magnitud de El Salvador o Guatemala, su gobierno, fuertemente influenciado por las Fuerzas Armadas, adoptó una política anticomunista activa, alineada con los intereses de Estados Unidos.

La llegada del general Gustavo Álvarez Martínez al poder militar en 1981 marcó un periodo de fuerte colaboración con el gobierno estadounidense, que utilizó a Honduras como base de operaciones para entrenar y apoyar a los Contras nicaragüenses que combatían al gobierno sandinista. Honduras se convirtió en el principal aliado de los Estados Unidos en la región, recibiendo cuantiosa ayuda militar y económica a cambio de su compromiso con la lucha anticomunista[155].

[155] Véase Gómez, *Honduras: el paraíso de la contra*…

Derechos Reservados

El discurso anticomunista también sirvió para justificar la represión interna en Honduras. El régimen militar persiguió a activistas, sindicalistas y líderes de izquierda bajo la premisa de que representaban una amenaza subversiva al orden democrático. Se estableció una política de "seguridad nacional" que resultó en detenciones arbitrarias, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales. Organizaciones como COFADEH documentaron violaciones sistemáticas de los derechos humanos durante este periodo, mientras los medios de comunicación estatales promovían un discurso que vinculaba el comunismo con el caos y la desestabilización. En este contexto, el anticomunismo no solo se utilizó para mantener el poder de las élites militares y políticas, sino también para silenciar cualquier intento de reforma o crítica social dentro del país.

Como se expuso en el capítulo anterior, el papel de la prensa fue fundamental para mantener el control del *status quo* en Honduras. Hablar sobre la propaganda anticomunista en su totalidad requeriría una obra extensa. Para este capítulo, la atención se centrará en tres aspectos clave: 1) editoriales y suplementos durante 1980-1981, 2) caricaturas anticomunistas, y 3) la guerra mediatizada, esta última para comprender cómo Honduras utilizó las imágenes del conflicto armado a favor de los intereses mediáticos.

El claro énfasis que Iraheta ponía en la actividad comunista presenta similitudes con la retórica alarmista y la construcción de un enemigo absoluto que se observa en muchos regímenes autoritarios. Esta estrategia busca generar miedo y movilizar a la población en contra de un grupo específico, distorsionando la realidad y apelando a las emociones. La introducción del primer suplemento ilustra esta postura: "El mundo democrático republicano está enfrentando una ofensiva eminentemente destructiva de la moral pública y de todas las fuerzas materiales de subsistencia del Estado".[156]

La mayoría de los enunciados que Rosalio usará en estos reportajes se podría considerar como el inicio de la historia de *clickbait;*[157] en Honduras, la utilización o el apelamiento al odio, así como la utilización del discurso religioso como herramienta coercitiva serán muy comunes en sus discursos:

> Hay razones bien fundadas de que, los enemigos de la democracia representativa están destruyendo sistemáticamente, uno a uno, los fundamentos básicos de la acción constructiva, material y espiritual del sistema tradicional de la democracia tratando de implementar, en su lugar, su sistema criminoso sin Dios ni Ley. Se trata de un sistema despótico

[156] Rosalio Irahetta, «Camino al comunismo.» El Heraldo, 13 de febrero de 1980: 8.
[157] El término 'clickbait' (del inglés click 'clic' y bait 'cebo') se refiere a titulares, imágenes o contenidos diseñados específicamente para atraer la atención del usuario y generar un alto número de clics, a menudo mediante la exageración, la omisión de información clave o la apelación a la curiosidad o las emociones intensas. Aunque su uso se popularizó con la era digital y los medios en línea, se emplea aquí de forma análoga para describir la intención de los titulares de la prensa de la época de captar la atención del lector a través de un lenguaje sensacionalista, buscando un impacto emocional inmediato y una 'apertura' o 'lectura' del contenido. *Clickbait,* Wikipedia, última modificación: 10 oct 2024, https://es.wikipedia.org/wiki/Clickbait

Derechos Reservados

> inhumano en el cual campea el capricho personal de un "comandante" a quienes nadie se atreve a objetar o discutir sus órdenes […] El panorama de las acciones a cual más diabólica y criminal, que ejecutan a lo largo y ancho de la América Latina, no tienen el menor parecido con aquellas gloriosas luchas de la emancipación política de nuestras naciones de los países colonizadores de Europa y, de ningún sistema dictatorial posterior porque los modernos "libertadores" carecen de alma, son fríos y automáticos ejecutores de los criminales más pavorosos que hacen en enrojecer de vergüenza al propio Satanás de las tinieblas infernales, son seres con aberraciones, en espíritu humano, sin temor a ningún Dios, solamente obedientes a los órdenes y consignas explosivas de sus comandantes-amos.[158]

El discurso de Rosalío presenta una lógica binaria clara: "ellos" (los comunistas) son los "malos" y "diabólicos", mientras que "nosotros" (los demócratas) somos los "buenos", con la bendición divina. El papel de la iglesia en la década de 1980 tuvo múltiples facetas[159]. Editoriales como los de Rosalío utilizaban explícitamente elementos del mundo litúrgico con un fin poco ético, mientras que, en el polo opuesto, se criminalizaba a cualquier figura de la iglesia sobre la que se levantaba falsa sospecha.

Muchas de las apelaciones narrativas utilizadas en la prensa de la época hacían una apología al odio dirigida específicamente a los partidos de izquierda y los partidos comunistas. Un ejemplo de esto fue la acusación pública del coronel Rubén Montoya contra el sacerdote de la Diócesis de Copán, el padre Jesús Orellana, por estar en contra del ejército de Honduras, y contra el padre Fausto Milla, cura párroco de Corquín, tildándolo de comunista. En la nota (de dos páginas), se les acusaba de incitar a los pobladores a tomar por la fuerza los bienes de los ricos a través de la violencia. [160]

Esta situación era una clara manifestación del principio "si no estás conmigo estás contra mí" la persecución es parte del día a día, si se examina con cuidado el artículo es el encubrimiento de la matanza del Sampul (13 de mayo de 1980), El padre Orellana afirmaba que los militares hondureños amenazaron a los testigos de lugares aledaños para que no proporcionarán información a las Naciones Unidas, el clero de Copán denunciaba abiertamente al ejército hondureño de haber participado en la matanza al regresar a los salvadores a lugar de la tragedia.[161]

---

[158] Irahetta, *Camino al comunismo*, 8.

[159] El papel de la iglesia tiene muchas aristas; cabe destacar que la corriente conservadora fue creada en el siglo XIX. El sacerdote Ernesto Parra Escobar menciona que la Doctrina Social Católica por León XIII tiene sus orígenes a finales del siglo XIX, siendo la misma que funcionaría en el siglo XX. La iglesia supo adaptarse a las condiciones liberales y a las nuevas democracias, mientras que el socialismo aparece como una amenaza a las "libertades religiosas". La doctrina social se opone sistemáticamente a muchos de los postulados socialistas y marxistas. Véase Ernesto Parra Escobar, «La doctrina social de la iglesia frente a la revolución social.» (NUEVA SOCIEDAD, 1978: 53-60.)

[160] EL Heraldo, «*Algunos curas copanecos son izquierdistas y delincuentes*.» 1 de julio de 1980, 2.

[161] EL Heraldo, *Algunos curas*…, 3.

Derechos Reservados

Previo a esta nota, en el mes de junio se compartieron suplementos sobre lo acontecido en Sampul, con el titular "*500 personas murieron en masacre del ejército salvadoreño en la frontera*[162]" La nota estaba acompañada por una fotografía que podría considerarse amarillista [163]. Sandro Macassi menciona que los diarios amarillistas o los que usan este recurso, son una fuente de entretenimiento para satisfacer el voyerismo público. "esta prensa resalta y apela a dimensiones que los otros diarios no proponen, la función lúdica predominante. Ellos no tienen competencia en los diarios tradicionales que encasillan el entretenimiento a las secciones del humor y misceláneas".[164]

Imagen (17) «*500 personas*…»



EL Heraldo, 9 de junio 1980, 8.

En los días siguientes vemos al ejército de Honduras desmarcarse de lo acontecido tildando de mentirosos a los curas de Santa Rosa, alegando que ellos solo son defensores de la soberanía nacional, en el artículo sexto el comunicado dice lo siguiente:

> Llama poderosamente la atención que la gran mayoría de los curas y religiosas firmantes del pronunciamiento sean de origen extranjero. Este hecho pudiera explicar el que no les importe la defensa de nuestra soberanía e integridad territorial, por las que centenares de hondureños ofrendaron su

[162] El Heraldo. «*500 personas murieron en masacre del ejército salvadoreño en la frontera*.» 9 de junio de 1980: 2.

[163] La fotografía no corresponde a la masacre, es una foto de archivo que fue usada anteriormente para ilustrar la guerra, cabe mencionar que hay una distinción notable entre diario *El Heraldo* y *La Tribuna*, por ejemplo, El Heraldo recurre con un todo más enfático el amarillismo en sus artículos, podría mencionar que hay toda una línea de investigación estética sobre la muerte y la estetización de esta en los primeros años del conflicto.

[164] Sandro Macassi, «*La prensa amarilla en América Latina*.» Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación, 2002: 1- 6.

Derechos Reservados

> vida en 1969 y familias de los pueblos fronterizos fueron sometidas al ultraje, la violencia y la muerte.[165]

A pesar de que ya había pasado un par de años de la guerra, en entre Honduras y El Salvador se seguía referenciando en el vocablo popular, sobre todo ahora que el terreno mediático se había preparado desde inicios del año de 1980.

Rosalio, en el suplemento "*Camino al Comunismo II*" menciona directamente a países de C.A., Nicaragua capturada por los sandinistas entre los cuales ella menciona que su interés primordial es volver a un estado marxista leninista y que, en El Salvador, está a punto de alcanzarse una etapa revolucionaria que obviamente va a desembocar en comunismo.[166]

No es de extrañarse que en varias ocasiones la situación del país vecino saliera en primera plana, diario *La Prensa* en la portada del miércoles dos de abril utiliza dos fotografías del conflicto en la descripción de encabezado dice lo siguiente: "Unas 17 personas murieron ayer en El Salvador en diferentes actos violentos y más de 15 bombas explotaron en diferentes barrios y colonias, como producto del enfrentamiento entre las fuerzas de izquierda, derecha y fuerzas policiales, que están desangrando a este país centroamericano".[167]

Imagen (18) Fotografía I



Daniel Toledo, 2 de abril de 1980, EL Heraldo, 1.

Ambas fotografías pertenecen a la portada de diario La Prensa. La imagen número (18) se convierte en un testimonio, un dispositivo cuyo propósito es interpelar al lector con el miedo latente de la guerra: un puñado de personas caminando, sublimando la idea de 'marchando hacia un paredón'. Esta imagen recuerda o puede asociarse con la iconicidad de las escenas de los Desastres de la Guerra de Goya, representando una aproximación estético-histórica a las formas de pathos (Pathosformeln) que encarnan la vulnerabilidad

[165] FFAA. «*Calumnioso es pronunciamiento de curas de Santa Rosa dice gobierno de Honduras*.» El Heraldo, 25 de junio de 1980: 2.
[166] Irahetta, *Camino al comunismo II*, El Heraldo, 14 de Marzo de 1980, 8.
[167] La Prensa, «*Sin título.»* 2 de abril de 1980, 1.

Derechos Reservados

de la condición humana. [168]. Sontag diría "Las fotografías de guerra nos recuerdan que lo irremediable ha ocurrido, fijando para siempre el momento de la desgracia. Funcionan como una especie de *memento mori visual*, inscribiendo en la memoria colectiva una imagen de sufrimiento que, de otro modo, podría desvanecerse."[169]

¿Qué tiene las imágenes que pueden traducirse a esos momentos que también relatan tanta gestualidad? Sontag considera que la fotografía no se limita a redefinir la materia de la experiencia ordinaria (todo lo que vemos) añade materia que nunca hemos visto en lo absoluto[170], podríamos interpretarlo como una naturaleza de contraposición del acontecimiento.

Imagen (19) Fotografía II



Toledo, 2 de abril de 1980, EL Heraldo, 1.[171]

La fotografía número (19), contiene casi los mismos elementos, la única diferencia es que esta tiene mayor movimiento, llámese movimiento[172] a la acción que ejerce un sujeto en el plano pictórico como el plano fotográfico, por ejemplo notemos a donde recae nuestra imagen, a pesar de que la fotografía no cuenta con una composición realizada por un profesional, se puede observar que nuestro punto de interés se encuentra en dos puntos, el primero la caseta con publicidad de TOYOTA donde se encuentran una serie de personas agachadas y el segundo punto de interés que es el que sobresale es a mano izquierda las personas recogiendo un "herido".

[168] El concepto de Pathosformel (forma de pathos), desarrollado por Aby Warburg y ampliado por autores como Georges Didi-Huberman, se refiere a gestos expresivos recurrentes en la historia del arte que transmiten emociones intensas, como el sufrimiento, la desesperación o la resistencia. Estas 'fórmulas' no solo representan el afecto, sino que también actúan como portadoras de memoria y experiencia histórica. Véase: Aby Warburg, El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del arte europeo. Madrid: Alianza, 2005; Georges Didi-Huberman, Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. https://shorturl.at/55Zbo

[169] Susan Sontag, Ante el dolor de los demás, Colección Socialismo y libertad, 2003, 82. https://editorialkuruf.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/05/213.ante-el-dolor-susan-sontag.pdf

[170] Susan Sontag , *Sobre la fotografía*, (México: Alfaguara, 2006), 119-120.

[171] Véase la imagen (49) sobre las Exequias de Monseñor Romero.

[172] Véase capítulo octavo, sobre el movimiento. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*. (España: Alianza Editorial, 2017).

Derechos Reservados

La pregunta central aquí radica en la reacción que se busca provocar en el espectador, considerando al público como un sujeto en tensión entre la pasividad y la actividad interpretativa. La portada del periódico no se limita a presentar una imagen, sino que la acompaña con un titular que orienta la lectura: “Las fuerzas en confrontación están desangrando a este país centroamericano”.[173] Esta afirmación refuerza una narrativa de crisis y victimización, moldeando la percepción del lector desde un marco específico.

No es casualidad que meses antes la población ya había sido expuesta a una intensa campaña de propaganda anticomunista y a titulares diseñados para impactar emocionalmente, lo que hoy podríamos denominar *clickbait* o titulares anzuelo, cuyo fin es atraer la atención con un lenguaje sensacionalista. En este contexto, las imágenes del funeral de Monseñor Óscar Romero[174]; adquieren un significado que trasciende lo documental y se convierte en una pieza dentro del discurso político de la época.

El contenido de la nota, sin embargo, ofrece una interpretación muy limitada de los hechos. Más que un análisis propio, se presenta como un recuento histórico-social de El Salvador, basado en una fuente externa. El autor de la nota, Carlos Silva Valero[175]; estructura su texto como un resumen del ensayo *El Salvador: La Insurrección en Marcha*, de Mario Flores[176], publicado en la revista *Nueva Sociedad*. Este enfoque, que adopta una voz de autoridad sin profundizar en la realidad de los acontecimientos, refuerza la manera en que los medios de comunicación moldeaban el relato sobre la guerra y sus protagonistas.

El verdadero detonante en este tipo de cobertura periodística es cualquier elemento que remita a insurrección o conflicto armado. Para Rosalio, la situación en Centroamérica es descrita como una "*pesadilla terrorista*", donde la criminalidad y la violencia guerrillera dominan el panorama. “entrenados en el macabro oficio de matar”;[177]en este caso, se adjunta la misma imagen que El Heraldo utilizó para ilustrar la masacre de Sampul. Esta estrategia, si bien común en el periodismo actual, revela cómo la ilustración, la fotografía y la caricatura operan como instrumentos clave para la construcción de una narrativa editorial específica. La intencionalidad del medio se hace patente a través de la selección deliberada y la resignificación de estas imágenes —incluso cuando provienen de archivo o de otros contextos—, que van más allá de ser meros 'acentos visuales'. Son, de hecho, piezas fundamentales que, al evocar emoción, asociar la violencia a un 'enemigo' preestablecido e incitar al temor, logran reforzar un discurso alarmista y

[173] La Prensa, «*Unas 17 personas murrieon ayer en el Salvador*», miércoles 2 de abril de 1980, 1.
[174] Véase UTEC, Biblioteca Universidad Tecnológica de El Salvador. Biblioteca Universidad Tecnológica de El Salvador. 2017. https://biblioteca.utec.edu.sv/sitios/conflicto/index.php/1980/03/24/iglesia-en-luto-y-dolor-por-asesinato-de-monsenor-romero/.
[175] Silva Valero, *El Salvador: País detonante* , 1980, 18.
[176] Véase Flores, *El Salvador*…, 77.
[177] Rosalio Irahetta, «*Trinchera democrática* .» El Heraldo , 28 de marzo de 1980, 8.

Derechos Reservados

predeterminado, orientando la percepción del lector y consolidando el mensaje ideológico del medio[178].

Imagen (20) «*Trinchera democrática*»,



TRINCHERA DEMOCRATICA

POR:
ROSALIO C. IRAHETTA

Las repúblicas de Centro América están viviendo una pesadilla terrorista de alta criminalidad: guerrilleros, entrenados en el macabro oficio de matar, sin más razón que la de causar los mayores perjuicios a las confiadas víctimas, con el propósito de implantar un sistema desprovisto de toda consideración humana, tienen aterrorizados a los sectores poblacionales y casi paralizadas las actividades vitales del desarrollo económico, político y social. Se trata, desde luego, de una extraordinaria planificación hecha por el Burô político internacional de Moscú para ser ejecutado simultáneamente en varios países de ultramar.

