



Diálogos Revista Electrónica de Historia
E-ISSN: 1409-469X
historia@fcs.ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Coleman, Kevin

UNA ÓPTICA IGUALITARIA: AUTORRETRATOS, CONSTRUCCIÓN DEL SER Y
ENCUENTRO HOMO-SOCIAL EN UNA PLANTACIÓN BANANERA EN HONDURAS
Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 16, núm. 2, julio-diciembre, 2015, pp. 111-
152

Universidad de Costa Rica
San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43938601004>

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

UNA ÓPTICA IGUALITARIA: AUTORRETRATOS, CONSTRUCCIÓN DEL SER Y ENCUENTRO HOMO-SOCIAL EN UNA PLANTACIÓN BANANERA EN HONDURAS¹

AN EGALITARIAN OPTIC: SELF-PORTRAITS, SELF-CONSTRUCTION, AND A HOMOSOCIAL ENCOUNTER IN A BANANA PLANTATION

Kevin Coleman

Palabras claves

Fotografía, cultura visual, Sartre, autorretrato, la sexualidad, homosexualidad, género, estudios queer, Honduras, América Latina, la United Fruit Company, masculinidad.

Keywords

Photography, visual culture, Sartre, self-portraiture, sexuality, homosexuality, gender, queer studies, Honduras, Latin America, the United Fruit Company, masculinity.

Fecha de recepción: 13 de enero, 2014 - **Fecha de aceptación:** 24 de febrero 2015

Resumen

En una imagen inédita de la década de 1930, aparece el fotógrafo Rafael Platero Paz abrazando a un estadounidense blanco cerca de un río en El Progreso, Honduras. Ambos hombres se muestran completamente desnudos y cubriendo sus genitales únicamente con unas hojas. Ambos miran directamente a la cámara. Este trabajo examina los autorretratos de Platero Paz que hemos encontrado en un archivo visual compuesto por fotos de campesinos y bananeros, imágenes de nuevas madres y de comerciantes locales. Utilizando la teoría de la fenomenología de la mirada postulada por Jean-Paul Sartre, propongo que en sus autorretratos tradicionales, Platero Paz posó para un “otro” eventual. Ahí estaba él, esperando el reconocimiento y la aprobación del Otro. Y en la medida en que el Otro fue postulado como el observador ideal de estos retratos, Platero Paz declaraba: “Yo soy el Otro”. En contraste, en la foto del Jardín del Edén Platero Paz incorpora al Otro en su paisaje y declara “Yo soy nosotros”, estableciendo una relación homosocial, sino homoerótica, una relación sujeto-sujeto en el espacio hipermasculino de una plantación bananera.

Abstract

In an unpublished image from the 1930s, studio photographer Rafael Platero Paz embraces a white North American man near a river in El Progreso, Honduras. Both men are stark naked and cover only their genitals with leaves. They look directly into the camera. This essay examines Platero Paz’s self-portraits, found in a visual archive made up mostly of photos of peasants and banana laborers, new mothers and local merchants. Invoking Jean-Paul Sartre’s phenomenology of sight, I argue that in his traditional self-portraits, Platero Paz posed for an eventual Other. He was there, waiting for the Other’s recognition and approval. And insofar as the Other was posited as the destination and ideal viewer of these portraits, Platero Paz was declaring: “I am the Other.” In contrast, in the Garden of Eden photo, Platero Paz incorporates the Other into his landscape and declares “I am we,” establishing a homosocial, if not homoerotic, subject-subject relation in the hypermasculine space of a banana plantation.



El hombre que se capta directamente por el cogito, descubre también a todos los otros y los descubre como la condición de su existencia. Se da cuenta de que no puede ser nada (en el sentido en que se dice que sé es espiritual, o que sé es malo, o que sé es celoso), salvo que los otros lo reconozcan por tal.

—*Jean-Paul Sartre* (2001, p. 39)

En una imagen inédita, procedente de la década de 1930, aparece el fotógrafo Rafael Platero Paz abrazando a un estadounidense blanco cerca de un río en El Progreso, Honduras (ver figura 1). Ambos hombres se muestran completamente desnudos y cubriendo sus genitales únicamente con una hoja, encerrados por un denso follaje que abre un claro en el primer plano, justo donde la cámara se encuentra ubicada. Con la mano derecha en su cintura, Platero Paz sostiene un par de ramas de un árbol simulando un cornejo florido, con sus tersas malezas de hojas anchas cayendo un poco, para cubrir completamente su región pública. Mientras tanto, el otro hombre a quien no hemos podido identificar, pero que seguramente era un estadounidense empleado de la United Fruit Company, permanece con la mano izquierda sobre su cintura y sosteniendo una sola gran hoja que mete entre las piernas entrecruzadas. Los ojos de este hombre miran directamente al lente de la cámara, al tiempo en que Platero Paz, con las esquinas de su boca levemente levantadas y mostrando los inicios de unas patas de gallo en sus ojos, muestra una tímida sonrisa de Duchenne. El norteamericano entrecierra los ojos por efecto de la brillantez de la luz del sol del mediodía, pero se aprecia que, seguro de sí mismo, sostiene su cabeza un poco hacia atrás y saca su pecho. Cada uno se tornea ligeramente hacia el lado del otro formando un ángulo cuyo vértice está justo entre ellos, cerca de sus costillas. En su desnudez y a través de sus brazos, los dos hombres se conectan uno al otro por medio de signos superpuestos de intimidad. La homosociabilidad, que podría catalogarse además como homoerotismo, de esta imagen nos da una muestra de las múltiples formas de encuentro intercultural que se produjeron en las áreas de producción bananera en Honduras.

¿Qué podríamos hacer con respecto a esta fotografía, que carece de un texto explícito, que nos indique los significados que tuvo para quienes se autorretrataron? ¿Sería posible reconstruir el momento y las condiciones de la producción de esta imagen? Y, ¿qué luz podría arrojar esta foto sobre la problemática de género y sobre las sexualidades en las zonas rurales de Latinoamérica, o en zonas de contacto en la periferia del imperialismo estadounidense de principios del siglo XX? Considerando estas preguntas, este trabajo examina los autorretratos de Platero Paz que hemos encontrado en un archivo visual, compuesto por fotos de campesinos y bananeros, de imágenes de madres primerizas y de comerciantes locales.

En un intento por desacelerar las acciones de ver y ser visto, este estudio también explora la manera en que el observador y el observado se constituyen mutuamente a través de sus respectivas miradas. Así, las reflexiones fenomenológicas de Jean-Paul Sartre nos ayudarán a describir la posibilidad que se abre ante el potencial de ser visto por otra persona. Mediante el ejercicio de decodificación del lenguaje visual inscrito en los mensajes plasmados en los autorretratos de Platero Paz, esperamos mostrar cómo, inexorablemente, él buscó la aprobación y el reconocimiento de su implícito observador norteamericano, solamente para encontrar, en un momento de emergencia nacional, que él había sido expulsado de la comunidad hondureña en la cual había sido putativamente integrado. Pero en la foto que llamamos *El Jardín del Edén*, Platero Paz y su amigo de Norteamérica permanecen juntos como iguales, artística y físicamente, enfrentando las normas reinantes de heterosexualidad.



Figura 1. El Jardín del Edén. Del Archivo Rafael Platero Paz de Aída López de Castillo.

Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.

INDETERMINACIÓN INTERPRETATIVA Y LO “QUEER” EN LA PERIFERIA

A pesar de que los tradicionales autorretratos de Platero Paz se han pegado en álbumes familiares y se han colgado en las paredes de la sala de su hija, *El Jardín del Edén* parece no haber circulado ni pública ni privadamente en las economías de la imagen.² El norteamericano de la imagen, muy probablemente, tuvo acceso a una copia de la foto, pero tal cosa plantea la pregunta de su significado, dado que, antes de que se descubriera esta imagen entre los negativos del archivo Platero Paz, quizás solamente dos personas la habían visto con anterioridad. Así, su primer nivel semántico es el de un recuerdo de un acontecimiento, como lo son todas las fotografías. Este retrato constituye la evidencia de un encuentro entre dos personas y una cámara, pero su mayor valor representativo, como trataremos de mostrar, es el registro de una clase particular e inesperada de encuentro, de una igualdad íntima inusitada en un lugar caracterizado por la presencia de una violenta jerarquía.

Una buena parte del análisis de la cultura visual se enfoca en imágenes que circularon en economías públicas. La idea es que de las formas que estas imágenes fueron producidas, mercadeadas y consumidas y los investigadores

pueden hacer inferencias sobre los valores y las creencias de aquellos que las hicieron y admiraron. Esta hermenéutica, que se mueve entre las representaciones fotográficas y los registros de las culturas públicas dentro de las cuales circularon, es metodológica y epistemológicamente atractiva. Se trata de la aproximación adoptada por luminarias —tales como Deborah Poole (1997), Jens Andermann (2007), Beatriz Jaguaribe (2009) y John Mraz (2009), en el estudio de las culturas visuales latinoamericanas.

Empero, al mismo tiempo que los investigadores continúan examinando las imágenes que juegan los papeles más importantes en la fabricación de realidades sociales, hay vastos, y a menudo negados, archivos de fotografías, que circularon en economías privadas. Esos retratos cotidianos —epitomizados por un profundo océano de fotos familiares— son a menudo banales, raramente artísticos y casi nadie los ha visto. En la mayoría de casos, esas iconografías se intercambiaron entre familias, amigos o amantes (James y Lobato, 2004) (Hirsch, 1999) (Bourdieu, 2003) (Batchen, 2006) y en otros casos, viajaron a través de circuitos cerrados de compañías privadas u oficinas estatales, especialmente por medio de la policía (Sekula, 1984) (Tagg, 1993). Rechazadas por la estética, los movimientos intelectuales de su tiempo y por historiadores del arte, estas imágenes han permanecido mudas.³ Este, ciertamente, es el caso de la mayoría del repertorio que se encuentra en el archivo de Rafael Platero Paz.

El valor de este archivo radica en una rara y extensa colección de fotografías hechas por y para sujetos subalternos de la Costa Norte: trabajadores de las plantaciones bananeras, campesinos, mujeres, indígenas, “garifunas” e inmigrantes chinos y palestinos. Sin embargo, el inconveniente que surge al trabajar con este valioso archivo es que, casi todas las imágenes se encuentran separadas del contexto en el que fueron intercambiadas y vistas, besadas o maldecidas. Raramente, las fotografías del archivo Platero Paz vienen acompañadas de algún texto para fijar su significado. Como todas aquellas imágenes sin un texto al pie que las describa, estos retratos pueden evocar, pero no hablan, pueden sugerir, pero no explicar (Sandweiss, 2004, p. 330). Aún así, sí es posible situarlas en los siguientes contextos: en el archivo mismo y en la posición de cada una dentro del archivo como un todo; por su ubicación en el estudio; por el periodo de tiempo en el que cada foto se produjo; y en la materialidad de cada imagen (e.g. la mayoría se puede levemente fechar por la marca y el tipo de película utilizada, por el papel sobre el que se imprimieron y por el contenido de las mismas fotografías).

Consecuentemente, al tratar de interpretarlas, nos inclinamos fuertemente por los elementos composicionales de las imágenes y por los signos sociales y culturales codificados en cada una. Sin embargo, cuando los significados de esos signos no son muy claros, o parecen contradictorios e inestables, no intentamos

convertimos en aquellos que pueden fijar la *cadena de significados*.⁴ En cambio, buscamos reconocer el umbral de indeterminación interpretativa y quedarnos de su lado, justo de la forma en que se debe proceder cuando se realizan aproximaciones a los archivos textuales. Acercarse a las fotografías que circularon en economías privadas nos recuerda los límites de utilizar imágenes como fuentes primarias. No obstante, realizar este ejercicio de investigación nos invita también a subir al umbral y preguntarnos sobre qué se puede ganar al examinar fotos que se tomaron y fueron apreciadas por apenas unos pocos observadores.