Los líderes democráticos de nuestros países no parece tener conciencia de semejante ofensiva, da la impresión de ignorar totalmente que ellos y sus respectivos partidos de opinión pública están siendo falseados en sus idearios y programas de gobierno para luego dividirlos provocando entre sus distinguidos miembros, polémicos idealistas que terminan maginando grupos considerables de opinión; estos grupos se organizan en corrientes de oposición para luego, constituirse en nuevos partidos. La acción comunista consiste en atizar las ambiciones personales de

Víctimas del terrorismo centroamericano

contra las personas y contra los bienes públicos y privados van aumentando a medida que los resultados provocan y aumentan el terror público. El bochinche callejero tiene por objeto comprometer a las autoridades de seguridad pública a que disparen sus armas contra los bochincheros y que, de esta manera, se produzcan muertes y heridos, que

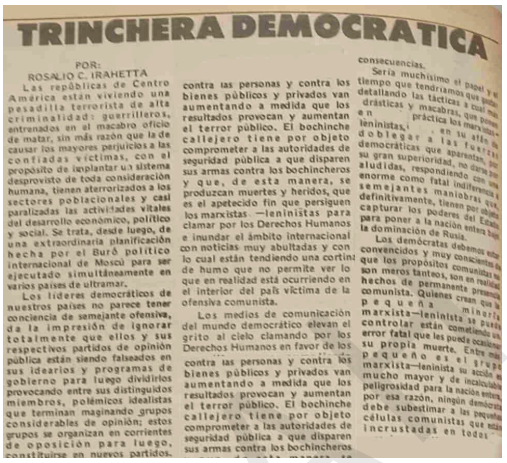
consecuencias.

Sería muchísimo el papel y tiempo que tendríamos que gastar detallando las tácticas y cuales drásticas y macabras, que ponen en práctica los marxista-leninistas, en su afán de doblegar a las fuerzas democráticas que aparentan, en su gran superioridad, no darse por aludidas, respondiendo con una enorme como fatal indiferencia a semejantes maniobras que, definitivamente, tienen por objeto capturar los poderes del Estado para poner a la nación entera bajo la dominación de Rusia.

Los demócratas debemos estar convencidos y muy conscientes de que los propósitos comunistas no son meros tanteos, son en realidad hechos de permanente presencia comunista. Quienes creen que la pequeña minoría marxista—leninista se puede controlar están cometiendo un error fatal que les puede ocasionar su propia muerte. Entre más pequeño es el grupo marxista—leninista su acción es mucho mayor y de incalculable peligrosidad para la nación entera, por esa razón, ningún demócrata debe subestimar a las pequeñas células comunistas que están incrustadas en todas

El Heraldo, 28 de marzo de 1980, 8.

Imagen (21) fotografía intervenida con Photoshop



TRINCHERA DEMOCRATICA

POR:
ROSALIO C. IRAHETTA

Las repúblicas de Centro América están viviendo una pesadilla terrorista de alta criminalidad: guerrilleros, entrenados en el macabro oficio de matar, sin más razón que la de causar los mayores perjuicios a las confiadas víctimas, con el propósito de implantar un sistema desprovisto de toda consideración humana, tienen aterrorizados a los sectores poblacionales y casi paralizadas las actividades vitales del desarrollo económico, político y social. Se trata, desde luego, de una extraordinaria planificación hecha por el Burô político internacional de Moscú para ser ejecutado simultáneamente en varios países de ultramar.

Los líderes democráticos de nuestros países no parece tener conciencia de semejante ofensiva, da la impresión de ignorar totalmente que ellos y sus respectivos partidos de opinión pública están siendo falseados en sus idearios y programas de gobierno para luego dividirlos provocando entre sus distinguidos miembros, polémicos idealistas que terminan maginando grupos considerables de opinión; estos grupos se organizan en corrientes de oposición para luego, constituirse en nuevos partidos.

contra las personas y contra los bienes públicos y privados van aumentando a medida que los resultados provocan y aumentan el terror público. El bochinche callejero tiene por objeto comprometer a las autoridades de seguridad pública a que disparen sus armas contra los bochincheros y que, de esta manera, se produzcan muertes y heridos, que es el apetecido fin que persiguen los marxistas —leninistas para clamar por los Derechos Humanos e inundar el ámbito internacional con noticias muy abultadas y con lo cual están tendiendo una cortina de humo que no permite ver lo que en realidad está ocurriendo en el interior del país víctima de la ofensiva comunista.

Los medios de comunicación del mundo democrático elevan el grito al cielo clamando por los Derechos Humanos en favor de los

contra las personas y contra los bienes públicos y privados van aumentando a medida que los resultados provocan y aumentan el terror público. El bochinche callejero tiene por objeto comprometer a las autoridades de seguridad pública a que disparen sus armas contra los bochincheros

consecuencias.

Sería muchísimo el papel y tiempo que tendríamos que gastar detallando las tácticas y cuales drásticas y macabras, que ponen en práctica los marxista-leninistas, en su afán de doblegar a las fuerzas democráticas que aparentan, en su gran superioridad, no darse por aludidas, respondiendo con una enorme como fatal indiferencia a semejantes maniobras que, definitivamente, tienen por objeto capturar los poderes del Estado para poner a la nación entera bajo la dominación de Rusia.

Los demócratas debemos estar convencidos y muy conscientes de que los propósitos comunistas no son meros tanteos, son en realidad hechos de permanente presencia comunista. Quienes creen que la pequeña minoría marxista—leninista se puede controlar están cometiendo un error fatal que les puede ocasionar su propia muerte. Entre más pequeño es el grupo marxista—leninista su acción es mucho mayor y de incalculable peligrosidad para la nación entera, por esa razón, ningún demócrata debe subestimar a las pequeñas células comunistas que están incrustadas en todas

Fuente: cortesía de Daniel Valladares

La imagen (20), "Trinchera democrática," y la imagen (21), una fotografía intervenida con Photoshop, publicadas en El Heraldo el 28 de marzo de 198, ilustran cómo las imágenes, incluso cuando no son la fuente fundamental del texto, sirven para crear énfasis y destacar lo que se considera importante. La imagen dice "víctimas del terrorismo Centroamericano". Surge la pregunta: ¿víctimas de quién, del comunismo, o de la línea editorial? Otro punto fundamental para comprender el desarrollo de las imágenes durante el conflicto son los titulares y encabezados, como se observa en el ejemplo anterior y en las Imágenes (22) y (23), "Cementerio" y "Cementerios [...]", publicadas en El Heraldo el 2 de julio de 1980.

Imagen (22), «cementerio»



En la Universidad:

CEMENTERIO Y PROPAGANDA MARXISTA AL DESCUBIERTO

INF. PAG. 5

EL Heraldo, 2 de julio 1980, 1.
Imagen (23) Cementerios […]

[178] Para los investigadores de las imágenes esto supone un desafío que puede llegar incluso a ser útil para la investigación, tenemos la vieja noción de que "una imagen habla más que mil palabras", pero toda imagen puede ser manipulada, adulterada o incluso ser falsa, lo que corrobora que la imagen es un texto para ser leído en conjunto las fuentes de la época, véase Tomás Pérez Vejo, «"*¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas".*» (Memoria y Sociedad 16, nº 32 2012: 17-30.)

Derechos Reservados



EL HERALDO, Miércoles 2 de Julio-5

Cementerios y toneladas de propaganda comunista encuentran en la universidad

SAN SALVADOR, EL SALVADOR, 1 (AP). universitarios, el vocero dijo que desde la universidad se hicieron Hay versiones de que los guerrilleros de las llamadas enfrentamientos con las fuerzas de que se investiga la presencia de

El Heraldo, 2 de julio 1980, 1.

En la actualidad, verificar o contrastar información en la prensa es parte del día a día en el mundo contemporáneo, la falsa muerte de Noam Chomsky es un ejemplo de los bulos contemporáneos. ¿Cómo se podría verificar información en la década de los ochenta? En el titular se habla sobre la decisión de inspeccionar la Universidad de EL Salvador UES, luego de un enfrentamiento armado en "la Fosa" [179] un barrio marginal cerca de los predios de la Universidad, la nota utiliza este enfrentamiento para centrándose en la propaganda comunista de la universidad.[180] En otro suplemento diario *El Heraldo*, en un titular, describe a la Universidad Nacional de El Salvador como "La Universidad Nacional es reducto de grupos marxistas" describiéndola como el semillero de grupos radicalizados".[181]

El mismo periódico al siguiente día publica un reportaje con el siguiente titular: "La ultraizquierda domina todo el gobierno de la "U" menciona que la actividad más desarrollada en la UNAH";[182] es la política, donde confluyen las fuerzas de izquierda y derecha, el Frente de Estudiantes Socialistas FES pro soviéticos (incluyendo otros movimientos) y su opositor "el cual está a punto de desaparecer" el Frente Unido Universitario Democrático FUUD de tendencia derechista (este último lo describe con tendencia democrática) toda la universidad está politizada advierte el texto, además están organizados por uno de los sindicatos más combativos del país, el SITRAUNAH, sindicado de izquierda por soviética.[183]

En los años siguientes, ni el mismo Juan Almendares se escapó de la campaña mediática en su contra. En 1982, en un espacio pagado que circuló en el diario El Heraldo, apareció una caricatura que muestra a Juan como una marioneta controlada por el martillo y la hoz, acompañado por figuras caricaturizadas de "guerrilleros comunistas" que danzan en un caldero que contiene la estatua de la justicia.

---

[179] Véase MarcialTeniaRazón.org. Masacre en la comunidad La Fosa y toma militar de la UES. El Salvador, 10 de diciembre de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=DC49wcD9Mz4&t=188s

[180] El Heraldo, «*Cementerios y toneladas de propaganda comunista encuentran en la universidad*.» 2 de Julio de 1980, 5.

[181] EL Heraldo. «*La Universidad Nacional es reducto de grupos marxistas*.» 23 de julio de 1980: 16, 17.

[182] Previo a la Asamblea Nacional Constituyente la comunidad Universidad se manifestaba en contra del decreto 72 que era un atentando en contra de la autonomía universitaria, no es casualidad que cierto acusar a la universidad de ser gobernada por la ultraizquierda no tuviera tela que cortar en la máquina mediática de la prensa, pese a eso Juan Almendares en comunicado de prensa, aseguraba qué confiaba en que los diputados respetarían su autonomía. El Tiempo. «"UNAH" confía en que diputados sabrán respetar su autonomía.» 25 de septiembre de 1980: 4.

[183] El Heraldo, «*La ultraizquierda domina todo el gobierno de la universidad*.» 24 de julio de 1980: 16-17.

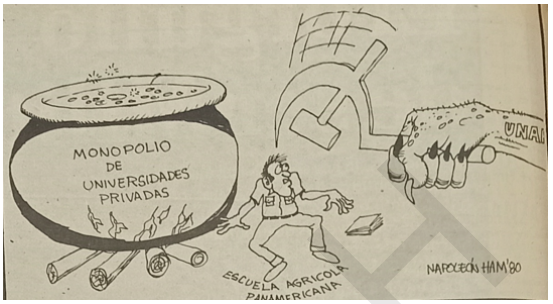
Derechos Reservados

Imagen (24) «Por qué…»



(Sin Autor), 15 de junio, El Heraldo, 1982, 17.

Imagen (25) «Monopolio.»



Napoleón Han, El Heraldo, 6 de diciembre de 1980, 20.

Para Rosalio los comunistas eran adoctrinados que podían penetrar las universidades e institución educativa, una vez infiltrados colocan células de activismo a distorsionar los planes educativos con el propósito de realizar huevas y motines sumados a actos violentos, según relataba Rosalio, esta influencia provenía directamente de Moscú y, para Centroamérica, de Cuba.[184].

El panorama no fue nada amigable con la izquierda en la región. Además de suplementos, editoriales y textos sueltos, se aprovechaba cualquier evento o circunstancia para manifestar el rechazo total al comunismo. Un ejemplo notable de este anticomunismo fue previo a las elecciones de 1980 "*Marchas de la Libertad*" previo a las elecciones de 1980. Estas marchas organizadas por la clase económica y política en Honduras buscaban manifestar el claro rechazo al comunismo, un claro mensaje en contra del partido comunista y afiliaciones de izquierda en Honduras.[185] La marcha se planteaba como un intento cívico de defender las libertades individuales y el amor a la libertad, una marcha que estaba en contra de todas las fuerzas "opresoras" que avanzan en la región, "La libertad no es un bien que se nos da gratuitamente. Que debemos defenderla, luchar y sacrificarnos por ella"[186]

Imagen (26) «Marcha de la Libertad»,

[184] Rosalio Irahetta, «*Camino al comunismo III*.» EL Heraldo, 15 de marzo de 1980: 8.
[185] Véase procesos electorales de 1980 y 1981 en Honduras Cardona, *Rojo*…, 2017, 42, 54.
[186] EL Heraldo. «*Marcha hacia la libertad*.» 17 de marzo de 1980, 9.

Derechos Reservados



Napoleón Ham, 1980, El Heraldo 19 de marzo, Honduras.

La Imagen (26), "Marcha de la Libertad," de Napoleón Ham, publicada en El Heraldo el 19 de marzo de 1980, pertenece a la nota escrita por Raúl Barnica. Según Barnica, esta marcha congregó a aproximadamente 40,000 personas en San Pedro Sula el 16 de marzo de 1980. Barnica la contrastaba con las marchas de la izquierda, alegando que estas apenas reunían a 200 adeptos y curiosos.[187] En la caricatura, notaremos los elementos del martillo, la hoz (desquebrajados) por la marcha, dejando un claro mensaje: En Honduras y en la marcha de la libertad está fragmentada la "avanzada comunista"

Imagen (27) «*Marcha de la Libertad*»



El Heraldo 17 de marzo 1980, Honduras.

La imagen (27) contiene una pequeña leyenda: "Dirigentes empresariales, líderes campesinos, obreros y patronatos marcharon unidos en una sola consigna: repudiar los planes subversivos. En la gráfica se observa al extremo derecho al incansable anticomunista y periodista Ramón Rosa Galeano;[188] también en la marcha contó con la presencia de alcalde de San Pedro Sula, Héctor Sabillón Cruz. Parafraseando a Max

[187] Raúl Barnica, «*El pueblo y la marcha de la libertad*.» El Heraldo, 19 de marzo de 1980, 9.
[188] El Heraldo, «*El anhelo de...*» 17 de marzo de 1980: 20.

Derechos Reservados

Black, sostiene que toda imagen muestra o retrata su relación natural con el tema, pero las fotografías no retocadas nos proporcionan ejemplos primarios.[189]

Podríamos aludir entonces que esta fotografía, solo nos muestra una imagen atrapada en el tiempo de personas manifestando su -condición de-, -mostrar, representar-, aunque hay una particularidad en esta imagen, dejando a un lado las pancartas anticomunistas, vendría a corroborar un breve ensayo de Susan Sontag "cuestión de énfasis" el capítulo "una fotografía no es una opinión… ¿O sí? Sontag abre una interesante reflexión sobre las fotografías[190]: "una fotografía que busca transmitir una condición de poder generalmente representa a hombres, manifestando el carácter como un terreno de hombres, enérgico, penetrante, sin nostalgia". En la Imagen (28), (publicada en El Heraldo el 17 de marzo de 1980) podemos observar parte de estas observaciones de Sontag. [191]

Imagen (28) «*Marcha de la Libertad*»,



El Heraldo 17 de marzo 1980, Honduras.

En la mayoría de las imágenes alusivas a la *Marcha de la Libertad*, se observa un patrón recurrente: la presencia dominante de hombres en el foco central, vestidos con trajes formales que refuerzan una imagen de autoridad y legitimidad. Tal como se aprecia en la imagen (27), (28) y (29), estos hombres no son cualquier tipo de manifestantes; representan una élite política y empresarial que encarna el discurso oficial del anticomunismo. Esta composición visual no es casual, sino que responde a una estrategia simbólica en la que la fotografía actúa como un dispositivo legitimador del poder.

[189] Black, ¿*Cómo representan las imágenes*?, 133.
[190] Sontag en otro libro interesantísimo "Sobre la fotografía nos menciona que las fotografías no solo son imágenes como las pinturas, es un vestigio, un rastro directo de lo real, pero yo diría sosteniendo a Black siempre y cuando las fotografías no sen manipuladas, que eso de hecho le agrega otro tipo de agencia que le otorgaría otros valores dignos de un análisis más detallado. Sontag, *Sobre la fotografía*, 2006, 216.
[191] Susan Sontag, *Cuestión de énfasis*. (España: DEBOLS1LLO, 2022), 298

Derechos Reservados

En sintonía con las reflexiones de Susan Sontag en *Cuestión de Énfasis*. Para Sontag, las fotografías que buscan transmitir poder suelen representar a hombres con un gesto enérgico, sin nostalgia, reafirmando su control sobre el espacio público[192]. En contraste, la caricatura de Ham (imagen 26) opera de manera distinta: en lugar de ilustrar los autores manifestantes de la marcha, funciona como un comentario crítico, aludiendo de forma irónica al verdadero propósito del evento. Tanto las fotografías como las caricaturas no solo documentan la marcha, sino que revelan la forma en que el discurso visual fue instrumentalizado para consolidar la narrativa del anticomunismo en Honduras.

Imagen (29) *Repudiamos comunismo*



17 de marzo, El Heraldo ,1980 p 14.