Nuestro objetivo es mostrar que las imágenes analizadas en este trabajo proyectan una luz sobre problemas más amplios de género y disconformidad sexual. Recientemente, los analistas de la vida “queer” han mostrado que las condiciones sociales de ser rural y homosexual no son mutuamente excluyentes (Howard, 1999) (Gray, 2009).⁵ A pesar de que ese trabajo crítico ha sido un intento por excavar las transgresivas subjetividades y prácticas “queer”, en el corazón de un espacio que previamente había sido considerado como los más homofóbicos remansos de los Estados Unidos, nuestra investigación cuestiona ideas ya asumidas sobre heteronormatividad e hipermasculinidad, que a menudo han sido consideradas como endémicas de las regiones dedicadas a la plantación bananera en Centroamérica.

Este intento no pretende, obviamente, minimizar el guión machista que prevaleció dentro y alrededor de los bananales, ni tampoco empequeñecer las violentas repercusiones que produjo el exagerado sentido de defensa del honor masculino. De hecho, entre los trabajadores bananeros, el cuestionamiento de la masculinidad de un hombre, por parte de otro, fue a menudo el pretexto para peleas con machetes o a balazos.⁶

Por otro lado, en vez de trabajar con la perspectiva binaria urbano-rural o ciudad-campo, nos interesa preguntarnos qué ocurre cuando problematizaciones de la sexualidad queer masculina se postulan desde la periferia, en relación con la metrópolis. El progreso de los inicios del siglo XX era un espacio intermedio, considerado por muchos estadounidenses como un lugar necesitado de ingenio tecnológico y de racionalización y, en cambio, apreciado por muchos hondureños como un centro dinámico que representaba el futuro de su país. Además, *El Jardín del Edén* representa la clase de evidencia fragmentaria que los estudios queer rurales podrían aprovechar mientras que los investigadores intentan volver legibles las experiencias de aquellos no conformistas sobre su género en espacios no urbanos. Finalmente, al leer esta imagen a través de Sartre, esperamos ofrecer un ejemplo de una lectura que podría dar sentido a los trazos fotográficos que sugieren un grado de inestabilidad y fluidez de género, incluso en los lugares más inesperados.

EL OTRO DE RAFAEL PLATERO PAZ

En 1898 nació un niño en el próspero poblado cafetalero de Santa Tecla en El Salvador. Sus padres, Florencio Platero y Andrea Paz eran unos pequeños caficultores que vivían en una región conectada a la economía mundial por medio de las vías del ferrocarril, los puertos y las calles.⁷ El niño fue llamado Rafael Platero Paz quien luego, con tan solo 20 años, dejó su hogar en busca de un mundo más amplio. De El Salvador, Platero Paz se dirigió hacia el norte hasta México D.F. donde encontró trabajo en un laboratorio farmacéutico llamado “El Águila”. Allí, se dedicaba a medir las dosis de medicamentos y las cantidades de químicos que la farmacia vendía, de esta forma aprendió los rudimentos de la técnica que más tarde utilizará para revelar las películas fotográficas en un cuarto oscuro.

No tardó mucho en dirigirse más al norte, hasta los Estados Unidos, en donde consiguió trabajo como vendedor de plumas “Parker, en la ciudad de Nueva York. Allí, Platero Paz explotó sus dones de conversador y artista para lograr éxito en sus ventas, pues dibujaba las caras de los transeúntes mientras ofrecía su producto en la acera (López de Castillo, 2000). Su hija Aída recuerda, quizás con nostalgia, las historias que su padre le contaba acerca de cómo la tienda se llenaba de gente que lo veía dibujar (López de Castillo, 2008). Como un indicador del talento de Platero Paz y de su deseo por explotarlo, este recuerdo es evidencia de la evolución desde su natural atracción hacia lo artístico, hasta un primer reconocimiento público de sus habilidades.⁸

Cuando cumplió 23 años se enlistó en el ejército de los Estados Unidos, dentro del cual sirvió en el destacamento médico del escuadrón 41º, como soldado raso de sexta clase.⁹ En el ejército trabajó como farmacéuta y es importante indicar que nunca portó armas, nunca entró en batalla y nunca fue herido. Su condición física fue catalogada como buena y su carácter como “excelente”. El 21 de mayo de 1921, el ejército le pagó \$37.70 y sus superiores anotaron que su “servicio fue honesto y leal” y que “no perdió el tiempo para ser bueno”.¹⁰

Como el ferrocarril, el telégrafo y el instrumento escogido por Platero Paz —la cámara—, el aeroplano era y todavía es un símbolo de la modernidad que confiere al viajero un aura de pertenencia a una comunidad más grande y cosmopolita. Platero Paz fue un hombre en movimiento que encontraba esas experiencias como estimulantes, tal y como se refleja en una nota escrita de su puño y letra al reverso de esta foto enviada a su familia: “SE-5 [un peleador de la Primera Guerra Mundial construido por la *Royal Aircraft Factory*]. Esta foto fue tomada desde otro aeroplano mientras volaba —noten la expresión en mi cara debido al terrible viento producido por el vertiginoso curso del aeroplano— 140 millas por hora”. Una foto es algo más que una evidencia y podemos imaginar el planeamiento, el esfuerzo y los recursos

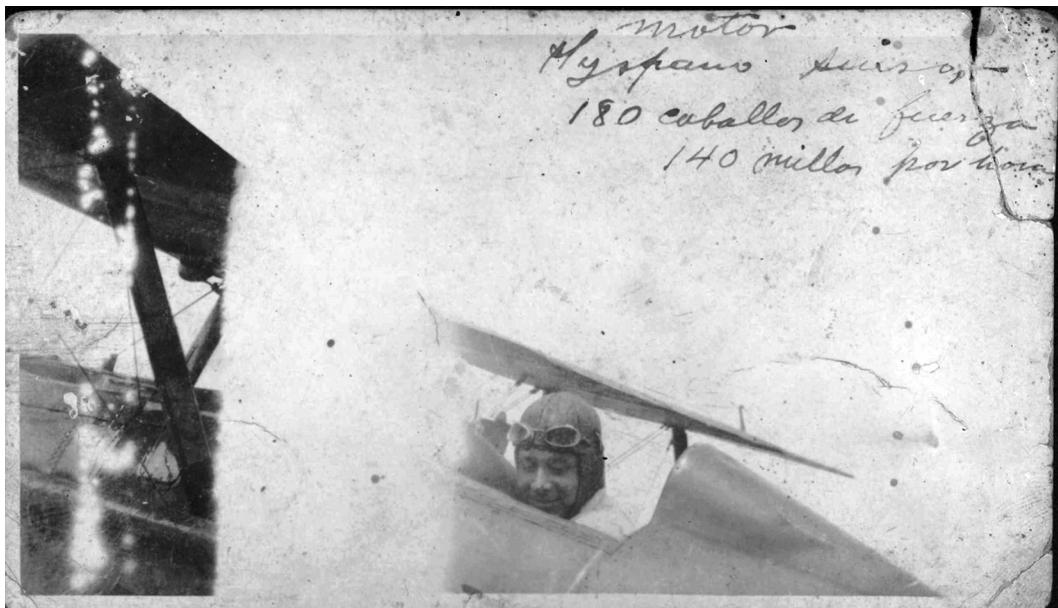


Figura 2. Rafael Platero Paz en un aeroplano.
Fuente: Archivo Platero Paz de Aida López de Castillo.
Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.

involucrados para producir este recuerdo. Como si esta fotografía pudiera hablar por sí misma, Platero Paz literalmente escribió a través de la imagen y dejó claro a través de las palabras, lo que ya había sido explícitamente codificado visualmente: él, Rafael Platero Paz, participaba del vertiginoso vuelo de la modernidad.

El pasaporte de Platero Paz fue sellado el 24 de septiembre de 1926 al pasar de Guatemala a Honduras, a donde llegaría hasta su destino final en El Progreso, un pueblo que se encontraba a tan solo 240 kilómetros de donde había nacido.¹¹ Después de pasar de la ciudad industrial de San Pedro Sula y de continuar hasta Tela, otra villa puerto de la United Fruit Company, se detuvo en un pequeño restaurante cerca del Hotel Ulúa en la localidad de El Progreso. La mujer que le preparó la comida ese día, Adelina López Pinet era una madre soltera y luego se convirtió en la mujer con quien Platero Paz pasaría los siguientes 50 años, lo cual demuestra con claridad que la forma de llegar al corazón de un hombre es a través de su estómago.

Desde los inicios de la década de 1930 hasta la década de 1980, Rafael Platero Paz fue el principal fotógrafo con un estudio, en el pueblo bananero de El Progreso. Como artesano y como empresario documentó todo lo que vio, desde niños recibiendo la primera comunión hasta prostitutas que eran monitoreadas por los oficiales de salud pública. Hacía los negativos, los revelaba en su cuarto oscuro y luego los producía como impresos o como tarjetas postales. Con sus fotografías impulsó a

los trabajadores de la Compañía bananera, a campesinos y a otros miembros de los sectores subalternos, a vestirse elegantemente junto con sus esposas e hijos y de esa forma inscribirse como gente honorable y respetable que participaba en el imaginario nacional hondureño.

Cuando Rafael Platero Paz murió, le heredó todo —cerca de 15 cajas de fotografías y negativos sin utilizar, sus cámaras y su equipo— a su hija Aída Dolores López de Castillo. Como historiadora no profesional, la profesora López ha publicado varios panfletos sobre la historia local de El Progreso y seguramente por eso se interesó inmediatamente por mi investigación sobre la historia de la cultura fotográfica en Honduras. De esta forma, me concedió total acceso a su colección privada, compuesta por unos 40.000 negativos, aproximadamente, de los cuales digitalicé alrededor de 2.000. Estas imágenes fotográficas capturaron y fueron a su vez co-constructoras de los discursos de nación, etnia, clase y género que animaron ese vibrante pueblo bananero de Centroamérica.¹²

RAFAEL PLATERO PAZ: UN RETRATO DEL ARTISTA

Junto a las miles de fotografías que tomó para sus clientes, Rafael Platero Paz dejó una serie de destacados autorretratos. Con su cámara creó imágenes de sí mismo que realizaba utilizándose a sí mismo como modelo, en esos días de lento transcurrir del tiempo, en los que entraban y salían de su estudio pocos clientes. Además, seguramente también se autorretrataba por la misma razón que nos lleva a vemos en el espejo: para mirar cómo lucía. En otras imágenes, al advertir la forma tan cuidadosa en que hacía ajustes y la ropa que llevaba puesta, se puede sugerir que la intención que subyacía detrás de la creación de esos autorretratos consistía en ofrecer una imagen de sí mismo, tal y como él deseaba que otros lo miraran. En contraste, en fotografías en las cuales aparece ya viejo y se puede vislumbrar en su cara los signos de la enfermedad, ya no utilizó esta técnica como una proyección de sí mismo para elevar su estatus social, sino que su mirada es introspectiva; mira hacia adentro y se siente a gusto documentando su propio declive físico.

Empero, a través de muchos autorretratos, Platero Paz se mostró como la persona que deseaba ser. En la siguiente imagen que se analiza (figura 3), recrea esta lógica de la representación de sí mismo. Así, se describe mirando a lo lejos en la distancia y lo vemos justo como “otro” lo vería. La posición del observador está diseñada para ubicarlo en su entrada con la suficiente distancia como para contemplar su cuerpo entero *como un objeto*. Al convertirse a sí mismo en el sujeto de esta producción icónica, se ha transformado en el objeto de la mirada del espectador; él no nos mira, sino que nosotros lo vemos a él para objetivarlo, para mirarlo como aquel que él desea ser.