La cobertura de la Marcha abarco tres páginas en diario El Heraldo, a lo largo de la cobertura se citan frases de diferentes periodistas y personajes de la política como Oswaldo Ramos Soto exaltando el valor del "cívico" que requiere para acabar con el símbolo (del comunismo) en una Honduras en vísperas de elecciones.[193]

Ramón Ernesto Cruz en un artículo del diario *El Heraldo* cita lo siguiente: "*La Marcha de la Libertad"* viene a construir el hecho de que gran cantidad de hondureños desea vivir en paz y libertad, puesto que vamos hacia un gobierno constitucional, por tanto, esperamos que la democracia prevalezca en este país"[194]. Esa misma "paz" que para el empresario ceibeño Miguel J. Kawas llamaba a ser partícipes de la marcha para alejar la miseria de la "guerra": "Los hondureños no queremos a los huérfanos, la pobreza, el

[192] Sontag, Cuestión de énfasis, 298.
[193] El Heraldo, «El anhelo de...» 17 de marzo de 1980: 20.
[194] Ramón Ernesto Cruz, «*Marcha de la libertad demuestra el fervor cívico del pueblo hondureño*.» El Heraldo, 26 de marzo de 1980, 12.

Derechos Reservados

hambre, la miseria, las enfermedades, ni la destrucción que generan las guerras, por eso vamos a ir el 30 de este mes en La Ceiba "*La Marcha de la Libertad*", buscando reafirmar los principios democráticos base de sustentación del progreso".[195]

Imagen (30) «*El monstruo del Caribe*»



Napoleón Ham, 1980, El Heraldo 28 de marzo, Honduras.

Es evidente que, para que exista la "paz" o el anhelo de la "paz", debe existir un enemigo. La campaña mediática de la Marcha de la Libertad inundó el diario *El Heraldo*. La caricatura "*El monstruo del Caribe*" (Imagen 30), de Napoleón Ham, publicada el 28 de marzo de 1980, es un claro ejemplo de la maquinaria de guerra mediática del momento. Un pulpo con el rostro de Fidel Castro se apodera de Nicaragua y El Salvador, lo que constituye un claro llamado a la preocupación por el "avance" del comunismo.

En estos primeros años de la década de los 80s, sin lugar a duda se puede observar cómo se utilizó el discurso que instrumentalizó los problemas y tensiones políticas de los países vecinos, presentando a Honduras como el ejemplo democrático de la región. En el diario *La Prensa*, para el mes de abril de 1980, aparece un encabezado que dice lo siguiente: "Honduras es un paraíso pacífico". Las elecciones podrían ser un factor estabilizador en Centroamérica, afirma diario londinense, otorgándole a Honduras un carácter de extrema importancia en la región, cito textualmente: "Dice el periódico que a la vista de lo sucedido en Nicaragua y la actual situación en El Salvador, las selecciones de Honduras han asumido mayor importancia y su resultado tendrá un

[195] El Heraldo, «*Para que no haya guerra ni miseria realizaremos marcha de la libertad*.» 27 de marzo de 1980, 2.

Derechos Reservados

importante efecto no solo para el futuro del país sino para el de toda la región que está en medio de un cataclismo"[196].

Una parte importante de las imágenes de la época fue el imaginario visual creado por las ilustraciones y caricaturas. Particularmente, las de diario *El Heraldo* serán sistemáticamente incisivas en contra del comunismo. A veces, incluso da la impresión de que muchas de estas caricaturas eran una especie de guerra icónica entre algunos diarios de ideología de izquierda como el semanario *Patria*.

Imagen (31) «Sin título»,



Jim Morin, circa 1980, El Heraldo, Honduras.

Imagen (32) «Sin título»,



KB, circa 1980, El Heraldo, Honduras.

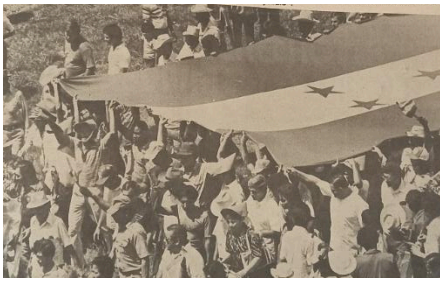
Las Imágenes (31), "Sin título," de Jim Morin, y (32), "Sin título," de KB, ambas publicadas en El Heraldo alrededor de 1980, fueron utilizadas para acompañar o ilustrar textos con contenido anticomunista. Ambas imágenes emplean el martillo y la hoz para interpelar al espectador. Por lo tanto, estamos ante lo que Umberto Eco llamaría un símbolo denotativo que interactúa en dos vías: por un lado, el código que transmite el enunciado icónico, que puede traducirse como peligro; por otro, se espera que el dispositivo genere un código connotativo.[197] Este código que dependerá de las condiciones de hecho sociales, estamos frente a una campaña mediática que intenta convencer al receptor.

Esta referencia iconográfica que utiliza un símbolo, en este caso el de la revolución obrera, y lo asocia con referentes iconográficos que podemos catalogar como peligrosos -un oso- y un símil hacia instrumento de tortura. Si subvertimos estos condicionantes y tomamos con ejemplo la caricatura de Ham podemos aludir a la imagen simbólica de ¿Qué o quién puede acabar con la representación del símbolo? Paralelamente, cotejemos otra imagen, con la siguiente fotográfica, podemos observar un pequeño fragmento de la *Marcha de la Libertad*.

Imagen (33) «Fotografía personas sosteniendo la Bandera de Honduras»

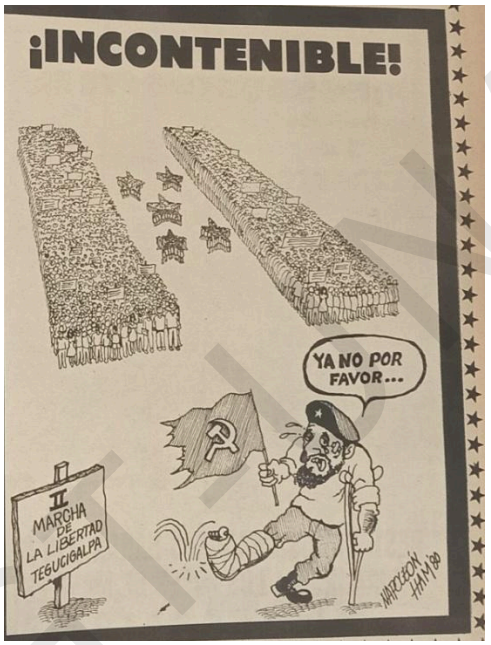
[196] La Prensa. «*Honduras es un "paraíso pacífico*".» 19 de abril de 1980: 11.
[197] Véase Umberto Eco "Estructura Ausente" donde Eco nos explica el funcionamiento de un signo y la comunicación. Umberto Eco, *La estructura ausente*, 74,79.

Derechos Reservados



28 de marzo 1980, El Heraldo, 21.

Imagen (34) «*Incontenible»*



Napoleón Ham, 28 de marzo de 1980, El Heraldo

La caricatura ¡Incontenible! Imagen (34), está compuesta por una bandera hecha con siluetas de personas, logrando el sentido de unidad frente a la imagen caricaturesca del comunismo (muchas de estas imágenes van a ser una estilización de la imagen de Fidel Castro o Ernesto Guevara). La imagen de la derecha sería su homólogo, ambas tienen la referenciación de la bandera y la multitud, ambas son usadas para expresar, la voluntad popular de vivir en democracia y paz, como se narraba el texto del afiche de la Marcha de la Libertad[198].

Imagen (35) «*Desmantelados*»

[198] El Heraldo, «Importantes opiniones sobre "La Marcha de Libertad".» 28 de marzo de 1980: 21.

Derechos Reservados



Rowi, 23 de abril de 1980. La Prensa, 6.

La caricatura "Desmantelados" (Imagen 35), de Rowi, publicada el 23 de abril de 1980 en La Prensa, fue creada después del proceso electoral de ese año. La imagen muestra a un agente de la FUSEP, arrestando la imagen caricaturesca de un comunista, mientras al fondo varias siluetas huyen de la escena. Estos elementos hacen referencia a organizaciones estudiantiles y partidos políticos de izquierda, entre otros. En la parte superior, un avión que alude a la URSS porta la frase "¡no pegamos ni una!", sugiriendo que el pueblo evitó el comunismo a través de las elecciones.

Otro elemento interesante es la imagen de FUSEP.[199].Institución que como bien sabemos no fue una institución amigable a los derechos humanos en "camino hacia el comunismo II" Rosalio arremete contra los derechos humanos alegando que van a ser utilizados por la izquierda para sus "macabros fines", cito textualmente:

> Cuando un candidato presidencial de los Estados Unidos de Norteamérica abrió su campaña entonces elitista con el eslogan de los DERECHOS HUMANOS, hubo gran júbilo en las dirigencias marxistas leninistas del mundo comunista. Esperando, los jerarcas del crimen internacional planificado, esta claridad para apropiarse de esa bandera propagandística en favor de sus fines macabros dentro del Plan General de la subversión de América Latina y especialmente en Centroamérica.[200]

En los meses de 1981 la imagen en contra del comunismo se trasforma en la persecución sistemática de la persecución estudiantil, para marzo se publica una editorial que plantea hipotéticamente el actuar de un estudiante comunista:

[199] Véase Gregorio Selser, «*Honduras: de república bananera a enclave militar (1980-1984)*.» Revista Mexicana de Sociología, 1984, 241,269.
[200] Irahetta, *Camino al comunismo II*, 1980, 8.

Derechos Reservados

> Si yo fuera… Un estudiante comunista, […] para los fines que perseguimos los estudiantes comunistas, es imperativo que se produzcan enfrentamientos entre contingentes militares de la dictadura capitalista y distintos sectores populares, cuentos más sangrientos, mejor. Necesitamos víctimas, un buen número de ellas, porque no existe mejor aliciente para la movilización de masas que enseñarles el cadáver ensangrentado de un estudiante, un obrero un campesino.[201]

En octubre el presidente de la FEUH, Julio César Valladares, sostiene que la UNAH se ha convertido en centro de entrenamiento guerrillero, la FUR Y el FRU se preparan para manejar armas, así como técnicas para torturar y secuestro, entrenados por guerrilleros salvadoreños[202]. También acusó que el aparato subversivo estaba presente en todas las áreas de la Universidad, incluyendo el "teatro", que, en lugar de promover la cultura, fomentaba la violencia y el adoctrinamiento de los espectadores, quienes supuestamente estaban "llevando el terror al país".[203]

Como se ha expuesto anteriormente en este capítulo uno de los lugares más vulnerados por la propaganda anticomunista fue la Universidad, que en varias ocasiones de los años 1980-1981 fue atacada principalmente por la prensa Nacional, el SITRAUNAH en el boletín informativo de 1981 manifiesta su preocupación a la represión militar de ese año y enumerando una serie de hechos que dejan evidenciado la persecución militar, entre ellos se encuentra el asesinato de Tomas Nativí y Fidel Martínez[204].

Clemente Bardales menciona que el periodo 1981-1984 fue de terror, donde la disputa por el control de la Universidad era parte del día a día. En 1982, la derecha, encabezada por Oswaldo Ramos Soto, tomó control de la rectoría de la UNAH. El periodo de desaparición de Eduardo Becerra Lanza, secretario general de la FEUH, coincide con el nombramiento de Soto. Bardales describe este periodo como una "ofensiva cruel contra el movimiento estudiantil".[205]

Durante la década de 1980, la propaganda anticomunista en Honduras se convirtió en una herramienta clave del gobierno militar y los medios de comunicación para consolidar el control social y justificar la militarización del país. En el contexto de la Guerra Fría, Honduras fue un aliado estratégico de los Estados Unidos, que apoyó y financió la lucha contra el comunismo en la región. El discurso oficial se centró en la defensa de la democracia y la libertad, presentando al comunismo como una amenaza

[201] El Heraldo, «*Si yo fuera... Un estudiante Comunista*.» 28 de marzo de 1981, 36.
[202] El Heraldo, «*UNAH convertida en centro para entrenar guerrilleros*.» 2 de octubre de 1981, 2.
[203] EL Heraldo, «*Detrás del "teatro" en la UNAH se esconde un drama subversivo*.» 3 de octubre de 1981, 2.
[204] CEDOH, «*El SITRAUNAH denuncia represión*.» Boletín Informativo, octubre de 1981: 6.
[205] Clemente Bardales, «*Honduras 1 de agosto de 1982: secuestro y desaparición de Eduardo Becerra Lanza, secretario general de la FEUH*.» El socialista centroamericano. 13 de agosto de 2017. https://elsoca.org/index.php/america-central/movimiento-obrero-y-socialismo-en-centroamerica/4447-honduras-1-de-agosto-de-1982-secuestro-y-desaparicion-de-eduardo-becerra-lanza-secretario-general-de-la-feuh.

Derechos Reservados

directa a los valores nacionales y a la estabilidad del país. Los medios de comunicación, controlados o influenciados por el gobierno, difundían constantemente imágenes y mensajes que vinculaban el comunismo con el caos, la subversión y la desestabilización social. La "Marcha de la Libertad" y otras manifestaciones patrióticas eran promovidas como ejemplos del compromiso de la ciudadanía con la lucha contra el comunismo, utilizando figuras históricas y símbolos patrióticos como el general Francisco Morazán para reforzar el mensaje.

La propaganda anticomunista también fue utilizada para deslegitimar cualquier movimiento de oposición, especialmente a los grupos de izquierda y a los sindicatos, que fueron etiquetados como subversivos y agentes del comunismo internacional. El miedo a la insurgencia y la injerencia extranjera fue alimentado por campañas que exageraban la posibilidad de una invasión comunista, como la ocurrida en Nicaragua con los sandinistas. Esta narrativa ayudó a consolidar el poder de las Fuerzas Armadas y a justificar las violaciones de derechos humanos, como las detenciones arbitrarias y las desapariciones forzadas. La propaganda, por tanto, no solo sirvió para movilizar a la sociedad en torno a una causa común, sino también para mantener un estado de control y represión interna en nombre de la seguridad nacional y la lucha contra el comunismo

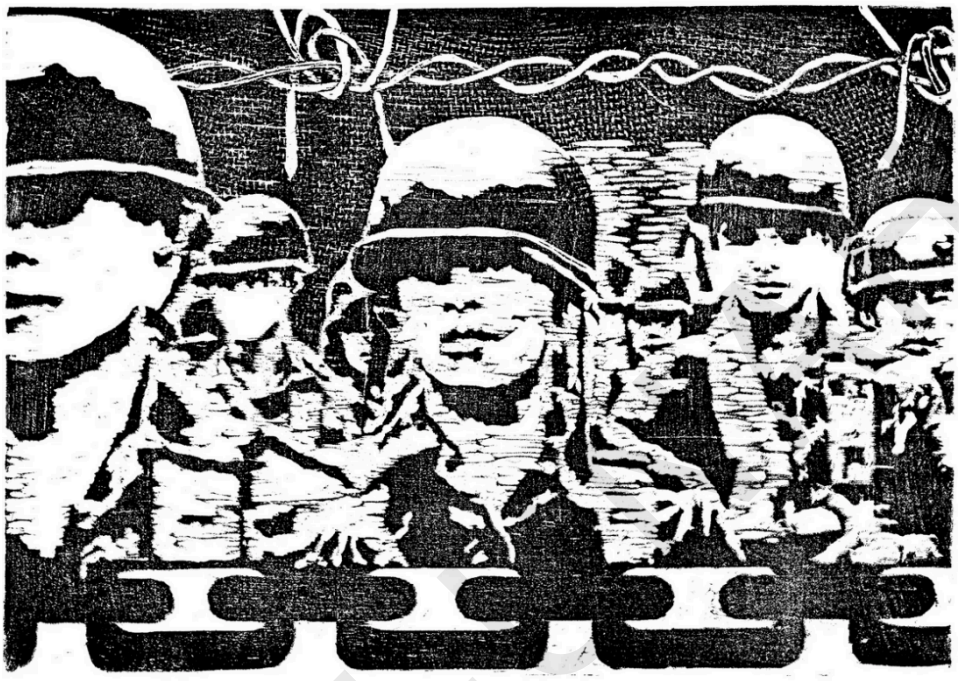
DEGT-UNAH

Derechos Reservados

CAPITULO IV. LA IMAGEN DEL CONFLICTO, MILITARISMO Y DESAPARECIDOS

Introducción

Imagen (36) *La paz que agoniza*.



Paúl Martínez, 1988, Xilografía. 22 x 16 cm Fuente: CAC-UNAH. [206]

A inicios de la década de los ochenta, Centroamérica se encontraba sumida en una profunda crisis política y social, marcada por la violencia y la inestabilidad. La región era escenario de una serie de conflictos armados que enfrentaban a regímenes autoritarios y militares, apoyados por los Estados Unidos, contra movimientos insurgentes de izquierda que buscaban transformar las estructuras políticas y económicas de sus países. El contexto de la Guerra Fría exacerbó estas tensiones, ya que las potencias globales veían a Centroamérica como un campo de batalla estratégico para evitar la expansión del comunismo.

En países como El Salvador, Nicaragua y Guatemala, las luchas armadas se intensificaron, dando lugar a guerras civiles y revoluciones. En Nicaragua, la Revolución Sandinista había derrocado a la dictadura de Somoza en 1979, lo que desencadenó una fuerte reacción de los Estados Unidos, que financiaron a los Contras para combatir al gobierno sandinista. Mientras tanto, en El Salvador y Guatemala, las dictaduras militares reprimían brutalmente los levantamientos populares, resultando en miles de muertos y desaparecidos. Honduras, aunque no vivió un conflicto armado

[206] Véase Paul Martínez, «*Portal UNAH.*» Galería Virtual de Arte, CAC-UNAH GAVIA. 19 de febrero de 2022. https://cac.unah.edu.hn/gavia/exposiciones/permanentes/taller-de-pintura-y-cultura-nacional-guala/ (último acceso: 9 de junio de 2024).