¿Qué es lo que vemos? Observamos un hombre fuerte, seguro de sí mismo y jefe de su casa. Con su espalda dando hacia la casa, él mira a la distancia, aunque permanece en la entrada envolviéndose así en el espacio doméstico. No obstante, su pierna cuelga en el espacio más allá de la casa y esta posición lo conecta con aquello que se encuentra más allá del pórtico. Su mano yace sobre su cintura en una postura que denota seriedad. El “hecho” de que él está en este mundo y de que está dispuesto a ensuciarse las manos se acentúa con sus mangas arrolladas. La naturaleza, a juzgar por los árboles y arbustos, funciona como su telón de fondo. De esa forma, se sitúa justo en el punto que separa su casa del resto mundo, externo a ella; al tiempo en que tiene sus raíces bien puestas en el espacio doméstico, en cuyo interior literalmente está sentado y además, corporalmente está orientado hacia afuera, hacia el horizonte.

Platero Paz, como protagonista de la imagen, se muestra contemplativo, no activo. Lo que hace en la foto es permanecer sentado y podríamos decir que sentarse es *simplemente* eso, sentarse y no hacer nada. O quizás se encuentra en una esterotipada postura contemplativa. Al contemplar la distancia, el espectador lo mira como un sujeto con proyectos y metas, como un hombre que mira al horizonte y piensa sobre lo que es posible. En ese sentido, se nos manifiesta como un hombre completo. Sin embargo, sabemos que lo que hace es construirse como la persona que quiere ser, y al hacerlo, él tiene en mente ciertos papeles y paradigmas.

Entonces, una de las posibles interpretaciones de esta imagen es la que ubica a Platero Paz como un “Pensador”. Pero hay otra: la que lo miraría como una “estrella de cine”. En esta segunda interpretación, no estaría actuando



Figura 3. El Pensador, autorretrato de Rafael Platero Paz. *Del Archivo Rafael Platero Paz Archive de Aída López de Castillo.*
Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.



Figura 4. Autorretrato de Rafael Platero Paz. *Del Archivo Rafael Platero Paz Archive de Aída López de Castillo.*
Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.



Figura 5. Autorretrato de Rafael Platero Paz. *Del Archivo Rafael Platero Paz Archive de Aída López de Castillo.*
Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.



Figura 6. “El Fotógrafo”. Autorretrato de Rafael Platero Paz. *Del Archivo Rafael Platero Paz Archive de Aída López de Castillo.*
Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.

como caudillo o como campesino, ambos papeles con su propia iconografía distintiva,¹³ sino como un nuevo sujeto urbano, es decir, un latinoamericano futuro, anclado en su hogar y su familia, pero con la perspectiva de construirse a sí mismo, para lo que es necesario rechazar las restrictivas identidades locales. De esa forma, mientras Platero Paz se sienta a contemplar el horizonte, lo hace en una postura que connota un gran potencial de acción intencional.

En el arte modernista, el triángulo ha servido por mucho tiempo como un símbolo cargado de acción generativa (piénsese por ejemplo, en los carteles revolucionarios de la temprana Rusia soviética, especialmente aquel de El Lisitski titulado “Vence a los blancos con la cuña roja”). En este autorretrato, Platero Paz usa su cuerpo para formar varios triángulos, inclusive dos grandes triángulos que se forman con su brazo izquierdo, que apunta hacia su casa, y su pierna derecha, que apunta hacia afuera del hogar, hacia la naturaleza. Su mirada duplica la fuerza de este vector que lo conecta más allá del espacio de su casa. Así, en esta auto-representación, nos ofrece una combinación de líneas fuertes que salen de su mirada y que narran su papel como mediador entre su hogar y el mundo más allá.

Otra forma de pensar esta imagen es aseverar que a través de este autorretrato, Platero Paz afirma

que él es el encargado de llevar adelante la modelación de su propia identidad, pero que lo hace dentro de un contexto particular, posicionado entre un mundo más amplio y su hogar. Así, la identidad que él proyecta para sí mismo no es aquella de un yo trascendental y descontextualizadamente auténtico, sino que se trata de un individuo enraizado en un lugar y que se erige en el espacio fronterizo entre la naturaleza externa y lo doméstico. En esta fotografía, Platero Paz narra la historia contingente y en desarrollo, de su propio proceso de “llegar a ser”.

Por lo general, Platero Paz se fotografió a sí mismo de la forma en que él deseaba ser visto por otros. Al vincularse con ciertos artefactos culturales particulares (e.g.: el aeroplano, la cámara, el traje y la corbata) y al impactar con poses formulaicas (como El Pensador y el hombre burgués del estudio fotográfico, epitomizado en las galerías de retratos de los hombres ilustrados), reafirma repetidamente su estatus como individuo moderno y cosmopolita. Empero, estas reiteradas interacciones podrían también sugerir que el “Otro”, al que Platero Paz se dirige fotográficamente, quizás nunca lo reconoció como la persona que él insistentemente representaba, el individuo que deseaba ser.¹⁴

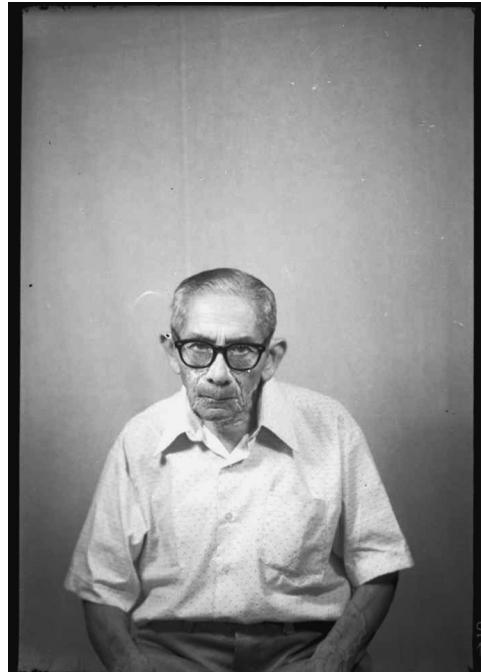


Figura 7. “Un Viejo”, autorretrato de Rafael Platero Paz. Del Archivo Rafael Platero Paz Archive de Aída López de Castillo.

Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.

EL COGITO DE SARTRE Y EL AUTORRETRATO

A primera vista, los autorretratos parecen ser el más narcisista de los proyectos. Después de todo, al crear autorretratos, el artista se me transforma sí mismo en el sujeto y el de su propio trabajo. Sin embargo, a partir de las reflexiones existencialistas de Jean-Paul Sartre, pretendemos dejar en evidencia que, es estructuralmente imposible para alguien, de forma solitaria, convertirse a sí mismo en un objeto y que, para poder objetivarse a sí mismo, siempre se debe postular la posible presencia de otro ser, que sea capaz de mirarme. En lugar de concebirse como meras complacencias, sugerimos que los autorretratos siempre, e inevitablemente, nos conectan con otras personas, nos reafirman que somos seres en este mundo y que un aspecto

esencial de nuestras vidas es lo que Sartre (1956: 256) refirió como la “permanente posibilidad de ser visto por el Otro”.

Al seguir Sartre en su fenomenología de la mirada, llegamos a la presencia del Otro, reconocida o no, en el proceso del autorretratado. Antes de dirigirnos a ese argumento, empero, es importante anotar que no es necesario aceptar completamente el proyecto ontológico de Sartre expuesto en *El ser y la nada*, fragmentos del que, él mismo renegó en su trabajo posterior, aparte de otros aspectos Maurice Merleau-Ponty criticó sonadamente, para recobrar parte de su pensamiento y aplicarlo a la fotografía. De hecho, mientras que podría decirse que Sartre es reconocido como el filósofo más ambicioso del siglo XX, su trabajo ha sido ampliamente criticado y algunas veces simplemente ignorado por varias generaciones de fenomenologistas, feministas, psicoanalistas y postestructuralistas.¹⁵ Sin embargo, esperamos mostrar que la “dialéctica personal e intelectual de atracción y repulsión” de la visión de Sartre produjo importantes puntos de vista sobre cómo el sujeto se constituye a sí mismo a través de los actos de ver y ser visto (Jay, 1993, p. 276).¹⁶

Sartre combina el punto de vista de Husserl de que la conciencia nunca es independiente de su objeto y de que siempre estamos conscientes de algo, con el énfasis de Heidegger en ser-en-el-mundo. Tal posición le permite demostrar que, en contra del indubitable *cogito* de Descartes que fue extraído del mundo y todo su sentido de percepción, la conciencia está siempre integrada al mundo.

Sartre inicia su trabajo poniendo al lector a imaginar un mundo hecho solamente de objetos. Ese mundo tendría solamente una ontología. En él existirían la casualidad y las leyes de la física se aplicarían, pero Sartre indica que no habría subjetividad y por eso mismo no existiría la posibilidad de llegar a ser, ya que no habrían proyectos intencionales. Tendríamos lo que él llama la estructura en sí, a la cual podemos hacer brillar como un “objeto”, pero no existirían testigos, objetivos, ni *telos*.

Lo siguiente que Sartre propone es agregar un sujeto a este mundo. Ahora todo aparece como si estuviera ahí para el sujeto, quien reorganiza el mundo entero para referirse a un punto de vista particular —es decir, *su* punto de vista— y los objetos en el mundo se presentan a sí mismos para él como herramientas o como obstáculos para los proyectos que él desea seguir. Esto es a lo que Sartre refiere como la estructura del “para sí”, o como “el ser de la conciencia” y al que podemos hacer brillar como el “sujeto” o la “subjetividad”.

Ahora bien, es tentador tratar de ubicar el autorretrato en ese segundo nivel ontológico, ya que, después de todo, estamos hablando de un artista solitario que pretende representarse a sí mismo para sí mismo. Por un momento, yo, como individuo, podría intentar conocerme a mí mismo “desde el exterior”, convertirme a mí mismo en un objeto, pero es estructuralmente imposible hacer eso, porque se trataría de una perspectiva desde el punto de vista que ocupo, pero que no puedo

nunca ver (Spade, 1995, p. 213). Cuando intento convertirme a mí mismo en un objeto inerte, entro en lo que Sartre llama “mala fe” o auto-decepción. Solamente el Otro puede tener éxito al verme como un objeto. De esa forma, dentro de la fenomenología de Sartre, el autorretrato debe ser considerado como un acto de mala fe, en la medida en que intento objetivarme a mí mismo —el yo se desliza de mis manos— o se trata de un ejemplo de un acto llevado a cabo por un artista que postula la posibilidad de ser visto por otro. Y es la presencia, y la mera posibilidad de la presencia de otro, lo que crea las nuevas posibilidades ontológicas.

Sartre sugiere pensar sobre cómo se entra en contacto con otras personas y para hacerlo nos pide, como lectores, que nos imaginemos sentados en un parque. Yo, como este individuo sentado en un parque, miro el césped verde que se extiende a lo largo y ancho, los bellos árboles que están a una cierta distancia y un hombre, más allá, que está leyendo un libro. De repente, el hombre deja su libro y me mira a los ojos y en ese instante me aterrorizo de solo pensar que el mundo está también organizado alrededor de él. El mundo, tal y como existe *para mí*, de repente se disuelve en el mundo tal y como existe *para él*. Esa otra persona entiende las cosas y a mí, desde *su* propio punto de vista, y los valores en el mundo son *sus* valores, los cuales yo nunca puedo ver completamente desde su punto de vista. Además, me percato de que solamente puedo ser visto por él y es esta nueva revelación de “ser-visto-por-otro” la que crea la posibilidad ontológica de que yo pueda ser un objeto.

Dado lo anterior, sostenemos que esta posibilidad (ser-visto-por-otro) gobierna el autorretrato ya que, aunque nadie más me vea creando una pintura de mí mismo, la concibo al postular la presencia invisible de un otro que está mirando y quien podría, *quizás*, observar esta imagen de mí. Si estoy al tanto o no de eso, si es un acto reflexivo y autoconsciente o un acto no reflexivo de conciencia, hecho mientras soy “absorbido en” la actividad misma; inevitablemente, en algún nivel, presumo la eventualidad de que alguien más pueda ver este retrato de mí. Esto ocurre así porque es una relación de ser, no de conocimiento, un movimiento que permite a Sartre refundir el problema de otras mentes. Como anota Paul Vincent (1995, p 214): “Para Sartre, la pregunta fundamental es: *¿cómo entro en contacto con otras personas?* La pregunta no es: *¿cómo sé que otras personas existen?*” (el énfasis es del texto original).

Si Sartre está en lo correcto en su visión de estas básicas estructuras de la conciencia, entonces sabemos que el problema se agrava cuando pasamos a la discusión de cómo cualquier práctica significante, como la fotografía, representa al mundo tal y como es experimentado por los seres humanos. Me pinto a mí mismo o hago una fotografía de mí mismo, fundamentalmente al tanto de que, a pesar de mis incessantes intentos para definirme, para ser quien soy; hay dos límites ontológicos que no puedo cruzar: no podré nunca ser un objeto para mí mismo y no podré conocerme a mí mismo de la manera en que otros me conocen.

El autorretrato es una manera en la que desplazamos este problema del autoconocimiento. Comenzamos por reconocer que hay otras conciencias en el mundo y que hay otros puntos de vista. Entonces, nos pintamos o fotografiamos a nosotros mismos al lanzarnos en la dirección del Otro. Al proyectarnos a nosotros mismos en la pantalla en la que otros pueden mirar, comenzamos a convertirnos en lo que pretendemos ser. En este sentido, construimos una situación en la que el Otro puede atraparnos, utilizando nuestra libertad para describirnos a nosotros mismos como deseamos que seamos descritos. El Otro todavía tiene la posibilidad de objetivarme y de objetivar mis metas (podemos imaginar al Otro diciendo: “se pintó a sí mismo de esa forma porque quiere aparecer inteligente, o angustiado, o bondadoso”). Así, yo experimento la libertad del Otro en la misma indeterminación del autorretrato, en la que ese Otro experimenta la mía.¹⁷

Para ponerlo de otra manera, Sartre razona que al mirar a otra persona, al que él llama el Otro, tiene que ser posible que esa persona pueda verme. En sus palabras, “‘ser-visto-por-el-Otro’ es la verdad de ‘ver-al-Otro’” (Sartre, 1956, p. 257). Por extensión y de forma mucho más concreta, notamos que un autorretrato no consiste meramente en mi persona mirándome en mi propia reflexión, que tiene lugar por efecto de un proceso *mecánico-químico* y que produce un resultado no diferente del que se obtiene cuando me miro en una piscina o de lo que se refleja en el espejo. Podemos incluso decir que el autorretrato no es solamente recrearse a uno mismo en la mente y tratar de representar la imagen percibida. Al contrario, de manera importante el autorretrato nos permite dejar de ser el centro del mundo, porque al construir una cierta imagen de nosotros mismos, reconocemos la importancia del observador, que nos gustaría que nos hubiera identificado en esa imagen. Así que, al crear una autoimagen, lo hacemos conscientes de que otro puede mirarla y más aún, de que *necesitamos* a otro para que la mire y nos reconozca en ella.

Además, ese Otro es necesario para aceptarme de la manera en que me muestro a mí mismo como soy, en la imagen. Si la persona cuya aceptación deseo obtener mira la foto y dice que simplemente me estoy dando aires, entonces el Otro habría actualizado la posibilidad que debo temer más, ya que al no ser reconocido como la persona que retrato, como la que auténticamente pretendo ser, el observador ha dejado en claro que hay una desconexión entre mi apariencia y mi esencia. De hecho, la mirada del Otro crea nuevas posibilidades del ser y algunas de ellas nos pueden hacer temblar. Sartre (1956, p. 256) escribe que “no es que me perciba perdiendo mi libertad para llegar a ser una *cosa*”, sino que “mi naturaleza —allí fuera de mi vivida libertad— está dada como un atributo de este ser que soy para el Otro”.

Para volver más concreto este problema del reconocimiento, podemos poner por ejemplo cuando quiero ser visto como profesor: puedo haber obtenido un Doctorado y estar formalmente calificado para enseñar en la universidad, pero

si en realidad no doy clases y no tengo estudiantes que me reconozcan como profesor, entonces no podré denominarme a mí mismo como profesor y reconocerme entonces como tal. Así que, mi identidad como profesor está condicionada por el reconocimiento que hagan otros de mi posición. Somos lo que describimos que somos, solamente en la medida en que otros nos reconocen como esa persona descrita.¹⁸ En este sentido, nuestro *auto*-conocimiento es de hecho conocimiento en referencia al Otro.

Brevemente, podemos decir que hay dos pasos en nuestros encuentros con nosotros mismos a través de los otros: primero, puedo ser visto y eso crea la posibilidad de que puedo ser el objeto de la mirada de otro, pero esta operación subjetiva permanece incompleta hasta que, en el segundo paso, obtengo el reconocimiento del Otro.

De esa manera, hemos dado con un aspecto formal de la fotografía. Los lentes de la cámara pueden sustituir los “dos globos oculares” de otra persona (Sartre, 1956, p. 257). La cámara es un aparato que nos recuerda que el Otro nos verá y nos permite reproducir la imagen que captura. Pero los ojos *no* son la mirada del otro, como nos recuerda Sartre. Esa persona podría estar mirando otra cosa. Y, más importante aún, mientras veo la mirada del otro como un objeto, me pierdo la nueva posibilidad ontológica que ella crea. Para Sartre, aprehender la mirada es estar consciente de estar-siendo-visto. Así, la cámara representa la mirada que aprehendemos cuando estamos conscientes de estar-siendo-vistos o la mera posibilidad de que *podamos estar siendo* mirados *como somos ahora mismo, en este momento que será detenido en el tiempo*. Esta comprensión de la mirada incluso congenia con la tradición radicalmente diferente en la iconografía, que sostiene que los “ojos son las ventanas del alma”. En esa tradición, mirar a Otro o nuestro yo, se entiende como una ventana al ser, a Dios, o al infinito.¹⁹

David Hume anotó que nunca podía mirarse a sí mismo mientras miraba. Una de dos, o Hume estaba comprometido con el comportamiento dirigido a una meta de mirar, o estaba reflexionando sobre el hecho de que él podía mirar, pero ambas cosas ineluctablemente permanecían como modos separados de conciencia.

De esa forma es como difiere mi propuesta sartreana del autorretrato, de otras interpretaciones de este género. Por ejemplo, David Lomas examina los autorretratos del pintor surrealista Joan Miró y de manera útil muestra cómo el escenario del espejo de Lacan puede ser utilizado para interpretar prácticas pictóricas de auto-construcción. Pero lo que muestra Lomas es cómo los retratos de Miró son “del yo como otro” (1997, p. 170). De esa manera, al representarse a sí mismo como fragmentado y consumido por llamas en *Autorretrato 1*, Miró podría ser visto como intentando representarse no meramente a sí mismo, sino a la Europa de “entreguerreras”. En la lectura de Lomas, el ideal hiperbólico del retrato realista, socialmente inflexionado, no era una descripción realista, sino la auto-inmolación del artista.

Sin embargo, el autorretrato continúa siendo un acto altamente complejo que puede ser entendido de múltiples razones: para explorar quién sé es y quién no sé es, quién sé fue, pero ya no sé es, y quién quiere uno ser. En resumen, el autorretrato ciertamente puede permitirle a uno representarse a sí mismo como el otro, al tiempo en que también permite al artista meditar sobre problemas e ironías de identidad, relaciones, reflexiones sobre el ser y la técnica. De forma importante, el autorretrato, especialmente en la fotografía, que no puede escapar a su propia naturaleza indexical, también permite al artista intentar representarse a sí mismo para el otro. Esto es, a través de la mirada el otro y la propia, mutuamente nos constituimos en nosotros mismos.

Tal cosa es así a pesar del hecho de que la fotografía es siempre una observación en una vía. El espectador de la foto mira una imagen de un sujeto, pero el sujeto de la foto no puede mirar al observador de su imagen y no podrá nunca mirarse a sí mismo de la forma en que el espectador lo mira. Así, el sujeto de la foto está “siendo-visto-por-el-Otro” sin poder “ver-al-Otro”.

Al construir esta imagen particular, al llamar la atención con *esta* pose, el artista siempre lo hace teniendo en mente un espectador “ideal”. Esto ocurre porque no puedo objetivar me a mí mismo, necesito a otro, o al menos a otro potencialmente imaginado, para lograrlo.

Como un ser relacional, solamente si otros me miran es que puedo ser lo que quiero ser y me convertiré en lo que quiero convertirme. Entonces, de forma curiosa, los autorretratos validan la importancia del Otro, del espectador. Autorretratar es, por efecto de mi analogía, un *cogito* sartreano. Como el “yo pienso” sartreano que necesariamente ocurre ante la presencia de otro, el autorretrato no implica solamente una distancia entre el sujeto y el objeto, sino que también postula la necesaria presencia de otro que tiene que estar ahí para reconocerme, mientras deseo ser visto y reconocido por otros y por mí mismo. Esta nueva posibilidad ontológica es la que me permitirá convertirme en lo que quiero llegar a ser. En el autorretrato, el artista no puede aprehender la mirada del otro, pero está consciente de ser o de potencialmente ser-mirado.

El Otro está necesariamente afuera del sujeto, pero está también dentro del sujeto. El sujeto es validado cuando el Otro lo reconoce como “él” desea ser visto y además, el Otro se reconoce a sí mismo en él. El sujeto ha sido exitosamente interpolado por la ideología del Otro.

EL OTRO DE RAFAEL PLATERO PAZ Y RAFAEL PLATERO PAZ COMO EL OTRO

Hasta el momento, hemos indicado que los sujetos, sépanlo o no, siempre posan para una foto teniendo la mirada del Otro en mente. Incluso aunque un

observador diferente pueda siempre llegar a ver la imagen, el modelo se comporta de acuerdo a una tácita referencia a los ojos de un potencial espectador “ideal”. Por “ideal” nos referimos, por un lado, a lo “arquetípico” y por otro a lo “imaginado”, lo “ideacional” y lo “hipotético”; pero no queremos decir que este Otro imaginado es de alguna manera “perfecto”. En el acto fotográfico, un sujeto se imagina a una persona particularmente, o a una clase de persona, observado desde la imagen de esta, tal y como es en ese momento.

Debemos preguntarnos: ¿quién era el observador implícito en los autorretratos de Rafael Platero Paz? ¿Quién era ese “Otro” a quien visualmente se dirigía? ¿Quién era este observador ideal, imaginario o presente, hacia el que Platero Paz dirigía estas imágenes de sí mismo? Dado que existen fuertes vínculos entre un estilo y una perspectiva, ¿cuáles muestras estilísticas en estas fotografías pueden ser usadas para describir el arquetipo que Platero Paz proyectaba?