Derechos Reservados

directo, se militarizó profundamente y sirvió como base para operaciones militares estadounidenses y fuerzas contrainsurgentes, mientras sus propios conflictos sociales se mantenían latentes.

A inicios de la década de los ochenta, Honduras vivió un proceso de creciente militarización, influenciado tanto por factores internos como por su posición geopolítica en el contexto de la Guerra Fría. Aunque el país no fue escenario de una guerra civil como sus vecinos, su territorio se convirtió en una base clave para operaciones militares y contrainsurgentes promovidas por los Estados Unidos. El gobierno estadounidense, temeroso de la expansión del comunismo en la región tras el triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua, incrementó su presencia en Honduras y estableció bases militares para entrenar y financiar a los Contras nicaragüenses y otras fuerzas anticomunistas.

Internamente, Honduras estaba gobernada por regímenes militares que habían controlado el poder desde el golpe de estado de 1963. Aunque en 1980 se formó una Asamblea Constituyente y se preparaban elecciones, el verdadero poder seguía en manos de las Fuerzas Armadas[207]. Este proceso de "transición democrática" estuvo marcado por el control militar de las instituciones del Estado y el respaldo estadounidense a los líderes militares que aseguraban la estabilidad en la región.

La militarización también tuvo un impacto social significativo en Honduras. Las Fuerzas Armadas jugaron un papel central en la vida política y civil, reprimiendo cualquier oposición interna, particularmente a los movimientos de izquierda. Se incrementaron las detenciones arbitrarias, desapariciones forzadas y violaciones de derechos humanos. Organizaciones como el Comité de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Honduras (COFADEH) surgieron como respuesta a estas violaciones. Los medios de comunicación, en gran medida controlados por el gobierno, promovían un discurso de "defensa de la democracia" y "lucha contra el comunismo", mientras que la realidad era una creciente represión y vigilancia.

La presencia militar en Honduras se intensificó con la instalación de bases estadounidenses, como la de Palmerola, que se convirtió en un centro estratégico de operaciones para la región. Este apoyo extranjero consolidó la posición de los militares hondureños, quienes justificaban su control bajo la premisa de proteger al país de la subversión comunista, creando un ambiente de tensión y miedo en la sociedad. A pesar de que no se libró una guerra en el país, la militarización y el intervencionismo extranjero moldearon la política hondureña y el desarrollo de las tensiones sociales en las décadas siguientes.

[207] Según Marvin Barahona, aunque la década de los 80 estuvo marcada con el inicio de elecciones y transiciones democráticas, en enero de 1982 El Partido Liberal asumió el gobierno y creó expectativas favorables, sin embargo, desde que inició dio muestra de debilidad y se supeditó a las Fuerzas Armadas. Barahona , *Honduras en el siglo XX una síntesis histórica*, 239.

Derechos Reservados

4.1 Imágenes de una 'Paz' Impuesta: Propaganda y la Construcción del Enemigo Interno.

O.E.A.
El presidente de mi país se llama hoy por hoy coronel Fidel Sánchez Hernández, pero el general Somoza, presidente de Nicaragua también es presidente de mi país. Y el general Stroessner, presidente del Paraguay, es también un poquito presidente de mi país, aunque menos que el presidente de Honduras o sea el General López Arellano, Y más que el presidente de Haití, Monsieur Duvalier.
Y el presidente de los Estados Unidos es más presidente de mi país que el presidente de mi país, ese que, como dije, hoy por hoy, se llama el coronel Fidel Sánchez Hernández

Roque Dalton[208]

En el 2007, se inaugura una de las primeras exposiciones que abordan formalmente esta temática, la exposición "*imágenes Inconclusas"* del artista Lester Rodríguez, para Carlos Lanza una exposición que asume un compromiso con la historia y la memoria de un conflicto que pareciera que actualmente en Honduras solo queda en el registro documental de la prensa, las imágenes de esta exposición dice Lanza: "oscilan entre el recuerdo y el olvido: recuerdo perenne entre los familiares y amigos que con el paso de los años se han mantenido fieles; olvido por parte de aquellos que desertaron moral y físicamente de la lucha"[209].

La exposición de Rodríguez, "*Imagen inconclusa*" se convierte en uno de los primeros esfuerzos en Honduras de problematizar esta temática, de traerla al presente como una especie de conciencia histórica, conciencia que para el historiador Enrique Florescano, es: "Tomar o aceptar responsabilidades frente al pasado en un sentido moral implica reconocer los errores cometidos antes responder por ellos y hacer las reparaciones del caso a las víctimas y a sus descendientes implica a sí mismo respetar y reconocer los acuerdos pactos y compromisos hechos en el pasado por nuestros antecesores."[210]

[208] Roque Dalton, *Taberna y otros lugares*, (San Salvador, UCA Editores, 2014), 49.
[209]Carlos Lanza y Ramón Caballero. *Contrapunto de la forma*. (Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, arte y deportes, 2007), 134, 138.
[210] Enrique Florescano, *La función social de la Historia*, (México, Fondo de Cultura Económica, 2012.) 233-234.

Derechos Reservados

En esta relación entre el olvido y la historia de este proceso histórico, ¿Qué hay de la imagen que toma su reclamo en el tiempo o la historia?, esa imagen bejaminiana[211] que sigue reclamando su lugar en la actualidad, ¿Qué hay de la imagen que no adorna las paredes, y que no es "premiada en las bienales"? Para Galeano, el arte en las décadas setenta y ochenta no puede ser explicado apartando los conflictos, sociales y políticos cito textualmente:

> La violencia y el terror ejercido por los estados de la región en el contexto de la Guerra Fría, demandaba un arte crítico que denunciara el dolor y el sufrimiento provocado. Bajo este imperativo se desarrollaron dos tendencias, por un lado, el arte que denunciaba y cuestionaba de forma realista la realidad social y, por otro lado, el arte que renunció a la representación mimética y buscaba liberarnos de dogmas y prejuicios que estrechaban la imaginación creadora[212].

En el caso de Honduras, vemos este fenómeno muy marcado, por un lado, un arte que no le interesaba problematizar su momento histórico, y luego un arte muy marcado por la su "realidad" política y social. En los primeros años del conflicto 1980-1982, los periódicos que cotejamos en sus suplementos culturales le daban mayor interés a las notas que no pudieran perjudicar la "integridad" ideológica editorial de la prensa.

La imagen de la prensa, particularmente en las imágenes literarias que se crearon, son imágenes que podemos catalogar como el encubrimiento del hecho visible, Debord diría "la afirmación de la apariencia" es decir, una simple apariencia que niega el hecho visible[213]. Para Carlos Aguirre, desde 1968 se vive una ruptura cultural, donde los medios de comunicación juegan un papel desmesurado, capaces de persuadir y generar cambios en la opinión pública[214]. EL papel de la prensa, además de general la imagen de la paz en los primeros años del conflicto, también se encargó crear un enemigo en común, (el comunismo) desde manifestaciones y caricaturas hasta la creación de la imagen del terror de la guerra que se estaba produciendo en los países vecinos.

Como habíamos expuesto en el capítulo anterior muchos de los diarios consultados en este año desvelan una interesante actitud de parte de la prensa hondureña, "actitud" de orgullo nacional por la condición de "paz" en Honduras, además de esa paz que tanto profesaban encontramos casi a la par una serie de suplementos, editorial y artículos que

---

[211] Walter Benjamín en su libro "Tesis sobre la historia y otros fragmentos" "…la imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente [huscht]. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en el que se vuelve reconocible. "La verdad no sé no se escapará" […] Porque la verdadera imagen es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella. Walter Benjamín, *Tesis Sobre la Historia y otros fragmentos*. (México: Editorial Ítaca, 2008), 39.

[212] Gabriel Galeano, «*La Obra de Arte en la Época Del Conflicto Armado en Centroamérica*.» Global Journal of Human-Social Science, 2023, 2.

[213] Debord, *La sociedad del espectaculo*, 71.

[214] Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Anti manual del mal historiador o ¿Cómo hacer hoy una buena historia crítica?, (*Ciudad de México: Contra-historias, 2005), 87-88.

Derechos Reservados

estaban centrados a exponer los "males del comunismo" así como caricaturas que se encargan de satirizarlo, otro punto importante era el recordatorio de la violencia que la guerra ejercía sobre los demás países, obviando la propia sociedad militariza que relata tanto las obras de arte como el libro *Cuando las Tarántulas Atacan* libro que menciona una mordaz y pertinente cita a los militares: "[…] Hay hombres- tarántulas o sujetos tarantulados […]"[215]

Imagen (37) «Figura arácnida»,



Felipe Burchard, s. f. Fuente: Centro de Arte y Cultura UNAH, Honduras.

Remitiéndonos a la imagen -*Figura arácnida*-, (S/F), actualmente le pertenece a la colección de la Universidad, esta obra fue adquirida con una serie de obras del artista, en este paquete se encuentra también una obra llamada "*Alicia y el pozo*". En conversaciones con el historiador Henry Mancía, menciona los motivos de "*Alicia*" por Burchard pertenecen a una serie que el artista empezó en la década de los ochenta, entre la más importante es Alicia en el país de las pesadillas, probablemente la obra "Figura Arácnida" fue elaborada en la misma década.

Dejando a un lado el problema de la datación de la obra, hay una serie de elementos que pueden ubicarla en tiempo y espacio, Honduras hereda una compleja situación, los años setenta se caracterizaron por una dinámica social controlada por el estamento militar, sumado a militares corruptos y acusados por tráfico de drogas según describe Edelberto

[215] Longino Becerra, *Cuando las tarántulas atacan*. (Tegucigalpa: Baktun, 2002), 18.

Derechos Reservados

Torres-Rivas[216], otra característica de este mismo ejército fue la complicidad de las FFAA de Honduras en la ofensiva antisandinista, así como un proceso democrático que nace en una sociedad militarizada, Rivas menciona lo siguiente:

> […] los "contras" instalan sus campamentos en la frontera y el país se llena de bases aéreas y navales norteamericanas, como parte de una visible estrategia contrarrevolucionaria. Se instala la gigantesca base de Palmerola, cerca de Comayagua y otras en Puerto Lempira […] La vida política está sofocada, pero hay elecciones, partidos y parlamento, *in fini, una experiencia predemocrática*[217].

Según Marvin Barahona, este momento histórico se caracterizó por lo siguiente: "*La Guerra de Baja Intensidad*" prescribía el uso de fuerzas militares locales para reemplazar en el terreno al Ejército estadounidense, para lo que se contaba con el Ejército hondureño y las fuerzas irregulares de la contrarrevolución nicaragüense"[218], además de la colaboración de los ejércitos, otros de los métodos de represión en Honduras fueron: "Vigilancia, persecución, captura, secuestro, desaparición, forzada y asesinato a los miembros de las organizaciones revolucionarias"[219] con esta descripción podemos aludir el panorama hostil que había en este país hacia la izquierda y hacia el Partido Comunista de Honduras, no solo a la izquierda, sino también mencionar a todo tipo de disidencia que no estuviera alineada a los intereses hegemónicos de Estados Unidos[220].

Como vemos muchos de los elementos que acabamos de describir, sitúan a la obra "Figura Arácnida" como una imagen de su tiempo, si actualmente tendría que elaborar un écfrasis poético o referencial sobre la misma, usaría este fragmento "ten cuidado con las tarántulas porque son peligrosas; a mí me persiguieron hace mucho tiempo y solo por un milagro me salvé de caer entre sus mandíbulas"[221] ambos obras de arte nos relatan ese un fragmento de la violencia y el miedo que esta institución género en la década los ochenta.

---

[216] Torres, *La piel de Centroamérica*, 159. 160.
[217] Torres, *La piel de Centroamérica*, 160-162.
[218] Barahona , *Honduras en el siglo XX*…, 240.
[219] Barahona , *Honduras en el siglo XX*…, 241.
[220] Véase "El Conflicto de Baja Intensidad" escrito por Tom Barry publicado por el centro de documentación de Honduras CEDOH; nos introduce con el vocabulario sobre las consideraciones al respecto del Conflicto de Baja Intensidad, la cual incluye operaciones clandestinas, encubiertas, contra terrorismo y otras operaciones dirigidas para contener geográficamente El "Mundo Socialista" también conocido como "Doctrina Reagan", busca cambiar la dimensión de la guerra sin reconocer fronteras distinciones entre civiles y personas militares "paz violenta". Centroamérica se convierte en un laboratorio de pruebas para las teorías de guerra generadas por el Pentágono de Estados Unidos. Barry, *El conflicto de baja intesidad*…, 1988.
[221] Becerra, *Cuando las tarántulas atacan*, 17

Derechos Reservados

Imagen (38) «*Gorila*»



Fernando Carballo, 1980, óleo sobre tela, 64 x 48.5 cm-, fuente PINACOTECA costarricense.

Imagen (39) «*El nudo*»



Antonio Bonilla, 1994, acrílico sobre tela, 128 x 196.5 cm-, fuente Colección Museo Marte. El Salvador.

En Centroamérica el desarrollo del arte motivado por el conflicto fue desigual, cabe rescatar la cita que usamos en el primer capítulo sobre la I bienal de Pintura acusando a Costa Rica de no estar acorde a la realidad contextual[222], aunque en 1980 Fernando Carballo un artista costarricense, muestra la obra "gorila" imagen (38) que rompe el molde de mucha de la producción para la época en el vecino país, la obra uso la figura de un militar con rasgos muy pronunciados, aplastando una paloma, paloma que claramente simboliza la iconicidad de la paz; en cuanto al termino "gorila[223]" hay todo un imaginario social y cultura dentro de la izquierda para designar a los militares o personajes vinculados a la derecha con dicho termino.

[222] Vindas Solano, *La I Bienal Centroamericana*…, 300.

[223] El termino es una metáfora que naturalmente la hemos desarrollado basado en la opresión ya sea política o militar, como ejemplo en la cultura popular es el nacimiento de *Gorilla Grodd*, haciendo su aparición en el *The Flash* número 106 en mayo de 1959, este personaje se caracteriza por ser un genio sociópata (que quiere eliminar a la humanidad) representado en varios números como con una indumentaria de guerrero.

Derechos Reservados

Para Patto Sá Motta en un interesante artículo llamado *La figura del gorila en el imaginario de la izquierda brasileña*, menciona que esta representación nace en los 60s y 70s, originalmente creado en Brasil, pero paralelamente en Argentina, aunque el termino empezó a circular en 1950 refiriéndose a una persona antiperonista[224].
Las imágenes de los militares o las representaciones de los militares van a ser muy recurrente en la plástica nacional y centroamericana en la obra de Antonio Bonilla el artista salvadoreño muestra de manera satírica una figura de un militar junto con la imagen de representativa de un político, ambos unidos por un nudo. Para Gabriel Galeano el arte tiene "la capacidad de trasladar la indignación al mostrar cosas irritantes y traslaparlas al espectador"[225].



Imagen (40) «El Bar», por Ezequiel Padilla Ayestas, 1980, colección Centro de Arte y Cultura UNAH, Honduras.

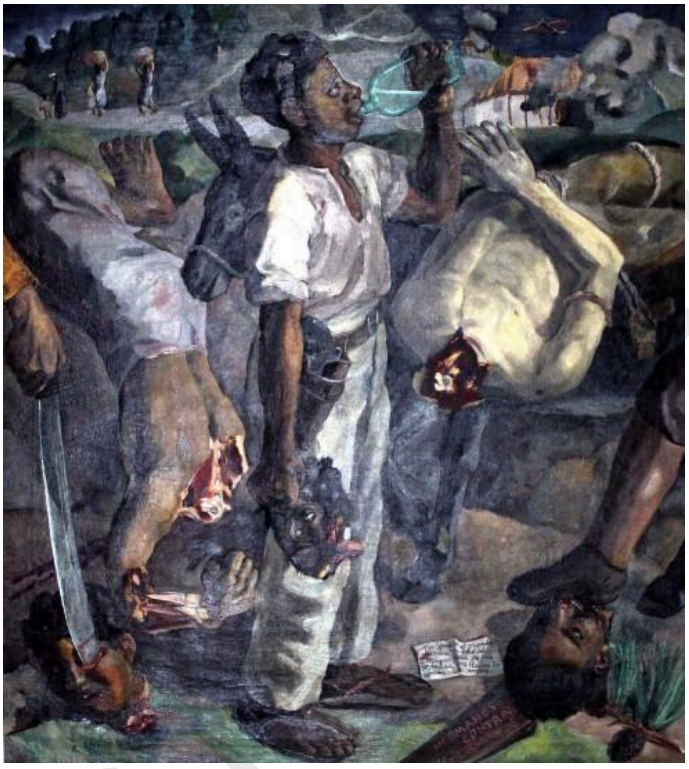
El otro extremo de la violencia nos la relata Ezequiel Padilla un artista que desvelo la imagen política de Honduras, el plano pictórico del cuadro nos reafirma a una Honduras diferente a la que los diarios nos contaban, una Honduras que se pierde dentro de la imagen macabra de una figura antropomórfica sujetando un elemento corto punzante. Remitiendo al carácter fatalista de la Historia de Honduras que describe el historiador Rolando Sierra Fonseca, haciendo un recorrido a través de la historia cultura de nuestro país, cabe mencionar una pertinente cita, Sierra nos ilustra rescatando una frase del célebre poeta hondureño Roberto Sosa: "la Historia de Honduras se puede escribir en un fusil, sobre un balazo, o mejor dentro de una gota de sangre"[226] la imagen fatalista de Honduras cobra vida, esa imagen que culturalmente en las artes plásticas asociamos con

[224] Rodrigo Patto Sá Motta, «*La figura del gorila en el imaginario político de la izquierda brasileña*.» (Revista electrónica de estudios latinoamericano, julio-septiembre de 2014, 1-20), 4.
[225] Gabriel Galeano, *La desestatización de la imagen de la violencia. Análisis desde el arte contextual en Guatemala. El Salvador y Honduras*. (Tesis Doctoral, Granada: Universidad de Granada UGR), 2020, 103.
[226] Sierra, *De la historia cultural*…, 64.