De las poses y las capturas culturales empleadas en sus autorretratos, es evidente que el espectador implícito de Platero Paz era fundamentalmente un extranjero, un estadounidense. Por lo menos, en sus autorretratos postuló espectadores locales, que entenderían la retórica más general de las nociones estadounidenses de progreso y modernidad. Se vinculó a sí mismo, visual y textualmente, con avances tecnológicos específicos como el aeroplano y la cámara, y con los proveedores de esas tecnologías. Así, la segunda persona de Platero Paz —es decir, el Otro hacia el que proyectó las imágenes de sí mismo— era una marca particular de modernidad social y cultural, epitomizada no solamente por su cámara, sino, también por sus poses.

La experiencia hondureña con la modernidad capitalista comenzó en el siglo XIX. Los intelectuales y políticos liberales —entre ellos, especialmente Antonio R. Vallejo, Ramón Rosa, Rómulo E. Durón y Marco Aurelio Soto— iniciaron varios proyectos de modernización social que incluían la creciente burocratización del Estado y la vinculación de Honduras con la economía mundial, otorgando generosos incentivos a las compañías estadounidenses que explotaban las minas, la producción de frutas y la construcción de vías férreas. Igualmente, buscaron elaborar una modernidad cultural basada en la especificidad de Honduras y que pudiera ser reconocida en su historia, territorio, etnología, tradiciones y lenguaje.²⁰ El mismo nombre del lugar donde Platero Paz vivió y trabajó es un emblema de la apropiación hondureña de una retórica fundamental de la modernidad: El Progreso se fundó en 1893.

Al construir, sobre la infraestructura social y cultural creada por los pueblerinos, la United Fruit Company reprodujo lo que Charles Taylor conceptualizó como una noción desarrollista “acultural” de modernidad (1999, pp. 153-174). De hecho, la compañía cambió el cauce de los ríos, construyó puentes y situó de manera jerárquica las casas de los trabajadores; mientras que al mismo tiempo atrajo a miles de personas para laborar en las plantaciones bananeras como asalariados. La

modernización, y los estados apropiados de conciencia, asociados a este proceso, fueron vistos por los más influyentes progreseños como un beneficio que se debía materializar. Por ejemplo, el 15 de mayo de 1925, el gobierno municipal de El Progreso debatió sobre una propuesta de la Tela Railroad Company, la subsidiaria local de la United Fruit Company (conocida como Chiquita Brands). Como representante de la compañía, el señor Rufus Thomas señaló: “Los ingenieros de la compañía son de la opinión de que el sistema propuesto, los generadores, los motores y el otro equipo, son *modernos* y de gran eficiencia para suplir a la población con el servicio de luz eléctrica desde un sistema moderno” (Archivo de la Gobernación, 1924, pp. 69-78) (Archivo Municipal de El Progreso, 1925).²¹ La planta utilizaba el poder de un motor de combustión interna de sesenta caballos de fuerza —motor de tipo “Y”, estilo “VA” con un generador “SKVA 47”— hecho por la Fairbanks Morse Company. Las calles de El Progreso ahora estarían iluminadas por 60 bombillas de 200-300 watts que se sostenían en la cima de 25 postes eléctricos. Para la construcción de la planta eléctrica, el municipio de El Progreso estuvo de acuerdo en pagarle a Tela Railroad Company la suma de \$34,747. Los pagos se hicieron de una manera muy particular: la municipalidad le perdonó a la compañía el pago de impuestos y derechos de importación que esta debía, hasta que cancelara la deuda contraída con la empresa por la iluminación eléctrica. Empuñando el instrumento que mecánicamente reproducía imágenes, Platero Paz era un agente histórico del desarrollo capitalista y de la modernidad cultural, en esta dinámica región.

Empero, esta noción “acultural” de modernidad no era simplemente estadounidense o europea. De hecho, los comerciantes industriales, descendientes de palestinos, ejercieron un creciente poder económico en la Costa Norte. En la historia de estos pueblos aparecen como aquellos que vendían las mercancías a través de las cuales se definía el estatus social del consumidor, así como su participación en el proyecto de progreso nacional. Esto es importante, porque los inmigrantes árabes cristianos encontraron un cierto grado de estrechez comunal en Honduras. Esos inmigrantes fueron excluidos de la esfera del poder criollo en el interior del país y de los círculos de poder estadounidenses, que dominaban las tierras bajas del Caribe (Eraque, 1996, p. 34). Llamados de manera peyorativa con el nombre de “turcos”, los comerciantes descendientes de palestinos llegaron a identificarse más con una comunidad imaginada en ciudades distantes, que con sus vecinos de El Progreso. El hecho de que los inmigrantes palestinos crearon identidades cosmopolitas, para lo que de hecho fueron presionados, significó que su mirada se lanzó más hacia Jerusalén, Europa y los Estados Unidos que hacia Tegucigalpa.²²

Es en este complicado terreno donde se entrecruzan discursos nacionales y transnacionales, que Platero Paz se insertó visualmente en un proyecto modernista,

tácitamente “racializado” y con un fuerte componente desarrollista. Este proyecto estaba incorporado de forma parcial en los empresarios descendientes de árabes, quienes negociaron su estatus externo traficando con sombreros de fieltro y camisas de lino, perfumes y relojes; artículos que permitían a los trabajadores de la bananera demostrar su movilidad social. Además, la formación discursiva en la que Platero Paz buscó implantarse excluía las comunidades negras e indígenas de Honduras. Así, aunque Platero Paz intentó unirse a esta comunidad de modernidad sobre la base de su modo de ser y no de acuerdo con su identidad ladina, dentro de la mirada del espectador “ideal” se mezclaban elementos de nacionalismo, raza y clase social.²³

Reiteradamente, en sus tradicionales autorretratos, Platero Paz intenta afirmar que él pertenece a un lugar de riqueza, progreso y “refinamiento”. Para lograr tal cosa, se vincula a sí mismo con artefactos culturales de alto rendimiento simbólico y al tiempo invierte en lo que Barthes (1977, p. 51) identifica como el poder denotativo de la fotografía, para naturalizar los mensajes connotativos construidos en cada imagen.

Sin embargo, tal y como aparece en sus fotos, Platero Paz oculta una parte de sí mismo que es obstinadamente estable y que él intenta negar y superar. Ese aspecto estable de su identidad es posición social, cultural y de clase, que lo ubica en el “Tercer Mundo”, en la periferia del imperio estadounidense, como un inmigrante salvadoreño y como un artesano-empresario de Honduras. De acuerdo con eso, sus autorretratos no constituyen “mentiras”, sino puertas abiertas al mundo simbólico de su conciencia. Más modestamente, sus retratos reflejan varios aspectos de su identidad y el cambio de código necesario para girar en múltiples mundos.

Entonces, ¿qué de lo real, o qué rastros del yo de-simbolizado de Platero Paz permanecen sin ser totalmente excluidos de esta historia de progreso y modernidad, geográficamente estratificada? Para decirlo de manera más simple, ¿en algún momento consiguió Platero Paz el reconocimiento que deseaba del ese Otro ideal implícito en su arte?

De las fotografías que se muestran arriba, tomadas en varios momentos de su vida, podemos concluir que Platero Paz nunca logró ser reconocido como el ser que él deseaba proyectar a la mirada ajena. Así, la continua necesidad de afirmar fotográficamente su membresía a una comunidad más amplia de modernidad se muestra a través de elementos específicos de consumo y en la búsqueda de su oficio.

En 1969, la tranquila zona de pertenencia de Platero Paz fue de repente sacudida por el conflicto armado entre Honduras y El Salvador. Desde 1963 había trabajado como oficial consular salvadoreño para El Progreso. Como representante del gobierno salvadoreño, su misión principal consistía en enviar cientos de peticiones legales al gobierno hondureño para que trabajadores salvadoreños y sus familias pudieran permanecer en Honduras. Y como fotógrafo comercial, puso su oficio al servicio del aparato represivo del Estado. La tarjeta de identificación obligatoria permitió a la

policía y a los militares ubicar a los ciudadanos y no ciudadanos, tarea importante en la década de 1960 durante la cual las disputas fronterizas con El Salvador se volvieron más frecuentes. Las fotografías de las tarjetas de identidad constituyeron un pilar del negocio de Platero Paz, dándole un flujo constante de ingreso durante su carrera. Por otro lado, como el destacado ciudadano que era, organizaba la colonia salvadoreña para venir al rescate en momentos de emergencia local, lo que probablemente él interpretaba como un servicio invaluable a su país de residencia y a sus compatriotas, y no como una acción de facilitar al Estado los medios para reprimir a los no ciudadanos más vulnerables, que se encontraban bajo su jurisdicción.

Sin embargo, mientras que se multiplicaba el número de campesinos sin tierra debido, en parte, a las décadas de migración de El Salvador a Honduras, los salvadoreños que habían vivido y trabajado en Honduras por generaciones llegaron a servir como el Otro constitutivo, en oposición al cual los hondureños se definieron a sí mismos, lo que ocurrió de forma más extrema durante el breve conflicto de 1969, entre los dos países.²⁴ Fue entonces —a mitad de julio de 1969— que Platero Paz, un hombre que se había destacado como el más importante fotógrafo en El Progreso y se había casado y criado a sus hijos con una hondureña, tuvo que esconderse por temor. Su hija, la profesora Aída López, recuerda la experiencia de mirar a su padre siendo perseguido por una multitud:

En la guerra con El Salvador, en 1969, entraron a todas las casas de los salvadoreños y los agarraron... Había un vecino que era, como decían, “oreja del D.I.N. [Departamento de Investigaciones Nacionales],” espía de la policía. ¡Vino a sacarlo [a Rafael Platero Paz]! ¡Vino al mediodía a sacarlo para llevárselo prisionero al estadio de San Pedro Sula! Porque en los estadios, metían a todos los salvadoreños. Pero cuando yo fui a la policía a buscarlo, que mi hermana me fue a llamar al colegio que me quedaba cerca, yo fui a la policía. Pero él ya iba en un bus. Pero adentro del bus, iba Roberto Micheletti, que estaba jovencito, y William Hall, que fue también diputado. Y entonces, me dijeron: “¡No te preocupés!” Yo, por eso, he seguido a Micheletti siempre. “¡No te preocupés! ¡Que nosotros te lo vamos a sacar!” Y así fue. Yo me vine acá. Yo no hallaba que hacer. Mi mamá ya había muerto. Yo estaba sola con mis hermanos, yo, mis hermanos pequeños. Y entonces, allí había una ventana, allí donde está ahora el baño. En la tarde, como a las dos de la tarde, yo, yendo para allá, decía: “¿Qué hago?” Voy a llevar los papeles de Rafael, de que estuvo en el ejército de Estados Unidos y todos los tenía él bien guardados. Pero yo sabía dónde estaban. Y preparándome, estaba yo. Y Eloy, no estaba aquí, porque antes trabajaba con un bus a Morazán. Entonces, yo estaba tramitando en mi mente. “¿Cómo hago? Yo iba ir allá y voy...” Cuando yo veo que venía así, ¿ve? Venía caminando él del parque. Lo sacaron, los amigos. Porque fue terrible. Destruyeron las casas de los salvadoreños. Allá, al otro lado, había un fotógrafo salvadoreño, también le destruyeron todo el negocio. Ese hombre se tuvo que ir y nunca volvió. Fue horrible. (López, 2008) (Platero, 2008).²⁵

Dada su posición de sujeto, Platero Paz era un extranjero tanto para el orden simbólico de la modernidad como para el aislado mundo de políticas hipernacionalistas. De esa forma, a pesar del hecho de que en su vida diaria Platero Paz encajaba y se desenvolvía como un puente intercultural entre hondureños, salvadoreños e ingenieros, sacerdotes, pastores, maestros y misioneros estadounidenses, algo permanecía sin encajar.

UNA CÁMARA EN EL JARDÍN DEL EDÉN

La Historia, y cosas de ese tipo, uno no las puede tapar, verdad.

—Prof. Aída López de Castillo, hija de Rafael Platero Paz (2010)²⁶

¿Quién tomó la foto de El Jardín del Edén? No sabemos si había una tercera persona presente en este encuentro fotográfico y que esa persona hubiese sido la que apretó el botón, o si Platero Paz posicionó su cámara para que tomara la foto sin que fuera necesario que él estuviera detrás del lente. Pero sí sabemos que, desde un punto de vista técnico, las cámaras se podían programar con un mecanismo equivalente al actual “auto accionado de tiempo”. No estoy seguro de que Platero Paz utilizara un aparato para tomar esta fotografía y es muy posible que hubiera una tercera persona, no obstante, después de examinar sus equipos y luego de ver y tocar sus viejas cámaras, queda demostrado que era un fotógrafo profesional y que tenía una extensa colección de cámaras, lentes, trípodes y otros accesorios. Ya que el negativo fue encontrado entre miles de otros negativos que había metido en cajas y guardado en la parte de atrás de su estudio, estoy seguro de que esta imagen fue tomada con una de sus cámaras. Aunque la pregunta de quién accionó el botón puede ser secundaria, esta foto, como todas las fotografías, es el registro de un encuentro. La inmediata presencia de otro cambia lo que pasa cuando dos personas están solas. La sola presencia de otra persona crea una dinámica diferente de aquella, como mediación de la actividad solitaria del autorretrato. Dado que hubo al menos dos personas presentes en este encuentro, se plantean varias interesantes y todavía irresolubles preguntas: ¿Cómo se produjo la idea de tomar la fotografía? ¿Hubo algo de humor tonto en el acto? ¿Fue quizás un movimiento atrevido hacia un nuevo tipo de autenticidad? ¿Quizás una muestra de coraje? ¿Para quién se tomó la foto y por qué?²⁷

Es posible que esta imagen fuera tomada por el estadounidense, quien probablemente había llegado a El Progreso a trabajar para la United Fruit Company, y también que este individuo haya presionado a Platero Paz a tomar una imagen de ambos en una posición de burla del Jardín del Edén. Después de todo, es viable que tuviera más poder y los medios para forzar económicamente al fotógrafo comercial

con el fin de reproducir esta situación. Además, el hecho de que el estadounidense estuviera ahí, dando forma a los paisajes y medios de vida de los trópicos puede ser trazado, en parte, a discursos “abrahámnicos” de lo que Jacques Derridá refiere como “falogocentrismo homo-fraternalista”, que todavía gana atracción en nuestras culturas públicas y que se presentó inicialmente en el libro del Génesis: “Y les dijó Dios: Sean fecundos y multiplíquense y llenen la tierra y sométanla; manden en los peces del mar y en las aves de los cielos y en todo animal que serpea sobre la tierra”.²⁸ Aún más, la mirada imperial de la compañía frutera que hemos explorado en otra parte tiene también sus microscópicas unidades tiernas y libidinales.²⁹

Así, esta foto puede leerse como una manifestación de un hombre blanco homosexual, que aprovecha los estereotipos coloniales de piel oscura tentando y a su vez amenazando al Otro masculino colonial. Esta lectura sería similar al desmantelamiento que ha hecho Kobena Mercer de las imágenes clínicamente precisas de hombres negros desnudos, creadas por Robert Mapplethorpe. La imagen de Platero Paz del Jardín del Edén sería así entendida: como el esfuerzo estadounidense por objetivar eróticamente la otredad racial, mientras que simultáneamente afirma “su propia identidad como el “yo/yo”³⁰ soberano, empoderado con la autoridad sobre la abyecta cosificación del Otro” (Mercer, 1999, p. 438).

Pero, por varias razones, esta lectura de la imagen estudiada, en la que el poder del estadounidense eclipsa totalmente al del fotógrafo salvadoreño, parece limitada. Primero, porque Platero Paz mira a la cámara con una mirada fija y natural y con la sonrisa voluntaria de una persona que no se encuentra bajo una presión indebida. Segundo, porque parece que los dos hombres colaboran en un intento por parodiar el pasaje bíblico del Jardín del Edén. Tercero, porque los hijos y los nietos de Platero Paz a menudo recuerdan cuán a gusto se mostraba al estar con estadounidenses y al conversar con ellos en un perfecto inglés.³¹ Cuarto, porque los códigos visuales operativos en este espacio pictórico revelan que ni Platero Paz, ni el norteamericano, fueron objetos, de ninguna manera, en forma totalizadora. Por ejemplo, en contraste con las imágenes de negros desnudos de Mapplethorpe, el Jardín del Edén de Platero Paz incluye varias referencias a contextos políticos, religiosos y ecológicos, que permiten al observador mirar a los sujetos descritos como seres humanos traviesos que se encuentran *haciendo* alguna cosa.

En esta foto, Platero Paz y el norteamericano no se convierten en esencias descontextualizadas, reducidas ontológicamente a ser objetos puramente sexuales, manifestaciones concretas de estereotipos neocoloniales tácitos y poco tangibles; por el contrario, ellos claramente se encuentran en medio de la naturaleza; no se presentan abstractos ni fuera del tiempo y el lugar en el que son “fijados”, como si fueran significantes de algún ideal estético erótico y racializado. No, ellos se paran sobre rocas, se envuelven en arbustos y la luz del sol es tan brillante que los

tonos de su piel están casi lavados. Además, situarlos es justamente el punto de fuga de la imagen y también el foco del observador: la “hoja de la higuera” como el significante de un mito fundador de la cristiandad. La hoja de la higuera repele la mirada, lo que permite a los sujetos mantener su dignidad y resistir así el intento del espectador de convertirlos en meros objetos. Así, este elemento actúa como la tanga tachonada de diamantes que Roland Barthes describe en “Striptease” (1972, p. 85), solamente que en esta ocasión la desnudez permanece irreal porque el objeto que esconde el sexo re-sexualiza a los sujetos al colocarlos en el mundo mítico del Edén que están reconstruyendo. En breve, mientras que las desigualdades de etnia, nacionalidad y clase social ciertamente condicionaron la relación entre los dos hombres, es muy improbable que esta imagen haya sido el resultado de la coacción del norteamericano sobre el fotógrafo salvadoreño para que posara con él de la manera en que lo hizo.

Una explicación más convincente se encuentra en la manera en que los dos personajes se enlazan uno al otro en ese momento, tanto de forma física y mítica, como lúdica y fotográfica. Lo que se codifica en esta imagen es una clara alusión a la historia del estado pre-pecado original de los humanos en la Biblia. En el comienzo, según la narración, Dios creó al hombre y lo puso en el Jardín del Edén para habitarlo, solamente dándole una instrucción: no comer del árbol del conocimiento del bien y el mal. Entonces, tomando una costilla del hombre, Dios creó a la mujer. Pero muy pronto, una serpiente convenció a Eva a comer de aquel árbol, diciendo: “Es que Dios sabe muy bien que el día en que coman de él, se les abrirán los ojos y serán como dioses, conocedores del bien y del mal” (Gn. 3, 5). Así, la epistemología ocularcéntrica de la civilización occidental está parcialmente alimentada por una mitología de impulsos voyerísticos en competencia: Dios es el que todo lo ve y sin embargo desea que la humanidad vague con sus ojos cerrados y con nuestro humano deseo de ver de la forma en que ven los dioses.³² Continua el relato del Génesis: “Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista”, Adán y Eva cayeron en la tentación (Gn. 3, 6) y comieron del árbol prohibido. “Entonces se les abrieron a ambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores” (Gn. 3, 7). Sus ojos se abrieron, pero no se volvieron como dioses, sino que se hicieron humanos avergonzados de su desnudez. Tomaron así conciencia del Otro que los vio desobedecer. Habían sido atrapados en el acto. Habían sido *vistos*. No fueron reconocidos de la manera en que deseaban ser. Avergonzados, Adán y Eva buscaron cómo esconder su desnudez, cubriéndose con hojas de higuera.

Así, una interpretación de esta fotografía tomada en El Progreso, dice que las hojas son el significante intertextual de la vergüenza humana ante Dios y ante cada cual. Sin embargo, y llegaremos a esto pronto, aquí esa vergüenza es fingida y

meramente convencional. En otras palabras, al tiempo en que las hojas técnicamente sitúan la alusión al momento post-pecado original, esta imagen, y otras como ella en el repertorio, evoca el estado pre-pecado original.³³ Dado lo anterior, las hojas de higuera son un signo de una convención del pudor sexual en proceso. El encuentro se produce claramente “en el Jardín”, el sitio *natural*, no construido y pre-cultural de la bendecida experiencia humana.

El Jardín del Edén reverbera con la imaginería religiosa que Platero Paz estratégicamente insertó en muchos de los retratos en su estudio (ver figuras 8, 9 y 10). Por ejemplo, él produjo cientos de fotos de primera comunión. Realizar esas imágenes involucraba un proceso en dos etapas. Primero, él fotografiaba al niño mirando hacia su mano como si él estuviera sosteniendo la hostia. “Aquí es donde aparecerá Dios”, solía decirle al niño (López, 2008). Luego, superponía a la película una imagen de la cara de Jesús. La imagen final era de un niño rezando que miraba a Jesús. La naturaleza escenificada en estos eventos fotográficos es evidente en cada uno de los negativos, a través de la yuxtaposición del muchacho y la mano, en el que al joven se le había pedido reverentemente entrenar su ojo. De esa forma, estas fotografías describen inadvertidamente el momento de interpolación que postula Althusser (1972, 127-188), en el cual un individuo es reclamado por una ideología



Figuras 8 y 9. Primera Comunión, década de 1950. *Del Archivo Rafael Platero Paz de Aída López de Castillo.*
Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.



Figura 10. Aviso sobre el funeral de Doña Julia López Pinot de Paz, esposa de Rafael Platero Paz. Ella murió de cáncer uterino a los 55 años, en el hospital de la United Fruit Company, centro médico que se encontraba en el vecino pueblo de Lima. Tenía 55 años y Platero Paz la sobrevivió 15 años más.

Fuente: Archivo Rafael Platero Paz de Aída López de Castillo.

Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.



Figura 11. Tarjeta postal hecha por J.A. Doubleday. San Pedro Sula, Honduras, década de 1910.

Fuente: Museo de Antropología e Historia de San Pedro Sula, Colección de tarjetas postales y fotografías.