Derechos Reservados

la obra "cumbre" del arte hondureño "Hermano Contra Hermano" de Pablo Zelaya Sierra, una Honduras violenta.

Imagen (5*) Hermano contra Hermano*



Pablo Zelaya, 1932, [óleo sobre tela] Pinacoteca banco Atlántida.

Esta imagen fatalista también la podemos encontrar en El Salvador, Carlos Cañas artista salvadoreño representó la tragedia y el drama de los años ochenta en El Salvador, *El Sampul*, personifica la masacre de comunidades campesinas[227], el rostro de la guerra que no queremos ver, es indudable que Centroamérica moldea la imagen de la violencia debido a dos décadas marcadas por conflictos y por sus detonantes históricos, parafraseando a Galeano, pese a que la imágenes violentas tienen muchas repercusiones en nuestra sociedad, sobre todo las imágenes violentas de divulgación masiva, en el caso del artes es diferente, esta nos comunica con el recuerdo y la memoria de acontecimientos determinados, para convertirlo por así decirlo en una denuncia [228].

En la obra de Cañas el gesto iconográfico es de perdida, los cuerpos que yacen muertos están colocados de tal manera para producirnos la sensación del dolor, sus rostros cargados de pensar, taciturnos ante la violencia que vivió, no es la imagen de Sampul en

[227] Rafael Alas Vásquez, "*Entre realidad e imaginación*", Arte del siglo XX. San Salvador: MARTE, 2022, 2.
[228] Galeano, *La desestatización de la imagen*, 201-202.

Derechos Reservados

el estricto sentido de la palabra, es la representación simbólica del dolor, del espacio de denuncia ante su momento histórico.

Imagen (41) «*El Sampul*»



Carlos Cañas, 1984, óleo sobre tela, 112x144 cm., fuente Museo Marte, El Salvador.

Volviendo a la obra "Alicia en el país las pesadillas" (imagen 6)), muchas de las imágenes con este carácter desesperanzador va está compuesto por una paleta fría con tonos mayoritariamente grises, aunque para la sicología del color, las tonalidades grises son las menos apreciadas, es considerado como el color de los sentimientos sombríos, soledad y la miseria[229], Alicia aunque pareciera que tiene color, el carácter de la veladura o imprimatura del pigmento nos la sensación que el color es tragado por el panorama inhóspito rodeado de cascos grises produciendo esa sensación de miseria, en las obras anteriores como "*Hermano contra Hermano*" y "*Sampul*" vemos ejemplificado nuevamente la atmósfera grisácea que les rodea.

Tanto la violencia como el militarismo va a estar presente en la representación artística, podríamos considerar que metafóricamente crearon de la imagen del miedo, Mier diría "el miedo como la anticipación del mal […] el miedo alienta la tentativa de sustraerse al acrecentamiento del mal"[230], esta imagen del miedo y la muerte, además de estar

[229] Eva Heller, *Psicología del color*. España: Editorial Gustavo Gili, 2008, 269, 270.
[230] Raymundo Mier, «*Políticas y estéticas del miedo*.» (TRAMAS 30, 2008, 11-58), 21.

Derechos Reservados

representada en formas semejantes a los militares o la figura de una vanita[231], (representación clásica de la muerte).

Esta representación de la muerte va estar en muy marcada tanto en los periódicos de la época como en las artes, por ejemplo en *El Heraldo*, en una ilustración de archivo se refiere a este momento como "*El símbolo siniestro de nuestro tiempo*" fue la leyenda que diario *El Heraldo* utilizó en una ilustración del artista norteamericano Jim Morin, para describir al "terrorismo de izquierda" que se apoderaba del escenario político y cultural de Centroamérica en la década de los ochenta: cito textualmente:

> El dibujo de Morin es más que elocuente. Sin embargo, para nosotros refleja la tétrica del crimen organizado, del terrorismo de izquierda y de desdicha que ultraja toda conciencia humana […] ese terrorismo no lo queremos en nuestra patria hay que atacarlo y destruirlo antes que acabe con nuestra razón de vida democrática[232].

La ilustración es sencilla, cráneos humanos apilados que servían como ejemplo visual del contexto de guerra que se enfrentaban El Salvador, Guatemala y Nicaragua.

Imagen (42) «El símbolo […]»



Jim Morin, fuente: EL Heraldo, 15 de junio, 1981.

Imagen (43) «¿Yo? […]»



Jim Morin, 1981, fuente: EL Heraldo, 19 de enero, 1981, 1.

Las imágenes eran tomadas del archivo documental de *The Miami Herald*, muchas de ellas descontextualizadas de su suplemento habitual, para ilustrar la línea editorial del periódico *EL Heraldo*, ambas imágenes corroboran la necesidad de los aparatos mediáticos de vincular la muerte con el conflicto y señalando a la izquierda como responsable, tal como nos alude el párrafo anterior, es curioso que para 1982 el mismo diario usara una imagen similar para ilustrar la portada de su periódico, titulándolo de "macabro hallazgo de un cementerio clandestino" usando una fotografía de los restos humanos encontrados[233].

[231] Vanita es un término utilizado en la pintura para referirse a un género pictórico que involucra esqueletos humanos en su composición.
[232] EL Heraldo, «*De nuestro tiempo*...» 15 de junio de 1981: 1.
[233] El Heraldo, «*Macabro hallazgo de un cementerio clandestino*.» 3 de febrero de 1982, 1.

Derechos Reservados

En estos primeros meses del año 1982, se encuentran las primeras fosas clandestinas en Honduras, noticias que sacuden la imagen de la paz de Honduras, imagen que se había creado desde 1980, aunque encontrar cadáveres no era nada nuevo, en una nota de diario *El Heraldo*, unos de los habitantes de la entrada de la aldea de "Carpintero" afirmaba que desde el año pasado (1981) "se encontraban cadáveres humanos en la carretera entre San Antonio de Leche y el último punto antes de llegar a la colonia"[234]

El boletín informativo del CEDOH de septiembre de 1982 afirma que en estos años, son muchos los casos de desaparecidos y cementerios clandestinos, muchas de las víctimas encontradas aparentemente son capturados por los elementos especiales de investigación política[235], Raviber ilustra desde su perspectiva este momento, un tanto cruel y pasada de tono, la caricatura es la imagen de un gato con una viñeta que dice lo siguiente "El colmo de la incapacidad, Estos bárbaros no saben ni enterrar las cosas sucias…"

Imagen (44) «*El colmo de la incapacidad…*»



Raviber, 20 de febrero1982, El Heraldo, 1.

Al fondo de la imagen extremidades humanas saliendo de la tierra con los nombres de las localidades donde se han encontrado los cadáveres, como mencione un tanto cruel, debido a que los gatos entierran sus excrementos, la ironía se convierte en una pequeña dosis de humor negro sobre el acontecer nacional.

Posteriormente, Raviber nos ilustra con una imagen el recordatorio dentro de la prensa sobre la violencia que se estaba produciendo en Honduras, en el mes de febrero se descubre un comentario clandestino, apodado la "Montañita" el aparato mediático no se demoró en mostrar particularmente su impresión, bajo los trazos de uno de los maestros de la caricatura en Honduras según Allan Mcdonald, Raviber[236] ilustra de manera

[234] EL Heraldo, «*Exhumado el octavo cadáver sepultado en tumba anónima*.» 24 de febrero de 1980: 7.
[235] CEDOH. «Derechos Humanos.» Boletín Informativo, octubre de 1982: 6.
[236]Véase Fabricio Estrada, Bitácora del párvulo. 9 de julio de 2012. https://fabricioestrada.blogspot.com/2012/07/raviber-mcdonald.html (último acceso: 26 de enero de 2025).

Derechos Reservados

magistral e irónica lo sucedido en la "Montañita" ¡Somos diferentes! Una pila de cadáveres burlándose de ese puritanismo positivo que genero la relativa paz en Honduras.

Imagen (45) «*El oasis…*»,



Raviber, 20 de febrero, 1982, El Heraldo, 36.

La ilustración de Raviber es sin duda el recordatorio de la violencia estatal que se está viviendo en estos primeros años de la década de los ochenta, la cobertura del cementerio clandestino está llena de eufemismo, como "desaparecidos o ajusticiados por criminales extremistas" Carlos Roberto Reina, en este momento presidente de la Corte Internacional de Derechos Humanos (1981-1983), menciona dentro del reportaje que una de las víctimas es el hijo de Francisco Fairén[237], según los hechos presentados en la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en los años 1981 a 1984 entre 100 a 150 personas desaparecieron sí que muchas de ellas se haya vuelto a tener noticia alguna[238].

Imagen (46) «*Mano negra y mano blanca*»



Raviber, 13 de febrero, 1982, El Heraldo, 36.

[237] El Heraldo. «*Macabro hallazgo de cementerio clandestino cerca de la capital*.» 3 de febrero de 1982: 32.
[238]Véase CIDH. Ficha Técnica: Fairén Garbi y Solís Corrales Vs. Honduras. s.f. https://www.corteidh.or.cr/tablas/fichas/fairengarbi.pdf.

Derechos Reservados

"Y este cementerio particular no te atribuyas los "méritos" porque es mío, Raviber como de costumbre, deja esta insinuación, a la libertad del espectador para tomar sus propias conclusiones. Mucho de arte, ya sea plástico o visual que se producirá en ese momento va a tener una característica muy didáctica, con una figuración acentuada a la denuncia por ejemplo las siguientes imágenes nos recuerdan el miedo a ser perseguidos y el miedo que representaba caer en las manos de los militares.

Imagen (47) «*Detenido en el paisaje*»



Víctor López,1988, colección ENBA, imagen de cortesía de Ariel Martínez.

Imagen (48) «*Alimento para la Junta*»



Carlos Cañas, tinta, 1982, fuente: colección Museo MARTE.

En la obra "*Detenido en el Paisaje*" Víctor nos confronta con el imaginario de los detenidos y desaparecidos en Honduras, una mano señalando de forma imponente a una persona que representa al individuo, según Lanza la obra de Víctor en la década de los 70s y 80s estaba ínfimamente ligada al escenario político, "creaba formas evidentes, básicas, casi didácticas, es decir "compresibles para el pueblo"[239] nuevamente la paleta de tonos fríos, pero notemos como el elemento de la mano cambia a tonalidades grisáceas, remitiéndonos nuevamente a la observación de Heller[240].

En la obra Cañas vemos un discurso más visceral, sin contemplaciones, sin medias tintas, una imagen producto del conflicto que estallaba en su país, la obra tiene una leyenda que dice: "alimentos conjuntos del imperialismo y la junta militar Democristiana para mantener la democracia en El Salvador, 80, 81, 82"[241] En este

[239] Carlos Lanza, «*Víctor López, el artista que supo reinventar una tradición*.» EL Heraldo, 20 de junio de 2024.
[240] Heller, *Psicología del color*, 269, 270.
[241] Museo de Arte de El Salvador Marte*, Carlos Cañas*. San Salvador, Marte, 2024, 65.

Derechos Reservados

periodo el artista inicia una de las series más importantes de su carrera, la serie llamada Ciclo de la violencia de 1972 y finaliza en el 1983, el tema de la guerra y el militarismo es el eje central de esta serie, mesclando texto e imagen para narrar la realidad cruda y siniestra en la que vive El Salvador[242].

La gestualidad de Cañas sin duda es el referente de uno de los maestros de la plástica nacional de El Salvador, esta serie recuerda la obra de Goya, aspirando a la universalidad desde los gestos desgarradores como advertencias de los horrores de la guerra, en el lenguaje de Goya[243] que se repite en el de Cañas, es la utilización de un lenguaje reconocible donde el artista busca dosificar al público el contenido de la obra, vemos que tanto Cañas como Víctor buscan este mismo recurso.

Imagen (49) «*Exequias de Monseñor Romero*»



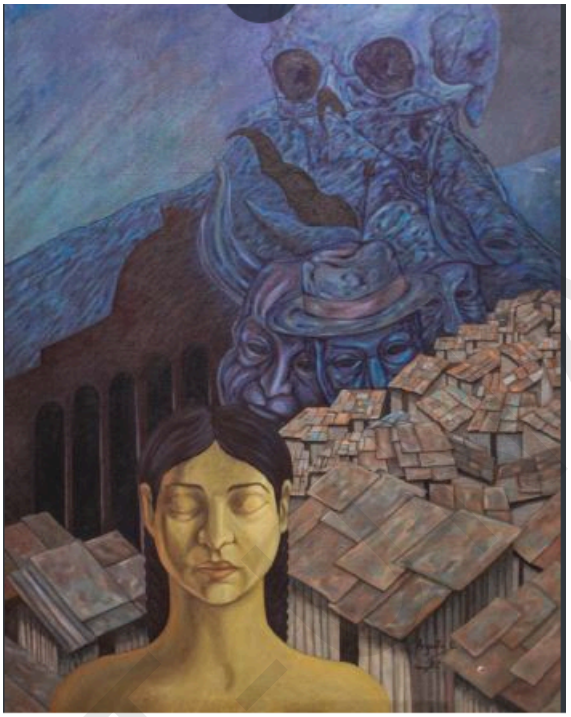
Carlos Cañas, tinta, 1980, fuente: colección Museo MARTE.

Siguiendo esta línea el artista hondureño Rúdrico Ernesto Argueta, con un tono de desesperanza elaboró una serie llamada "*De la serie todavía es de noche*" pinturas que pocas veces han sido expuestas a pesar de que parte de la colección le pertenece al Banco Central de Honduras, esta colección se caracteriza por una paleta fría, en la imagen (50), podemos observar estas características, el dorso de una mujer cabizbaja sobresale del plano pictórico, detrás de ella una serie de elementos mezclados por la representación simbólica de casas hechas de escombros, mientras una vanita y mascaras observan.

[242] Museo de Arte de El Salvador Marte*, Carlos Cañas*, 18, 19.
[243]Véase Manuel Álvarez Junco, «*El "Ydioma universal" de Goya*.» (I+Diseño. Revista Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño 15 (2020): 51-76.)

Derechos Reservados

Imagen (50) «De la serie todavía es de noche»



Ernesto Argueta, 1987, [óleo sobre tela], fuente: Banco Central de Honduras.

Gustavo Alvares Martínez decía que "Los derechos humanos no son para proteger terroristas[244]" el mismo Gustavo Alvares que estaba involucrado en la creación del escuadrón 3-16, unidad de inteligencia militar, encargada en ejecutar los secuestros, torturas y asesinatos de activistas de izquierda[245]. Sumado a esto, Marvin Barahona menciona que para 1983 la ley antiterrorismo era un método para suprimir la beligerancia de las organizaciones revolucionarias[246].

La imagen de los ochenta fue la imagen de la fatalidad para muchas personas, incluso dentro de la memoria contemporáneo el tema sigue vigente, artistas visuales posteriores a esta generación de artistas sigue estudiando el tema, en la tesis doctoral de Gabriel Galeano se explora desde el campo de la estética la imagen de la violencia en el arte centroamericano, el análisis del arte contextual en Centroamérica, que se manifiesta a través de obras que denuncian la violencia política, la pobreza y las desigualdades sociales.

[244] El Heraldo. «Los derechos humanos no son para proteger a terroristas.» 11 de febrero de 1982: 36.
[245] Bardales*, Honduras 1 de agosto de 1982*…
[246] Barahona , *Honduras en el siglo XX*…, 242.

Derechos Reservados

Artistas como Regina José Galindo y Aníbal López ambos oriundos de Guatemala emplean su cuerpo y la performance para representar el sufrimiento y la violencia estructural en la región. A través de sus obras, logran crear conciencia y memoria histórica, alejándose de lo estético tradicional para construir narrativas críticas. Una acción que dialoga muy bien con la narrativa de este capítulo es la intervención que Aníbal realizó el 30 de junio del 2020, la acción consistió en arrojar diez sacos de carbón previo a un desfile militar, Según Galeano el carbón simbolizo las masacres y los abusos cometidos por la institución militar durante el conflicto armado[247].

Imagen (51) «*Sin título*»



Aníbal López, Acción, 2000, Guatemala. fuente: Prensa Libre: Hemeroteca PL.

Imagen (52) «¿Quién puede borrar las huellas»,



Regina José Galindo performance, 2003, Guatemala, fuente: https://www.reginajosegalindo.com/

EL carbón fue limpiado inmediatamente, en una clara evidencia según Galeno de querer ocultar o eliminar los crímenes contra la humanidad[248], junto a Aníbal podemos observar la obra de Regina José Galindo, artista recurre a actos performáticos extremos que impactan visual y emocionalmente, creando una conexión inmediata con el espectador y resaltando la crudeza de las experiencias vividas por las víctimas, en la obra ¿Quién puede borrar las huellas? una pequeña leyenda campaña la obra:

> Caminata de la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana, en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, un rechazo a la

[247] Galeano, La desestetización de la imagen…, 314, 315.
[248] Galeano, La desestetización de la imagen…, 316.

Derechos Reservados

candidatura presidencial del ex militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt[249].

El lenguaje de Regina es contundente, apelando a una memoria que no ha terminado de reclamar justicia.

En otro extremo en el año 2017 en el *Museum of Contemporary Art Santa Barbara.* Se inaugura la muestra "Guatemala" from 33,000 km: Contemporary Art, 1960-Present, exposición que recolecta lo más relevante del arte guatemalteco, para Emiliano Valdés el arte guatemalteco permanecía casi desconocido, y que artistas como Aníbal y Galindo lo posicionaron en el mapa, y muchos de los trabajos que se han realizado sobre el Arte de Guatemala son independientes sin apoyo de instituciones[250].

La tesis central de esta exposición aborda es la guerra civil de Guatemala, rescatando a otros artistas como Francisco Tún, de origen indígena que según Valdés en otro país hubiera tenido mucha más proyección internacional[251].

Imagen (53) «*Fusilamiento*»



Francisco Tún, 1972, fuente: https://gazeta.gt/60003/

Imagen (54) «*El Encuentro*»



Roberto Cabrera Padilla, 1970, fuente: https://gazeta.gt/60003/

EL lenguaje de Tún es un lenguaje "Naïf" pero su tono de inocencia no descarta una poderosa narración de un paisaje poco alentador, en el otro extremo tenemos la obra de Roberto Cabrera, que relata los primeros años de la guerra civil en Guatemala, la obra según Patricia Lope "recrea la táctica de asesinar personas no gratas para el *statu quo*, asiéndolas pasar como un simple accidente de tránsito"[252].

[249] Regina José Galindo, Regina *José Galindo.* 2024. https://www.reginajosegalindo.com/.
[250] Emiliano Valdés, Entrevista de Alejandra Villasmil. Emiliano Valdés sobre la más amplia muestra de arte guatemalteco de 1960 al presente (18 de diciembre de 2017).
[251] Valdés, *Entrevista de Alejandra*…, 2017.
[252] Patricia Lope, «*La violencia del Estado y el arte contemporáneo guatemalteco*.» Gazeta, 13 de julio de 2022.

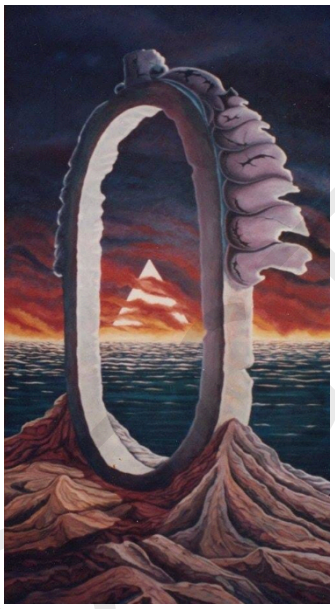
Derechos Reservados

Las narraciones tanto de los artistas de Guatemala, EL Salvador y Honduras presentan una similitud gráfica, son el recordatorio del conflicto desde las voces de los oprimidos, diría Dana Arnold:

> La interacción entre historia y arte tiene un impacto en nuestra comprensión de los objetos del pasado. Solemos emplear documentos escritos como testimonios a partir de los cuales poder emprender la construcción histórica; sin embargo, también los restos físicos del pasado pueden hacer que la historia se haga visible, que nos permiten ver el pasado con nuestros propios ojos[253].

Si pudiera resumir por medio de una imagen la vorágine social que se vivió en Honduras y Centroamérica, usaría la obra de Argueta "excudo" un lienzo pintado en 1979, o la obra del artista salvadoreño Roberto Galicia, con la obra Bandera, ambas obras usando los recursos simbólicos de la nación para dar un discurso que resume la condición política y social de la década de los 80

Imagen (55) «*Excudo*»



Argueta, 1979, [óleo sobre tela], colección Banco Central de Honduras.

Imagen (56) «*Bandera*»



Roberto Galicia, 1984, [óleo sobre tela], fuente: Colección Museo Marte.

La imagen del conflicto, militarismo y desaparecidos, se examina cómo la militarización y los desaparecidos en Honduras durante los años 80 forman parte de un contexto centroamericano marcado por la violencia y la represión en plena Guerra Fría. En Honduras si bien es cierto no sufrió un conflicto armado interno como sus vecinos, el país se convirtió en una base clave para las operaciones militares estadounidenses y contrainsurgentes, lo que provocó una creciente represión interna y el surgimiento de

[253] Arnold, *Historia del arte*…, 25.

Derechos Reservados

organizaciones como COFADEH, que denunciaban las violaciones de derechos humanos y las desapariciones forzadas.

La propaganda estatal apoyada por los medios de comunicación reforzaba una narrativa de "paz" en Honduras, mientras que en realidad el país estaba militarizado y controlado por fuerzas alineadas con los intereses de Estados Unidos. Las imágenes del conflicto en los medios y las obras de arte reflejaban esta dualidad, creando una tensión entre la apariencia de estabilidad y la realidad de represión y violencia. La imagen de la "paz vigilada" en Honduras contrasta con las representaciones de la violencia en los países vecinos, y el capítulo explora cómo el arte y la cultura jugaron un papel en la denuncia de esta realidad.

La iconografía militar en el arte, ejemplificado en obras de artistas como Felipe Burchard, Ezequiel Padilla y Carlos Cañas, quienes representaron de manera crítica la presencia militar y sus efectos en la sociedad. Estas obras se destacan por su capacidad para desafiar la narrativa oficial y crear un espacio de resistencia visual frente a la represión estatal.
Finalmente, el capítulo concluye señalando que la imagen del conflicto en Honduras, tanto en la prensa como en el arte, era una herramienta de control social y propaganda. Sin embargo, los artistas comprometidos desafiaron este control mediante la creación de obras que capturaban el miedo, la violencia y la resistencia, ayudando a preservar la memoria histórica de una época caracterizada por la represión y la militarización.

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

CONCLUSIONES

Esta investigación ha demostrado que las imágenes producidas y difundidas en el Distrito Central de Honduras entre 1980 y 1982 no fueron elementos secundarios ni meramente ilustrativos del conflicto, sino que operaron como dispositivos centrales en la construcción de los imaginarios sociales sobre la guerra, la seguridad, el enemigo y la democracia. A través del análisis de materiales de prensa, propaganda estatal, caricatura y arte, se evidenció que el campo visual fue un espacio de disputa simbólica en el cual se enfrentaron narrativas oficiales y formas de resistencia cultural. Las imágenes no solo reflejaron la coyuntura sociopolítica del periodo, sino que ayudaron a moldearla, consolidando discursos y afectos que definieron la percepción pública del conflicto y su memoria posterior.

En relación con los medios impresos, se identificó una estrategia visual orientada a reproducir la lógica anticomunista impulsada desde el Estado y los sectores hegemónicos. Las fotografías, titulares y caricaturas publicadas en diarios como El Heraldo o La Prensa construyeron una representación del conflicto que reforzaba la figura del "enemigo interno" y legitimaba la militarización bajo el argumento del orden y la defensa de la democracia. Estas imágenes promovieron una visión binaria del mundo, donde el caos era asociado al comunismo y el orden al aparato estatal. La prensa capitalina, en este sentido, no solo informó: actuó como agente reproductor del discurso dominante.

Frente a este discurso hegemónico, se documentaron prácticas visuales que operaron como formas de resistencia simbólica. Colectivos artísticos, caricaturistas y artistas independientes desarrollaron una producción visual que cuestionaba el autoritarismo, denunciaba las violencias ocultas del Estado y proponía nuevas formas de narrar el conflicto. Estas expresiones no siempre circularon en los mismos canales que la imagen oficial, pero encontraron en el arte, el performance, la gráfica y el humor político herramientas para fisurar el relato dominante y abrir espacios de crítica. Las imágenes de estos actores también son memoria: relatan los márgenes, la disidencia, lo no dicho.

Derechos Reservados

Finalmente, esta investigación plantea que las imágenes no solo documentan la historia, sino que son historia. Las visualidades que rodearon el conflicto de 1980 a 1982 condensan tensiones ideológicas, afectos sociales y dispositivos de control que configuran subjetividades y memorias. El estudio de las imágenes como fuentes históricas permite acceder a una dimensión sensible y política del pasado que escapa al documento textual. En contextos como el hondureño, donde la represión se ejerció también sobre la representación, es urgente interrogar las imágenes no solo como vestigios, sino como actores activos en la producción de sentido.

Esta tesis busca, en última instancia, abrir un camino para el diálogo entre la historia visual, la cultura política y la memoria. Aporta a los estudios visuales en Honduras una propuesta metodológica y analítica centrada en el poder de la imagen para construir, disputar y recordar. Quedan abiertas nuevas preguntas: ¿cómo leer las imágenes que no se mostraron?, ¿qué otros archivos visuales permanecen invisibilizados?, ¿cómo sigue operando hoy la estética de la vigilancia en los discursos oficiales? El trabajo con imágenes nos enfrenta no solo al pasado, sino a las formas en que seguimos mirándolo.

Hallazgos y limitaciones

A partir de las conclusiones anteriores, se pueden sugerir varias observaciones metodológicas tanto para el público general como para la academia, con el fin de mejorar la comprensión y el análisis del arte y las imágenes producidas en Honduras y Centroamérica durante la década de los ochenta:

1. **Ampliar el enfoque interdisciplinario**: las investigaciones en las ciencias sociales, Historia y Sociología deben incluir en sus enfoques la utilización de diferentes fuentes como la imagen. Este enfoque permite una comprensión más profunda que nutriría mejor los análisis cultura y que están entrelazadas con los contextos políticos, sociales y económicos. En lugar de analizar las obras de arte de manera aislada, es fundamental vincularlas a los fenómenos sociopolíticos de la época, como la militarización, la represión y el anticomunismo.

2. **Incorporar metodologías visuales**: Es necesario aplicar metodologías de análisis visual que permitan desentrañar los significados simbólicos y políticos de las imágenes. Herramientas como la semiótica visual, el análisis iconográfico y la crítica de la representación pueden ayudar a interpretar las obras de arte y los productos visuales más allá de su valor estético, revelando cómo estos reflejan o desafían las narrativas oficiales y los discursos hegemónicos de la época.

3. **Considerar las voces marginadas en la historia del arte hondureño**: A menudo, las narrativas históricas del arte han estado dominadas por perspectivas

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

institucionales o elitistas. Para una investigación más inclusiva, es importante darle voz a las producciones artísticas y culturales que surgieron desde la disidencia, la sociedad civil y los movimientos de resistencia. Se sugiere prestar mayor atención a las obras de arte que no se alinean con el canon oficial o que fueron ignoradas por las instituciones tradicionales debido a su contenido político o socialmente incómodo.

4. **Contextualizar la producción artística en su marco histórico**: Las investigaciones académicas deben evitar tratar el arte como un fenómeno meramente estético y, en su lugar, situarlo dentro de su contexto histórico y político. Para entender el arte de los ochenta, es imprescindible estudiar los eventos y procesos como la Guerra de Baja Intensidad, la intervención de Estados Unidos, y el impacto de la militarización en la vida cotidiana. El arte no solo responde a estos acontecimientos, sino que también los refleja y, en muchos casos, los denuncia.

5. **Fomentar el acceso a fuentes primarias y archivo visual**: Se debe promover la creación y preservación de archivos visuales que recojan tanto obras de arte como productos mediáticos de la época. Este tipo de archivo no solo es fundamental para la academia, sino también para el público en general, al facilitar el acceso a documentos que permiten una comprensión más amplia y matizada del periodo. Este esfuerzo también debe incluir la digitalización de obras de arte, documentos y prensa, lo que permitiría una mayor accesibilidad y difusión del material.

6. **Promover un diálogo crítico entre el arte y los medios de comunicación**: Es vital examinar la relación entre las imágenes producidas por los medios de comunicación (caricaturas, editoriales, fotografías) y las obras de arte de la época. Este análisis debe abordar cómo los medios influyeron en la percepción pública de los conflictos y cómo los artistas utilizaron sus plataformas para resistir o reinterpretar las narrativas oficiales. Este diálogo entre arte y medios ofrece una comprensión más rica de cómo se moldeó la opinión pública y la cultura visual durante el periodo.

7. **Financiamiento:** lastimosamente esta tesis fue frenada en buena parte por el presupuesto, en el 2023 solo tuve oportunidad de viajar a El Salvador para cotejar sus fuentes visuales, desafortunadamente no puede encontrar patrocinadores que pagarán una visita de investigación a Guatemala y Nicaragua.

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

REFERENCIAS O CITAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía General

Acha, Juan. *Arte y sociedad latinoamericana.* México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

Aguirre Rojas, Carlos Antonio . *Antimanual del mal historiador o ¿Cómo hacer hoy una buena historia crítica?* Ciudad de México: Contrahistorias , 2005.

Arnheim, Rudolf. *Ensayos para rescatar el arte.* Madrid: Cátedra, 1992.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual* . España: Alianza Editorial, 2017.

Arnold, Dana. *Historia del Arte Una breve introducción.* Madrid: Alianza Editorial, 2020.

Barahona, Marvin. *Evolución histórica de la identidad nacional.* Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 2007.

—. *Honduras en el siglo XX una síntesis histórica.* Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 2005.

Derechos Reservados

Bauer, Arnold J. *Somos lo que compramos, Historia de la cultura material en América Latina.* México: Tauros, 2002.

Becerra, Longino. *Cuando las tarántulas atacan.* Tegucigalpa : Baktun, 2002.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen* . Argentina: Katz Editores , 2007.

Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.* México: Ítaca, 2003.

Benjamín , Walter. *Tesis Sobre la Historia y otros fragmentos.* México: Editorial Ítaca, 2008.

Black, Max. «¿Cómo representan las imágenes?» En *Arte. percepción y realidad*, de E. H. Gombrich, 127-169. España: Paidós, 2013.

Bourdieu, P. «Elementos de una teoría sociológica de la percepción del artística.» En *Sociología del Arte*, de A. Silbermann, R. L. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H. O. Luthe y B. Watson, 43-80. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.

Burckhardt, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia.* Madrid: EDAF, 1982.

Burke, Peter. *Visto y No visto.* Traducido por Teófimo Lozoya. España: Titivillus, 2001.

Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* España: Paidós Ibérica, 2006.

Canclini, Néstor. *Arte Popular y sociedad en América Latina.* México D.F.: Grijalbo, 1977.

Canclini, Néstor. *Culturas híbridas.* España: Paidós, 2001.

Cardona Amaya, José Manuel. *Rojo, memoria de la lucha comunista en Honduras a partir de las ilustraciones del semanario Patria 1976-1981.* Tegucigalpa: Impresiones Padilla , 2017.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor S. R. L., 1974.

Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud.* México: Ediciones Era, 2010.

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

Eco, Umberto . *La estructura ausente* . España : DEBOLS!LLO, 2016.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad.* Croacia: Lumen, 2018.

Eco, Umberto. *La estructura ausente.* España: Debolsillo, 2011.

Farga, María del Rosario, y María Fernández. *Historia del arte.* México: Pearson, 2008.

Enrique Florescano, *La función social de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012,

Galeano, Gabriel. *Las artes visuales en Honduras.* Comayagüela : CAC-UNAH, 2019.

García, Roberto, y Arturo Taracena Arriola. *La Guerra Fría y el anticomunismo en Centroamérica.* Guatemala: FLACSO, 2012.

Gaskell, Ivan. «Historia .» En *Formas de hacer historia*, de Peter Burke, 209-240. España: Alianza Editorial, 1996.

Gaskell, Ivan. «Historia Visual.» En *Formas de Hacer Historia*, de Peter Burke, 221-254. España: Alianza Editorial, 2005.

Habermas, Jürgen. *El Discurso Filosófico de la Modernidad.* Madrid : Katz Editores , 2011.

Harari, Yuval Noah. *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad.* México: Penguin Random House, 2019.

Harris, Marvin. *Antropología Cultural* . Madrid: Alianza Editorial, 2022.

Heller, Eva. *Psicología del color.* España: Editorial Gustavo Gili, 2008.

Herman, Edward S., y Noam Chomsky. *Manufacturing Consent.* London: Random House, 2008.

Derechos Reservados

Infante del Rosal, Fernando. «Teoría y ciencia de la imagen.» En *Teorías contemporáneas del arte y la literatura* , de Leopoldo La Rubia de Prado, Nemesio G.-C. Puy y Francisco La Rubia de Preado, 579-595. Madrid: Tecnos, 2021.

Lanza, Carlos y Caballero, Ramón. *Contrapunto de la forma.* Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Arte y Deportes, 2007.

Maira, Luis. «*Fracaso y reacomodo de la política de Estados Unidos en Centroamérica*.» En *Centroamérica en crisis*, de Centro de Estudios Internacionales XXI, 179-208. México: Colegio de México, 1980.

Mariñas Otero, Luis. *Acercamiento a la Cultura de Honduras.* Tegucigalpa: CCET/AECID, 2009.

Martín Prada, Juan. *Ver las imágenes en el tiempo del internet.* España: Akal, 2018.

Molina, Juan Ramón . *Tierras, Mares y Cielo* . Tegucigalpa: Centenario, 2011.

Navarrete, Daniela . *Tegucigalpa Política y Urbanismo 1578- 1949.* Tegucigalpa: IHAH, 2012.

Oseguera de Ochoa, Margarita. *Honduras hoy: sociedad y política.* Tegucigalpa: CEDOH, 1990.

Oyuela, Leticia. *El Naïf en Honduras.* Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, UNESCO, Cooperación Española , 2007.