Imagen cortesía del archivo del Museo de Antropología e Historia de San Pedro Sula.

y, en el momento en que la persona reconoce que está siendo requerido, se convierte en el sujeto de esa ideología, por el solo acto de reconocimiento. Al realizar estas alegorías religiosas, Platero Paz repetidamente caracterizó el papel de sacerdote ya que produjo cientos de estas imágenes para niños y niñas de El Progreso. Aparte del negocio de producir imágenes religiosas, en las fotos de la esposa de Platero Paz, Adelina López Pinet, posando frente de Nuestra Señora de Guadalupe en México, irónicamente resuena el *Jardín del Edén*.³⁴

El motivo del jardín, como una figura para los hondureños de la Costa Norte, no era inherente de esa región. En cambio, era parte de una representación discursiva que empezó a emerger en la década de 1880 junto con el proceso de promoción del Caribe, como un “paraíso tropical” para turistas y hombres de negocios. Como Krista A. Thompson (2006) ha mostrado, en el caso de Jamaica y de las Bahamas, los administradores de las colonias británicas contrataron fotógrafos y artistas para crear “imágenes tropicalizadas” que entonces circularon internacionalmente por medio de tarjetas postales y de guías ilustradas. La costa caribeña de Centroamérica fue representada a los norteamericanos de forma similar como

un jardín verde y abundante. Esas tarjetas postales creadas por J.A. Doubleday y P. Maier podían ser compradas en San Pedro Sula y enviadas a familiares y amigos en Arizona, Alabama y más allá (ver figura 11). Igualmente, la United Frut Company y sus apologistas promovieron las explotaciones de la compañía en la región, en términos más de autoservicio: “Estos trópicos son productivos casi en la misma proporción en que la iniciativa estadounidense, el capital estadounidense y la empresa estadounidense los hacen productivos”, escribió Frederick Upham Adams (1914, p. 36). Empero, parece que las fotos a menudo fallaban en otorgarles a los norteamericanos los exuberantes paisajes que imaginaban, ya que muchas de esas tarjetas postales eran pintadas en colores vibrantes con más plantas tropicales de las que la escena fotografiada daba por su cuenta. El mismo Platero Paz solía pintar ese paisaje turístico como el fondo fotográfico en su estudio (ver figura 12).



Figura 12. Fondo tropical pintado por Platero Paz en su estudio.

Fuente: Archivo Rafael Platero Paz de Aída López de Castillo.

Imagen cortesía del archivo de Rafael Platero Paz.

UN RETO HOMOSOCIAL A LA MONOLÍTICA MASCULINIDAD

En *El Jardín del Edén*, una fotografía que se encontraba secretamente escondida entre miles de negativos, *nuestra vergüenza* es burlada por Platero Paz y el norteamericano que posa junto a él. Esa imagen ocurrió; los dos hombres sí posaron juntos y desnudos para ser fotografiados. Este hecho ocurrió en algún momento cerca de 1935 y tuvo lugar en las orillas del Río Ulúa o uno de sus afluentes. Como una especie de autorretrato, esta imagen comparte con sus antecesoras el deseo de expresarse a sí mismo como un hombre que se ha auto construido. Otra vez, Platero Paz nos muestra, como lo hicieron los pintores humanistas renacentistas, que él tenía la libertad de escoger su propia forma de vida. Esta vergüenza no le pertenece a él —aunque ciertamente él escondió esta foto de las manos de su familia— sino que es nuestra.

La relación entre la desnudez social, la naturaleza y el erotismo está llena de tensiones que cambian de un contexto histórico y cultural a otro. Por ejemplo, David Bell y Ruth Holliday (2000) han trazado los discursos y las prácticas de los movimientos naturalistas en el Oeste, demostrando que el cuerpo sin ropa en medio de la naturaleza ha evocado algunas veces una secreta geografía de lugares para el sexo homosexual masculino que se produce al aire libre, más a menudo, reforzando la matriz homosocial-heterosexual, como en el caso de las “colonias nudistas” inglesas. Lo que estos disparejos movimientos comparten es una particular relación corporizada con la naturaleza, ya que el campo es románticamente imaginado como el lugar apropiado para estar desnudo al aire libre, lo que se imagina como un sitio edénico pre-cultural (a veces incluso pre-homofóbico). Tanto para las culturas heterosexuales y homosexuales, “la privacidad podría ser tenida en público”, como describió George Chauncey la ironía de los poco vigilados y poco regulados espacios de las sociedades contemporáneas occidentales (citado en Bell y Holliday, 2000, p. 134). Hago referencia a estas dispares tradiciones de desnudez social para sugerir que, aunque algunos ojos del siglo XXI puedan ver el homoerotismo en esta imagen, hay una fuerte posibilidad de que lo que estamos viendo haya sido para los dos sujetos nada más una amistad platónica.³⁵ Pero, sin importar si los dos hombres vieron su encuentro como homosocial o homoerótico, en esta fotografía Platero Paz demuestra su conciencia de las convenciones aceptadas de retrato y las cuestiona visualmente.

Típicamente considerado como una invención del Renacimiento por articular la irrupción de lo individual, el retrato generalmente asume, como lo ha indicado Patricia Simons, “una particular clase de individualismo modernista, occidental y autónomo… un sentido de un individualismo etario único y público que universaliza la acción masculina como una norma”. Simons avanza todavía más y dice que “estas aproximaciones también asumen una heterosexualidad universal tanto para los

modelos como para los observadores, reprimiendo de esa forma otras subjetividades más complejas y los placeres ilícitos” (1997, 29). *El Jardín del Edén* de Platero Paz confronta las limitaciones metadiscursivas de esa masculinidad monolítica y lo hace aprovechando la cualidad realista de la fotografía —este hecho sí ocurrió— para demostrar inequívocamente que los hombres se entrelazaron en formas que contradecían, o al menos, desestabilizaban las rígidas definiciones de masculinidad que dominaban las culturas públicas del retrato en los inicios del siglo XX.

DEFINIENDO NEGATIVAMENTE EL JARDÍN DEL EDÉN

Otra forma de analizar *El Jardín del Edén* es comprendiendo lo que *no es*.

Un fotógrafo anónimo que trabajaba para la revista *Life Magazine* tomó un fotografía de la Eva “tentada” cubriéndose con una hoja gigantesca (ver figura 13). La revista *Life* fue pionera en el periodismo fotográfico y para 1938 tenía una circulación masiva de aproximadamente 80.000 suscriptores, con unas ventas adicionales de ejemplares al menudeo que alcanzaban el millón de copias.³⁶ Como en *El Jardín de Edén* de Platero Paz, los tropos que guían esta imagen de *Life* son la vergüenza de esconder el cuerpo ante los ojos de otro. La hoja vertical se convierte en esa foto en un significante divisorio de la vergüenza y del órgano sexual masculino que visualmente intercepta el cuerpo de la mujer. Empero, la “vergüenza” es parcial y artificial en la medida en que la imagen ha sido claramente producida por el fotógrafo con la aparente complicidad y consentimiento del sujeto.³⁷ La escala de la hoja de banano y la mujer que se utiliza para demostrar el aspecto “gigante” de esa hoja acentúan la proeza de la horticultura estadounidense, ofreciendo otro ejemplo del poder de la United Fruit Company en Centroamérica. Es posible imaginar la reacción de algunos lectores estadounidenses: “¡Una sola hoja de banano empequeñece a esta dama de piel oscura!”.

Esta fotografía tomada por *Life* no era claramente un autorretrato y se tomó para los ojos de los espectadores estadounidenses. La mujer era un objeto para la vista de esos estadounidenses y calzaba dentro de los estereotipos que los estadounidenses tenían sobre los centroamericanos a inicios del siglo XX. Esta mujer es, para parafrasear a Homi K. Bhabha, un objeto apropiado “de una cadena de mando colonialista”, una versión autorizada de la otredad (2007, p. 126). Esta visión estadounidense del “paraíso” indica que la imagen busca retratar la “belleza” y la “inocencia” no de una sola persona, sino de un lugar y un pueblo (antes del pecado original). Y si la joven es de hecho un reflejo del país entero, entonces Honduras es “exótica, modesta, inocente y posiblemente curiosa” respecto de quien la mira. Aún así, también es precavida y no quiere revelarse completamente. Por tanto,

estamos en presencia de una bien arreglada alegoría de las relaciones entre Estados Unidos y Honduras, una recreación de la mirada dominante estadounidense y de “la Honduras” que los norteamericanos deseaban ver. La “Banana Republic” se transpone del país al texto y al ícono.

Las relaciones capitalistas y neocoloniales no se codifican solamente de forma visual en este espécimen botánico y antropológico; fueron repetidas e intensificadas cuando el fotógrafo se iba con su negativo. Es muy probable que la modelo no recibiera ni dinero, ni una copia de la imagen. En su lugar, la foto fue vendida a la revista, donde se unió a una sucesión de imágenes y textos que los lectores compraron y que ahora se pueden rentar en la compañía Getty Images por \$331.³⁸ Esa foto se volvió parte de una más amplia gama de imágenes paisajísticas que alimentaron el apetito estadounidense por las aventuras imperialistas.

A pesar de los mensajes explícitamente transmitidos por decisión del editor del pie de página de la foto y por los arreglos hechos por el fotógrafo de los participantes representados, es posible realizar una lectura no intencionada y antiimperialista de esta imagen. Mientras que la “naturaleza” y la “inocencia perdida” son significados intencionados, comunicados textual y visualmente, al mirarlos más detalladamente nos damos cuenta de que esos significados se contradicen por efecto de la casa o el edificio, que intencionalmente aparecen difusos por el uso de una toma más abierta de la fotografía. Incluso, aunque esas construcciones aparecen difusas, los bordes cuadrados y los aleros del techo sugieren la presencia de la “modernidad” y niegan la interpretación intencional de un “Jardín del Edén” o de una comunidad indígena “natural”. Otro detalle que pone en problemas la mirada imperialista es la presencia de un pedacito de la enagua de la mujer asomándose en la parte de abajo de la hoja: ¡ella no es una “india” desnuda, sino que tiene ropa! Estos detalles subrayan la naturaleza artificial de este hecho fotográfico, y revelan involuntariamente que la imagen fue hecha para los ojos estadounidenses, que querían ver una particular Honduras “tribal”.



Figura 13. *Life Magazine*. Pie de la fotografía en la publicación original: “Jardín del Edén: una modesta hondureña se esconde detrás de una hoja gigante de banano con forma de remo”. Nótese que el pie de la fotografía dice “Jardín del Edén” y no “Después del pecado original”. En este caso, la hoja cubre completamente el cuerpo de la mujer; sin embargo, el espectador puritano estadounidense logra ver su desnudez. Fue tomada cerca de 1925.

Fuente: Colección Propiedad de Getty Images.

Así, lo que vemos y lo que un astuto espectador en 1925 podía mirar, es el proceso de creación de la ideología cultural que suscribió las actividades de las compañías fruteras estadounidenses en Centroamérica. ¿De quién, entonces, “se esconde la modesta hondureña”? Dios vio a Adán y a Eva transgredir y entonces ellos intentaron esconder su desnudez. Al encuadrar y ponerle pie explicativo a esa fotografía, ¿a quién pusieron los editores de *Life Magazine* a jugar el papel de Dios?

DEFINIENDO POSITIVAMENTE EL JARDÍN DEL EDÉN

Ponerse la ropa es esconder el estado objetual de uno; es demandar el derecho de ver sin ser visto; estos es, de ser sujeto puro. Es por eso que el símbolo bíblico de la caída tras el pecado original es el hecho de que Adán y Eva “saben que están desnudos”.

—Jean-Paul Sartre (1956, p. 289)

El *Jardín del Edén* de Platero Paz habla el mismo lenguaje de la imagen publicada en *Life Magazine*. Se trata de un lenguaje de miradas, de miradas ante el otro. Realmente no importa si Platero Paz y su compañero estadounidense habían visto o no la foto publicada en *Life*, ya que ambos estaban embebidos de la retórica sobre los trópicos americanos vistos como el Jardín del Edén. Su dominio de ese discurso neocolonial es lo que les permitió hacer una mímica del mismo, convirtiendo lo que una vez fuera la figura de una fuerte y “varonil” relación entre los Estados Unidos y sus vecinos centroamericanos en una jocosa relación homo-social. Reflexionando sobre el imperialismo británico en la India, Bhabha identificó este movimiento discursivo: “La amenaza de la imitación es su doble visión que al revelar la ambivalencia del discurso colonial, también rompe su autoridad” (2007, 126) (El énfasis es del texto original).