Oyuela, Irma Leticia de. *Constructores Artísticos entre Siglos.* Tegucigalpa: OPSA, 2010.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

Rosenberg, Mark. *Honduras: pieza clave de la política de Estados Unidos en Centroamérica.* Tegucigalpa: CEDOH, 1987.

Sennett, Richard. *Los usos del desorden.* Madrid: Alianza editorial, 2022.

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

Silva de Oyuela, Irma Leticia. *La batalla pictórica.* Tegucigalpa: Edición, Banco Atlántida S.A., 1995.

Sontag, Susan . *Sobre la fotografía.* México: Alfaguara , 2006.

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis.* España: DEBOLS1LLO, 2022.

Suazo Aguilar , Walter . *Taller de la Merced 1974-1976.* Tegucigalpa : Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, 2013.

Tenorio Trillo, Mauricio. *La historia en ruinas, el culto a los monumentos y a su destrucción.* Madrid : Alianza Editorial, 2023.

Torres Rivas, Edelberto. *La pile de Centroamérica.* San José: FLACSO, 2007.

Traba, Marta. *Arte de América Latina: 190-1980.* Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

Valladares, Omar Aquiles. *Tegucigalpa una ciudad y su gente 1900-1930.* Tegucigalpa: IHAH, 2008.

Zelaya Sierra, Pablo. *Apunte a lápiz.* Tegucigalpa : Dirección General de Cultura, (Sin fecha).

Revistas

Arechavala, Raúl. «El arte como fisura ontológica de la cotidianidad.» Revista Humanidades, UCR, 2019: 1-34.

Agüero García, Javier. «Centroamérica, Guerra Fría y recrudecimiento de la crisis de los años ochenta.» *Revista Estudios*, Febrero 2020.

Álvarez Junco, Manuel. «El "Ydioma universal" de Goya.» *i+Diseño. Revista Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño* 15 (2020): 51-76.

Amaya, Jorge. «"Bendiga dios la pródiga tierra en la que nací: el paisaje de la nación, geografía, imaginarios y espacios de la patria a través de las tarjetas postales de Honduras".» *Revista de Arte y Cultura, CAC-UNAH*, 2017: 86-100

Derechos Reservados

Amaya, Jorge Alberto. «Los estudios culturales en Honduras: La búsqueda de algunos fuentes culturales para la reconstrucción del imaginario nacional hondureño.» *Diálogos* , 2005: 110-141.

Bacchetta, Víctor L. «El desmoronamiento político de un ejército . La Guardia Nacional Somocista.» *Nueva Sociedad*, nº 81 (enero-febrero 1986): 19-35.

Báez, Linda. «Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,*, 2010: 157-194.

Barahona, Joel. «"Orden estudio y trabajo" la escuela de artes y oficios de Comayagüela 1889-1933.» *Revista Arte y Cultura CAC-UNAH*, 2015: 107-117.

Belting , Hans . «Imagen, médium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología .» *Cuadernos de Información y Comunicación* 20 (2015): 153-170.

Brea, José Luis. «Historia del arte y estudios visuales.» *Revista Estudios Visuales*, 2006: 2-25.

Flores M., Mario. «El Salvador: La revolución en marcha.» *Nueva Sociedad*, 1979: 77-87.

Foster, John. «Eric Hobsbawm, Marxism and social history.» *Social History*, 2014: 160-171.

Galeano, Gabriel. «La Obra de Arte en la Época Del Conflicto Armado en Centroamérica.» *Global Journal of Human-Social Science*, 2023: 1-9.

Giunta, Andrea. *América latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano.* Oaxaca: UNAM and The Rockefeller Foundation, 1996, 17.

Jiménez Del Val, Nasheli. «Los Estudios Visuales ‘en español’. Un estado de la cuestión.» *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, 2017: 9-22.

Lanza, Carlos. «Taller de la Merced: una mirada desde la contracultura artística .» *Revista de Arte y Cultura UNAH*, 2015: 24-32.

Derechos Reservados

Louis, Marin. «"Poder. representación, imagen".» *Prisma, Revista de Historia Intelectual*, nº 13 (2009): 135-153.

Lungo, Mario. «Las nuevas FFAA salvadoreñas. Un obstáculo para la democratización.» *Nueva Sociedad*, 1986: 8996.

Macassi, Sandro. «La prensa amarilla en América Latina.» *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación*, 2002: 1- 6.

Mier, Raymundo. «Políticas y estéticas del miedo.» *TRAMAS 30*, 2008: 11-58.

Montero Rodríguez, Daniel. «Del arte abstracto a la neofiguración en la pintura costarricense (1970-1978).» *Escena revista de las artes* , junio de 2020: 8-31.

Oquelí, Héctor. «El Salvador: Intervención o negociación.» *Nueva Sociedad*, 1984: 11-15.

Parra Escobar, Ernesto. «La doctrina social de la iglesia frente a la revolución social.» *NUEVA SOCIEDAD*, 1978: 53-60.

Patto Sá Motta , Rodrigo . «La figura del gorila en el imaginario político de la izquierda brasileña.» *Revista electrónica de estudios latinoamericano*, julio-septiembre de 2014: 1-20.

Pérez Vejo, Tomás. «"¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas".» *Memoria y Sociedad* 16, nº 32 (2012): 17-30.

Rojas Herra, Luis Alfonzo. «L a "arteLización " deL paisaje:Perspectiva de los movimientos de la pintura costarricense.» *Revista Herencia*, 24 de abril de 2015: 65-76.

Selser, Gregorio. «La intensa guerra de baja intensidad.» *Nueva Sociedad*, 1987: 1-14.

Selser, Gregorio. «Honduras: de república bananera a enclave militar (1980-1984).» *Revista Mexicana de Sociología*, 1984: 241-269.

Sierra, Rolando. «De la historia cultural en Honduras .» *Memorias*, 2017: 57-87.

Sohr, Raúl. «La política exterior de Reagan.» *Nueva Sociedad* , 1982: 87-93.

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

Vindas Solano, Sofía. «La I Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970-1979.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, 2021: 287-328.

Hemerográficas

Arguello, Joaquín. «¡A solas con la estatua!» *El Heraldo*, 16 de febrero de 1980: 8.

Barnica, Raúl. «El pueblo y la marcha de la libertad.» *El Heraldo*, 19 de Marzo de 1980: 9.

Barry, Tom. *El conflicto de baja intensidad* . Tegucigalpa: CEDOH- Centro de Documentación de Honduras, 1988.

Bayardo Brito, Javier. «Esa paz social.» *El Heraldo*, 20 de febrero de 1980: 8.
CEDOH. «Derechos Humanos.» *Boletín Informativo*, octubre de 1982: 6.
—. «El SITRAUNAH denuncia represión.» *Boletín Informativo*, octubre de 1981: 6.

Cruz, Ramón Ernesto. «Marcha de la libertad demuestra el fervor cívico del pueblo hondureño.» *El Heraldo*, 26 de Marzo de 1980: 12.

El Heraldo. «¿Guerrilla en Honduras.» 3 de marzo de 1980: 9.

El Heraldo. «500 personas murieron en masacre del ejército salvadoreño en la frontera.» 9 de junio de 1980: 2.

EL Heraldo. «Algunos curas copanecos son izquierdistas y delincuentes.» 1 de julio de 1980: 2-3.

El Heraldo. «Cementerios y toneladas de propaganda comunista encuentran en la universidad.» 2 de Julio de 1980: 5.

El Heraldo. «De los militares depende que no haya subversión.» Miércoles de FEBRERO de 1980: 8.

EL Heraldo. «De nuestro tiempo...» 15 de Junio de 1981: 1.

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

EL Heraldo. «Détras del "teatro" en la UNAH se esconde un drama subversivo.» 3 de octubre de 1981: 2.

El Heraldo. «Dolido por la violencia centroamericana se encuentra el presidente de Costa Rica.» 7 de junio de 1980: 5.

El Heraldo. «El anhelo de...» 17 de Marzo de 1980: 20.

El Heraldo. «En Honduras hay guerrilla.» 4 de febrero de 1980: 1-4.

EL Heraldo. «Exhumado el octavo cadáver sepultado en tumba anónima.» 24 de febrero de 1980: 7.

El Heraldo. «Importantes opiniones sobre "La Marcha de Libertad".» 28 de marzo de 1980: 21.

El Heraldo. «La ultraizquierda domina todo el gobierno de la universidad.» 24 de julio de 1980: 16-17.

El Heraldo. «Los derechos humanos no son para proteger a terroristas.» 11 de Febrero de 1982: 36.

El Heraldo. «Macabro hallazgo de cementerio clandestino cerca de la capital.» 3 de febrero de 1982: 32.

El Heraldo. «Macabro hallazgo de un cementerio clandestino.» 3 de febrero de 1982: 1.

EL Heraldo. «Marcha hacia la libertad.» 17 de marzo de 1980: 9.

El Heraldo. «Para que no haya guerra ni miseria realizaremos marcha de la libertad.» 27 de Marzo de 1980: 2.

El Heraldo. «Redescubrir Honduras.» 5 de marzo de 1980: 9.

El Heraldo. «Si yo fuera... Un estudiante Comunista.» 28 de Marzo de 1981: 36.

El Heraldo. «UNAH convertida en centro para entrenar guerrilleros.» 2 de octubre de 1981: 2.

Derechos Reservados

DEGT-UNAH

El Heraldo. «Honduras está pasando por proceso de interés democrático para EE. UU.» miércoles de Junio de 1980: 3.

EL Heraldo. «La Universidad Nacional es reducto de grupos marxistas .» 23 de julio de 1980: 16-17.

El Tiempo. «"UNAH" confía en que diputados sabrán respetar su autonomía.» 25 de Septiembre de 1980: 4.

EL Tiempo. «Teresa Victoria Fortín candidata a premio "Nacional de Arte 1980".» 16 de Septiembre de 1980: 9.

FFAA. «Calumnioso es pronunciamiento de curas de Santa Rosa dice gobierno de Honduras.» *El Heraldo*, 25 de junio de 1980: 2.

Irahetta, Rosalio . «Camino al comunismo .» *El Heraldo* , 13 de Febrero de 1980: 8.

—. «Trinchera democrática .» *El Heraldo* , 28 de marzo de 1980: 8.

—. «Camino al comunismo II.» *El Heraldo*, 14 de Marzo de 1980: 8.

—. «Camino al comunismo III.» *EL Heraldo*, 15 de marzo de 1980: 8.

Irahetta, Rosalio. «Trinchera democrática.» *El Heraldo*, 28 de Marzo de 1980: 8.

La Prensa. «Gran entusiasmo por la Marcha de la Libertad en Tegucigalpa.» 24 de marzo de 1980: 66 -67.

La Prensa. «Sin título .» 2 de abril de 1980: 1.

La Prensa. «“Honduras es un “paraíso pacífico” dice diario londinense .» 19 de Abril de 1980: 11.

La Prensa. «El más grande pintor primitivista viviente.» 13 de abril de 1980: 9.

La Prensa. «Honduras es un "paraíso pacífico".» 19 de Abril de 1980: 11.

La Tribuna. «Honduras, su paz y la paz de Centroamérica .» 24 de Agosto de 1980: 2.

La Tribuna. «Partidos políticos, militares y paz social .» 10 de julio de 1980: 5.

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

Lanza, Carlos. «Víctor López, el artista que supo reinventar una tradición.» *EL Heraldo*, 20 de junio de 2024.

Lope , Patricia . «La violencia del Estado y el arte contemporáneo guatemalteco.» *Gazeta*, 13 de julio de 2022.

Martínez, Juan Ramón. «Honduras: la necesidad de apoyar su democracia .» *El Heraldo*, 18 de Junio de 1980: 9.

Pastor, Rodolfo. «¿Qué hacer con Honduras?» *El Tiempo*, 24 de septiembre de 1980: 18.

—. «El Estado de la Republica y las reformas políticas.» *El Tiempo*, 24 de septiembre de 1980: 18.

Silva Valero, Carlos. «El Salvador: país detonante.» *El Heraldo*, 4 de marzo de 1980: 18.

Silva Valero, Carlos. «El Salvador: País detonante.» *El Heraldo* , 4 de marzo de 1980: 18.

Valdés , Emiliano , entrevista de Alejandra Villasmil . *EMILIANO VALDÉS SOBRE LA MÁS AMPLIA MUESTRA DE ARTE GUATEMALTECO DE 1960 AL PRESENTE* (18 de diciembre de 2017).

Documentos WEB

Bardales, Clemente . «Honduras 1 de agosto de 1982: secuestro y desaparición de Eduardo Becerra Lanza, secretario general de la FEUH.» *El socialista centroamericano* . 13 de agosto de 2017. https://elsoca.org/index.php/america-central/movimiento-obrero-y-socialismo-en-centroamerica/4447-honduras-1-de-agosto-de-1982-secuestro-y-desaparicion-de-eduardo-becerra-lanza-secretario-general-de-la-feuh.

Canizales Vijil, Rolando. «El Socialista Centroamericano .» *HONDURAS.- El fenómeno de los movimientos guerrilleros en honduras: el caso del movimiento popular de liberación "Cinchonero" (1980-1990)*. 01 de septiembre de 2012. https://elsoca.org/index.php/america-central/movimiento-obrero-y-socialismo-en-centroamerica/2615-honduras-el-fenomeno-de-los-movimientos-guerrilleros-en-honduras-el-caso-del-movimiento-popular-de-liberacion-cinchonero-1980-1990 (último acceso: 9 de 08 de 2024).

Chislett, William. *Internet archive (Financial Time)*. 18 de abril de 1980. https://archive.org/details/FinancialTimes1980UKEnglish/Apr%2018%201980

Derechos Reservados

%2C%20Financial%20Times%2C%20%2328146%2C%20UK%20(en)/mode/2up.

CIDH. *Ficha Técnica: Fairén Garbi y Solís Corrales Vs. Honduras.* s.f. https://www.corteidh.or.cr/tablas/fichas/fairengarbi.pdf.

Defensores en Línea . 19 de noviembre de 2022. https://www.defensoresenlinea.com/espiral-de-la-vida-continua-la-historia-de-cofadeh/.

Estrada, Fabricio . *Bitácora del párvulo* . 9 de julio de 2012. https://fabricioestrada.blogspot.com/2012/07/raviber-mcdonald.html (último acceso: 26 de Enero de 2025).

Fontana , Josep. *Por el bien del imperio, una historia del mundo desde 1945.* España: FLeCos, 2011.URL: https://rfdvcatedra.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/08/josep-fontana-por-el-bien-del-imperio.pdf

Fundación 1 de abril: Masacre Río Sumpul. El Salvador, 17 de mayo 2012. https://www.youtube.com/watch?v=rO7-DWA-LpY

Galindo , Regina José. *Regina José Galindo* . 2024. https://www.reginajosegalindo.com/.

Galindo, Regina José. *¿Quién puede borrar las huellas?* Performance, 2003, Guatemala. https://www.reginajosegalindo.com/.

Honduras, Banco Central de. *Pinacoteca Arturo H. Medrano.* S/F. https://www.bch.hn/centros-culturales/pinacoteca-arturo-h-medrano/exposicion-permanente.

Honduras. Dirigido por Doris Stone . 1950. https://www.youtube.com/watch?v=DTDV9PwcZ4U

MarcialTeniaRazón.org. *Masacre en la comunidad La Fosa y toma militar de la UES.* El Salvador, 10 de diciembre de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=DC49wcD9Mz4&t=188s

Martínez , Paul. «Portal UNAH.» *Galería virtual de arte, CAC-UNAH GAVIA.* 19 de febrero de 2022. https://cac.unah.edu.hn/gavia/exposiciones/permanentes/taller-de-pintura-y-cultura-nacional-guala/ (último acceso: 9 de junio de 2024).

Derechos Reservados

Moore, Alan. *V for Vendetta*, New York: Vertigo, 1989. https://archive.org/details/v-for-vendetta-by-alan-moore-david-lloyd/page/n7/mode/2up

Moxey, Keith . *Tiempo Material* . México, Distrito Federal, 2015 de Enero de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=cR9kAQrHVDY

Sontag, Susan, *Antes el dolor de los demás*, Colección Socialismo y libertad, 2003. https://editorialkuruf.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/05/213.ante-el-dolor-susan-sontag..pdf

TSE. «Tribunal Supremo Electoral.» *Elecciones Abril de 1980.* s.f. https://www.tse.hn/web/documentos/estadisticas_y_proce_elec/ELECCIONES%201980.pdf.

UTEC, Biblioteca Universidad Tecnológica de El Salvador. *Biblioteca Universidad Tecnológica de El Salvador* . 2017. https://biblioteca.utec.edu.sv/sitios/conflicto/index.php/1980/03/24/iglesia-en-luto-y-dolor-por-asesinato-de-monsenor-romero/.

The World of a Primitive Painter. Dirigido por José Gómez-Sicre. Interpretado por José Antonio Velásquez . 1972. https://www.youtube.com/watch?v=8krap46ZiR0&t=122s

Tún, Francisco. *Fusilamiento*. 1972. https://gazeta.gt/60003/.

Catálogos

Alas Vásquez, Rafael. *"Entre realidad e imaginación", Arte del siglo XX.* San Salvador : MARTE, 2022.

Museo de Arte de El Salvador Marte . *Carlos Cañas.* San Salvador : Marte, 2024.

Palomo , Jorge . *Arte salvadoreño: cronología de las artes visuales de El Salvador, Tomo II: 1950-1989.* San Salvador : Museo Marte , 2017.

—. *Arte salvadoreño: cronología de las artes visuales de El Salvador, Tomo III: 1989-2015.* San Salvador : Marte , 2017.

Derechos Reservados

Salvador, desde 1900 hasta 2000, corrientes y estilos más relevantes.» *Repositorio Institucional UES* . 1 de febrero de 2005. https://repositorio.ues.edu.sv/items/d9a573f8-328f-4c6e-9d9c-419a020a30f6/full.

Tesis y ponencias

Galeano, Gabriel . *La desestetización de la imagen de la violencia. Análisis desde el arte contextual en Guatemala. El Salvador y Honduras.* (Tesis Doctoral, Granada: Universidad de Granada UGR), 2020.

Gómez, Elvia . *Honduras: el paraíso de la contra. La instalación de los contras y la asistencia militar de Estados Unidos a Honduras.* Ponencia , Tegucigalpa : I congreso de Historia de Honduras, 2017.

Larach , Gustavo . *Discursive Capabilities of Contemporary Artistic Practices in Honduras* . New Mexico : (Tesis doctoral, University of New Mexico), 2015.

Méndez , Julio. *Modernidad, tradición periferia el estado nacionalizador y el arte del liberalismo en Honduras, 1880-1950.* Puebla: (Tesis, posgrado BUAP), 2017

Fuentes Visuales

Burchard, Felipe. *Alicia en el país de las pesadillas*. Circa 1979-1980, Honduras.
———. *Figura arácnida*. s.f. Centro de Arte y Cultura UNAH, Honduras.

Carballo, Fernando. *Gorila*. Óleo sobre tela, 64 x 48.5 cm. 1980. Pinacoteca Costarricense.

Cañas, Carlos. *El Sampul*. Óleo sobre tela, 112 x 144 cm. 1984. Museo Marte, El Salvador.
———. *Alimento para la Junta*. Tinta, 1982. Colección Museo Marte.
———. *Exequias de Monseñor Romero*. Tinta, 1980. Colección Museo Marte.

Doumont. *En río revuelto*. *El Tiempo*, 19 de septiembre de 1980, p. 6.

Fortín, Teresa. *Guerra civil*. Mural, 1981. Colección Familia Oyuela.

Galindo, Regina José. *¿Quién puede borrar las huellas?* Performance, 2003, Guatemala.

Ham, Napoleón. *Monopolio. El Heraldo*, 6 de diciembre de 1980, p. 20.
———. *Marcha de la Libertad*. *El Heraldo*, 17 y 19 de marzo de 1980, Honduras.
———. *El monstruo del Caribe*. *El Heraldo*, 28 de marzo de 1980, Honduras.

Derechos Reservados

———. *Incontenible*. *El Heraldo*, 28 de marzo de 1980, Honduras.

López, Aníbal. *Sin título*. Acción, 2000, Guatemala. *Prensa Libre*, Hemeroteca PL.

Morin, Jim. *Sin título*. Circa 1980, *El Heraldo*, Honduras.
———. *El símbolo […]*. *El Heraldo*, 15 de junio de 1981.
———. *¿Yo? […]*. *El Heraldo*, 19 de enero de 1981.

Navarro, E. *Virgen de Suyapa*. s.f. En Leticia Oyuela, *El Naïf en Honduras*. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, UNESCO, Cooperación Española, 2007.

Oyuela, Leticia. *El Naïf en Honduras*. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, UNESCO, Cooperación Española, 2007.

Padilla, Ezequiel. *Llamamiento*. 1980. Centro de Arte y Cultura UNAH, Honduras.
———. *El Bar*. 1980. Colección Centro de Arte y Cultura UNAH, Honduras.
Raviber . *La constituyente lo puede todo. El Heraldo*, 23 de julio de 1980, p. 2.
———. *El colmo…. El Heraldo*, 20 de febrero de 1982, p. 1.
———. *El oasis…. El Heraldo*, 20 de febrero de 1982, p. 36.
———. *Mano negra y mano blanca. El Heraldo*, 13 de febrero de 1982, p. 36.

Rodezno, Arturo López. *Serie 18 departamentos*. Lápiz cerámico sobre azulejo, 1948. Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH).

Rowi. *Desmantelados*. *La Prensa*, 23 de abril de 1980, p. 6.

Toledo, D. *Fotografía*, 2 de abril de 1980. *El Heraldo*, p. 1.

Tún, Francisco. *Fusilamiento*. 1972.

Velásquez, J. *San Antonio de Oriente*. Óleo sobre tela, 1969. Pinacoteca Banco Atlántida.

Zelaya, Pablo Sierra. *Hermano contra Hermano.* Óleo sobre tela, 1932. Pinacoteca Banco Atlántida.

Zelaya, Roque. *Situación Sureña*. Óleo sobre tela, 1987. En Leticia Oyuela, *El Naïf en Honduras*. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, UNESCO, Cooperación Española, 2007.

DEGT-UNAH

Derechos Reservados

Anexos

Breve Biografía de artistas

Antonio Bonilla (San Salvador, n. 1954) es un pintor y muralista salvadoreño. Realizó estudios de Arquitectura en la Universidad de El Salvador, Ha expuesto de manera individual en diez y siete ocasiones en El Salvador y México. Ha participado en más de cien exposiciones colectivas en El Salvador, Costa Rica, México, Estados Unidos (Miami, Nueva York, Arizona, San Francisco y Washington, D.C.), Brasil, Ecuador, Bolivia, Argentina, España, Bélgica, Inglaterra, y Alemania. https://www.artistadelmes.com.sv/?page_id=175

Aníbal López (Guatemala, 1964 – 2014) López comenzó su carrera con proyectos de arte figurativo, creó múltiples piezas de inspiración expresionista, con técnicas en acrílico y óleo sobre lienzo, fotografía y video. En la década de 1990 dio forma al "arte en vivo" o "arte en acciones", junto con otros artistas. El "arte en vivo" consistía en una combinación de performances, minimalismo y arte conceptual. Expuso sus obras en países como Argentina, Alemania, Brasil, Costa Rica, España, Estados Unidos, México y Rusia, entre otros. Ganó el galardón al artista emergente, en la 49 Bienal de Venecia en 2001; el Primer Premio Glifo de Oro, Salón de Invitados X Bienal de Arte Paiz 1995, Italia; el Primer Único Glifo de Oro, Categoría Grabado IX y Primer Premio "Mención de honor" Bienal de Arte Paiz 1994, Italia. https://artedecoleccioncr.com/artistas/anibal-lopez/

Carlos Cañas (El Salvador 1924-2013) Egresó de la Escuela Nacional de Artes Gráficas en 1944, donde comenzó sus estudios artísticos. En 1947 fue uno de los dirigentes del Grupo de Pintores Independientes, interesados en producir arte comprometido con la realidad política y social del país. Entre los Independientes se encontraban Camilo Minero, Mario Escobar y Luis Angel Salinas. En 1950 fue becado por el Gobierno de España para estudiar en el exterior y permaneció en Europa hasta 1958. https://issuu.com/marte/docs/carloscanas-marte

Ezequiel Padilla (Comayagüela M.D.C, en 1944-2015) Realizó estudios en la Escuela Primaria República de Uruguay de Tegucigalpa, en la cual también se formaron sus colegas artistas, Virgilio Guardiola y Antonio Dubón. Desde muy temprana edad mostró inquietud por desarrollar una carrera artística, realizaba copias de pinturas que despertaban su inquietud e interés artístico. Al igual que Aníbal Cruz, realizó estudios en el Instituto Central Vicente Cáceres; al concluir sus estudios secundarios ingresa simultáneamente a la Carrera de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) de la cual egresa en 1968. Ezequiel participa aisladamente en los movimientos estudiantiles universitarios; en el año de 1964, siendo estudiante de la ENBA, monta su primera exposición individual, en esta etapa su obra se ve claramente influenciado por el cubismo analítico Es uno de los pintores más prolíferos de la generación del 60, desarrolló diversas exposiciones a nivel

Derechos Reservados

nacional e internacional entre las que destacan: Museo Metropolitano de Monterrey, México, (2000); III Bienal de Brasil, (1996); Bienal de La Habana, Cuba, (1994); Galería Arte Latinoamericano, Miami, (1993); Muestra itinerante, OEA en la Casa de América Latina, Francia, (1992) y II Bienal de Cuenca, Ecuador, (1989) entre otras. https://cac.unah.edu.hn/gavia/exposiciones/permanentes/ezequiel-padilla/

Felipe Burchard (Nace en Juticalpa, Olancho, en 1946). Artista autodidacta, en 1963 viaja a Caracas, Venezuela para completar estudios secundarios. Al observar los movimientos artísticos de aquel país y recibir estímulos de parte de sus educadores, decide desarrollar una carrera artística. Realiza su primera exposición individual en la Galería Mundo de la ciudad de Caracas. Posteriormente en 1968 viaja a Francia, España y Holanda con el propósito de absorber, desde su óptica individual, los lenguajes de las vanguardias europeas.
En 1971 a 1973 se establece en Estados Unidos de Norteamérica, logrando dedicarse a la pintura y perfeccionar su técnica. Felipe Burchard es un artista que ha transitado entre los lenguajes del realismo, el surrealismo y el realismo mágico. El dominio del dibujo y la sutileza del color son su sello personal en su propuesta plástica.
Burchard ha desarrollado diversas exposiciones individuales en Venezuela, Panamá, El Salvador, Honduras, Guatemala, Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Entre los numerosos premios destacan: La Bienal de São Paulo "Mitos y Magias" de (1978); Bienal de Instituto Hondureño de Cultura Interamericana – IHCI y el premio de la Municipalidad de San Pedro Sula. En el año 2007 el estado hondureño le otorga el Premio Nacional de Arte "Pablo Zelaya Sierra"; en el 2009 el Museo para la Identidad Nacional coordinó una retrospectiva en honor a su trabajo y en el año 2015 participo en la muestra colectiva Rumbo 5 desarrollada en el Centro de Arte y Cultura de la UNAH.

Fernando Carballo (nacido en Cartago 1941), su trabajo se inició hace más de 40 años con el dibujo, pero fue practicando paulatinamente otras técnicas, como la pintura al óleo, la serigrafía, la litografía y el grabado en metal. Su producción ha viajado a diversos países, como México, Estados Unidos, España, Colombia, Austria y Taiwán. Fernando Carballo ganó el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en dos ocasiones: en dibujo en 1978 y en pintura en 1982. Esto lo llevó a representar a Costa Rica en afamados encuentros de artes plásticas, como Iberoamérica Pinta, una iniciativa de la UNESCO que recorrió toda Latinoamérica. https://artedecoleccioncr.com/artistas/fernando-carballo/

Francisco Tún (Guatemala 1948-1989) artista autodidacta, conto con varias exposiciones tanto nacionales como internacional. https://uvuvuv.com/es/show/tun-2/

José Antonio Velásquez (Honduras 1906-1983) Tuvo invitaciones presidenciales a Washington y Costa Rica y exposiciones en galerías de renombre en varios países importantes como España, Portugal, Francia, Italia, Suiza, Holanda, Australia, China, Japón, la antigua Unión Soviética, Venezuela y México.

Derechos Reservados

https://www.honduras.com/aprende/cultura/personajes/biografia-de-jose-antonio-velasquez-pintor-hondureno/

Napoleón Ham (Honduras 1955-2022) Inició sus primeras actividades en el diario Tiempo. Recibió el Premio de la Asociación de Prensa Hondureña al Mejor Caricaturista en 1983. https://hondurasnuestropais.com/base-de-conocimiento/napoleon-ham/

Pablo Zelaya Sierra (Honduras 1896-1932) En 1920 partió a Madrid, donde estudiaría -gracias a una beca de la cooperación española en Honduras- en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo allí discípulo de Manuel Benedito y Daniel Vázquez Díaz. Permaneció en Europa hasta 1932, periodo en el que participó en los eventos: Exposición Nacional de París, 1922), Salón de Otoño (París, 1924), Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (París, 1925), Salón de los Independientes (París, 1924), Salón del Heraldo de Madrid (1930), Exposición colectiva en el Ateneo de Madrid (1932). https://es.wikipedia.org/wiki/Pablo_Zelaya_Sierra

Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) es una artista guatemalteca especializada en performance, siendo una de las mayores exponentes latinoamericanas de la disciplina en la actualidad. Además, es autora especializada en poesía. Su obra se caracteriza por su explícito contenido político y crítico, empleando su propio cuerpo como herramienta de confrontación y transformación social.1 Recibió el León de Oro a la mejor artista joven en la Bienal de Venecia en el año 2005 y el Premio Príncipe Claus en 2011. https://www.reginajosegalindo.com/biografia/

Roberto Cabrera (Guatemala 1939-2014) estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas a mediados de la década de los cincuenta (Díaz Castillo, 2010). Fundó el estudio-taller Cabrera, donde realizó una labor de impulso y desarrollo de las artes plásticas en el país. Cabrera es uno de los más destacados artistas de la Generación de 1960. Representó a Guatemala en diferentes eventos internacionales y también fundó junto con Marco Antonio Quiroa y Élmar Rojas el Grupo Vértebra. https://www.arteinformado.com/guia/f/roberto-cabrera-168425

Roberto Galicia Nació en Ahuachapán, en 1945. Estudió Arquitectura en la Universidad de El Salvador entre 1967 y 1969, donde fue alumno de Carlos Cañas. Allí hizo amistad con Roberto Huezo, quien lo presentó con Julia Díaz, que lo invitó a formar parte de la Galería Forma en 1968. Al año siguiente, impartió clases en el Centro Nacional de Artes (CENAR), del cual fue director (1972-1975). En 1976 fue nombrado director de Artes del Ministerio de Educación y luego director general de Cultura, que desempeñó hasta 1978, cuando toma la Dirección de la Escuela de Artes Aplicadas "Carlos Alberto Imery" de la Universidad "Dr. José Matías Delgado" (1978-1985). En 1994 y 1995 fue presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de El Salvador (ADAPES). En 1995 fue nombrado presidente del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) durante la administración presidencial del Dr. Armando

Derechos Reservados

Calderón Sol. Durante su gestión se construyó el nuevo edificio del Museo Nacional de Antropología, se publicó la Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña y se recuperó la Sala Nacional de Exposiciones. Desde 2003 es el director ejecutivo del Museo de Arte de El Salvador (MARTE). Adicionalmente, fue anfitrión de los programas de televisión "Estudio 4" (canal 4, entre 1982 y 1984) y "Encuentro con Galicia" (canal 33 Tecnovisión, entre 2001 y 2004). https://www.artistadelmes.com.sv/?page_id=145

Rúdrico Ernesto Argueta (Nace en Honduras 1955) ha participado en diferentes exposiciones a nivel nacional como internacional, actualmente es curador de la Pinacoteca del Banco Central de Honduras https://www.ecured.cu/Ernesto_Argueta

Teresa Fortín (Honduras 1985-1982) ha participado en varias exposiciones a nivel nacional como internacional, es una de las artistas consagradas en la historia de arte de Honduras.

Víctor López (Honduras 1947-2024) iniciado sus primeros pasos como pintor organizado en un taller que se conoció como "Estudio 67", creado en marzo de 1967, un año después de que se graduara en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1966, es necesario establecer que ya desde 1963 pintó una obra que tituló "El actor" donde definía los códigos que sustentaron gran parte de su gráfica. Miembro del Taller de la Merced su obra se ha expuesto a nivel nacional como internacional. https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/victor-lopez-artista-hondureno-arte-plastico-EJ19983124#image-1

Series extranjeras que mencionan el conflicto armado en Centroamérica

Series de Televisión:

1. **The Americans (2013-2018)**:
    - En esta serie de espías ambientada en la Guerra Fría, hay episodios que tratan sobre agentes del KGB infiltrándose en campamentos de los Contras en Nicaragua.

2. **Narcos: Mexico (2018-2021)**:
    - Aunque se centra en el narcotráfico en México, hay episodios que muestran la relación entre los cárteles mexicanos y los Contras nicaragüenses, incluyendo el transporte de armas.

3. **Snowfall (2017-2023)**:
    - Esta serie narra los inicios de la epidemia de crack en Los Ángeles y su conexión con la financiación de los Contras en Nicaragua.

4. **The Boys (Temporada 3)**:

Derechos Reservados

- Esta serie presenta una narrativa en la que un equipo de superhéroes es desplegado en Nicaragua en 1984 para ayudar a las unidades Contras apoyadas por la CIA.

Películas:

1. **American Made (2017)**:
   - Protagonizada por Tom Cruise, esta película está basada en la vida de Barry Seal, un piloto que se involucró en el contrabando de drogas y armas, trabajando para la CIA y los cárteles de Medellín y de Nicaragua.

2. **The Last Thing He Wanted (2020)**:
   - Basada en la novela de Joan Didion, esta película sigue a una periodista que se convierte en traficante de armas en Centroamérica, descubriendo la conexión con el escándalo Irán-Contra.

3. **Carla's Song (1996)**:
   - Dirigida por Ken Loach, esta película narra la historia de un conductor de autobús escocés que se enamora de una refugiada nicaragüense y viaja con ella a Nicaragua durante el conflicto con los Contras.

Salvador (1986):

- Dirigida por Oliver Stone, la película sigue a un periodista estadounidense que se adentra en El Salvador durante la guerra civil, explorando la intervención estadounidense en la región.

Documentales:

1. **School of the Americas Assassins (1994)**:
   - Este documental expone las actividades de la Escuela de las Américas en Fort Benning, Georgia, donde se entrenaban soldados latinoamericanos, muchos de los cuales participaron en guerras sucias en Centroamérica.

2. **When the Mountains Tremble (1983)**:
   - Documental que ofrece una visión sobre el conflicto armado en Guatemala y la intervención estadounidense en la región.

DEGT-UNAH

Derechos Reservados