Una agresiva masculinidad gobernó las relaciones entre los trabajadores itinerantes de las plantaciones bananeras. Por ejemplo, Lara Putnam describe una distinción hecha por un costarricense que trabajaba para la compañía estadounidense productora de caucho, durante la Segunda Guerra Mundial: “El trabajo era rudo y riesgoso”, recordaba el trabajador, “solíamos decir que era un trabajo para machos y muy machos” (2002, p. 201). El humor subversivo proviene del juego que hace el trabajador de la palabra “macho”. Putnam lo explica: “Los jefes eran machos porque eran rubios y blancos, con todo el privilegio de su origen incluido, pero los trabajadores eran muy machos porque eran verdaderos hombres y sí trabajaban para probarlo” (2002, pp.1-2). Dentro de ese contexto de la fuerza laboral de la United

Fruit Company, constituida por trabajadores que la compañía trajo de diferentes partes de Centroamérica y el Caribe, el norteamericano que aparece en *El Jardín del Edén* sería considerado como un “macho”, en sus interacciones cotidianas como empleado de la Tela Railroad Company. Los trabajadores por encima de los que él estaba tenían que mostrarse a sí mismos que eran “muy machos”, una posición que podía unirlos en “una acción colectiva y en la demanda de respeto para ellos de parte de sus jefes” (Putnam, 2001).

Pero, ¿dónde calzaba el artesano y empresario bilingüe Rafael Platero Paz en esta jerarquía? Una clientela diversa lo llegaba a buscar a su estudio, cada cual pretendiendo, entre otras cosas, encajar sus estructurados y moldeados gustos: ingenieros y administradores estadounidenses, sacerdotes y maestros, así como comerciantes locales, familias enteras, trabajadores individuales y campesinos de las comunidades vecinas. La respetada posición social de Platero Paz, que no lo definía ni como jefe, ni como peón; le permitió transgredir furtivamente el código de honor masculino dominante. Al hacerlo, él y su amigo estadounidense dieron una pista sobre las normas prevalecientes en el retrato fotográfico, en la cristiandad y en el dominio neocolonial.

También ofrecieron una nueva alegoría para la cultura política, una cultura basada no en las tradicionales divisiones entre hombres y mujeres, entre estadounidenses y hondureños, sino en lo que podría denominarse cosmopolitismo homosocial. La imagen es cosmopolita en la medida en que los dos hombres procedentes de culturas, naciones y etnias diferentes se juntan para este hecho fotográfico, con el objetivo de crear la imagen de una única comunidad moral. Como tal, la fotografía se constituía como una potencial amenaza para la cristiandad, la heteronormatividad y el dominio jerárquico neocolonial. Aunque ambas imágenes, el *Jardín del Edén* y la foto publicada en *Life Magazine*, se originan en el *locus amoenus*,³⁹ *El Jardín del Edén* de Platero Paz puede leerse como una inversión directa de la foto publicada en *Life Magazine*. Ese es el poder de representarse a uno mismo de la forma en que uno quiere representarse.

Ahora, procedamos a postular la pregunta utilizando nuestra lectura sartreana de esta imagen: ¿Logró ganar Platero Paz el reconocimiento de su Otro? Después de examinar sus autorretratos, más bien convencionales, y después de recordar el momento en 1969 cuando fue forzado a esconderse y cuando fue detenido por la policía, concluimos que probablemente él nunca fue reconocido como el cosmopolita moderno con el que se representó fotográficamente. Pero *El Jardín del Edén* sugiere que de hecho él sí se ganó el reconocimiento de su Otro.

En esa imagen, Platero Paz es aceptado por su Otro. Además, no se presenta como un Otro negativo en contra del cual se definían los hondureños “nacionales”. Se fotografió desnudo y con su Otro, incorporado en su propio paisaje. El Otro

norteamericano no se encuentra mirándolo a él; en cambio, se asimila en lo que Platero Paz nos muestra. De la misma forma, su compañía norteamericana deja atrás todos los artefactos culturales que podrían testificar su exclusión en el orden dominante simbólico. Así, esta foto explícitamente rechaza las relaciones asimétricas que suscriben la fotografía como un arte filisteo, empleado fundamentalmente para naturalizar las desigualdades. En esta imagen, no hay relación jerárquica del tipo amo-esclavo, sujeto-objeto, dominante-dominado. Aquí no hay una narrativa silenciosa de superioridad. En ella, el Otro —ya sea manifiesto e incorporado o simbólico y en la forma de una ideología cultural— no se cierne sobre nosotros, observando a Platero Paz como un ser omnisciente, silenciosamente mediando nuestra comprensión de él y su comprensión de sí mismo. Lo que es más, el Otro también ha sido exteriorizado por esta foto. Platero Paz ha tomado al Otro fuera de sí mismo, haciendo manifiesto y concreto su súper-ego freudiano, la ley que él había aceptado incuestionablemente como la suya propia.⁴⁰

El Jardín del Edén de Platero Paz está construido alrededor de una relación intersubjetiva a través de la cual el “Yo” se convierte en “nosotros”. En sus tradicionales autorretratos, Platero Paz posó para un eventual Otro. Ahí estaba él, esperando el reconocimiento y la aprobación del Otro. Y en la medida en que el Otro fue postulado como el observador ideal de estos retratos, Platero Paz declaraba: “Yo soy el Otro”. Él estaba allí delante del espectador como el Otro: el progreso, la modernidad, la ley encarnada. Aparecía como si no existiera, excepto en la forma de un deseo y anhelo de ser el Otro moderno racializado. En contraste, en *El Jardín del Edén* Platero Paz declara “Yo soy nosotros”, estableciendo una relación sujeto-sujeto en un encuentro extranjero-local que transgredió las reinantes normas artísticas, neocoloniales y sexuales.

Cuando descubrí esta imagen en el archivo, batallé para darle sentido. Para leer estas imágenes a través de Sartre, se requirió colocarle unos lentes teóricos a las fotografías, pero esto permitió organizar y darle sentido a los significados que de otra manera permanecían latentes. Al colocar *El Jardín del Edén* en el contexto histórico en el que se produjo, y situando esa provocativa imagen en relación con los otros autorretratos del artista, también he buscado probar cuán sensible es la fenomenología de Sartre sobre la mirada, para analizar estas imágenes de principios del siglo XX.⁴¹ Al experimentar la mirada de otro, Sartre sugiere que nos percatamos de nosotros mismos como objetivizados, como personas-conocidas-por-Otro. Sin embargo, también nos damos cuenta del Otro-como-sujeto, como una persona que percibe, conoce y actúa en este mundo y posiblemente sobre nosotros. Cuando Platero Paz y su compañero norteamericano montaron este hecho fotográfico, cada uno vio desnudo el cuerpo del otro. Cada cual fue tanto un objeto para el Otro, como un objeto conocido por el Otro, en el sentido de ser considerado

un sujeto en su propio derecho. Juntos crearon un espacio intercultural *queer* que trascendió, aunque solamente por un momento, las dinámicas jerárquicas y heteronormativas de las plantaciones bananeras en Honduras. Encuadraron así una nueva realidad con una cámara, de forma lúdica y a través de la cita de un antiguo texto religioso y de esta manera se crearon a sí mismos como iguales.

Traducido por David Díaz Arias

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la generosidad y el entusiasmo de la profesora Aída López de Castillo, hija y primera biógrafa de Rafael Platero Paz. Ella no solamente ha preservado escrupulosamente las fotografías y negativos hechos por su padre, sino que también ha dedicado incontables horas a discutirlas conmigo. De vuelta a casa, tres amigos cercanos —Sebastián Carassai, Joby Taylor y Brian Morton— me ayudaron a desarrollar muchas de las ideas aquí presentes. Solamente espero comprometerme con su trabajo de la manera en que se han comprometido con el mío. Este análisis también se ha beneficiado de los comentarios críticos de Daniel James, Jeffrey L. Gould, Peter F. Guardino, Darío A. Euraque, John Howard y de dos revisores anónimos de la revista *Latin American Cultural Studies*. Finalmente, le agradezco a mi querido amigo y colega David Díaz Arias por la lúcida traducción de este trabajo.

NOTAS

- 1 Una versión anterior de este trabajo se publicó en el 2011 bajo el título de *A Camera in the Garden of Eden* en la Revista *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*. Para el presente trabajo se ampliaron algunos datos y se mejoró parte de la interpretación.
- 2 El autor utiliza el término “image economies” para referir a las formas en que se producen y circulan las imágenes como las fotografías. De ahí que refiera a esa posibilidad tanto en términos públicos como privados. [Nota del traductor].
- 3 Geoffrey Batchen explica cómo el canon estético trata de cooptar el género ubicuo de la fotos de familia pero, al hacerlo, cierra otras formas potenciales de lectura de tales imágenes (2004, 121-142). El foco de las fotografías de vanguardia es también la materia prima de historias sociales de la fotografía en Latinoamérica. Al respecto, ver el trabajo seminal de Esther Gabara (2008) y Roberto Tejada (2009).

- 4 El autor utiliza aquí una idea de Roland Barthes quien al referirse a análisis de las imágenes señaló: "... toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido; ahora bien, esta interrogación aparece siempre como una disfunción bajo la forma del juego trágico (Dios, mudo, no permite escoger entre los signos) o poético (el 'estremecimiento de los sentidos' —pánico— de los antiguos griegos); incluso en el cine, las imágenes traumáticas aparecen acompañadas de una incertidumbre (de una inquietud) sobre el sentido de los objetos o de las actitudes. En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a *fijar* la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de esas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico". Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1986), p. 39. [Nota del traductor].
- 5 Pete Sigal (2010, p. 1353) particulariza las creencias y las prácticas sexuales de las sociedades precolombinas de Mesoamérica y aunque él no señala explícitamente que su trabajo se enfoca en el campo, parece inevitable que ese es el enfoque de su estudio.
- 6 Ver por ejemplo, "Sumaria instruida contra Onesiforo Escobar Lazo, por disparo de arma de fuego seguido de lesiones en las personas de Victor Manuel Mendoza Galindo y Paula López, respectivamente; y contra el citado Mendoza Galindo, por disparo de arma de fuego seguido de lesiones en dicha señora López". El Progreso, D.L. 7 diciembre 1941. Departamento de Yoro, Honduras. Archivo del Juzgado de Letras. "Archivo Muerto". Para un estudio de género y sexualidad en una zona de la compañía bananera en Costa Rica, ver Lara Putnam (2002).
- 7 Aída López de Castillo (2000). Sobre la economía cafetalera en el Departamento La Libertad en El Salvador, ver Robert G. Williams (1994, pp. 69-79).
- 8 Correo electrónico de Joby Taylor al autor el 1 de Julio del 2010.
- 9 Honorable Discharge from the United States Army, RPP, box 10.
- 10 *Ibid.*
- 11 Para datos específicos sobre el proceso migratorio de Platero Paz, ver su pasaporte, RPP, box 10.
- 12 En su biografía de Platero Paz, su hija Aída escribe que él murió a los 86, pero ella no ofrece el día exacto de la muerte de su padre. Ver Aída López de Castillo (2000, p. 4). Me parece que Platero Paz murió en 1984 o 1985 lo cual depende del mes en que expiró.

- 13 El más importante trabajo sobre la masculinidad hondureña es el de Rocío Tábora, *Masculinidad y violencia en la cultura política hondureña* (1995). Darío A. Euraque (2003, pp. 177-197) ha anotado que uno de los problemas del análisis de Tábora radica en que al deconstruir la masculinidad patriarcal que opriime a la mujer, la autora falla en considerar cómo esa misma ideología de género también opriime a los hombres homosexuales.
- 14 Correo electrónico de Sebastián Carassai al autor el 9 de abril del 2010.
- 15 El tono incisivo de Martin Jay (1993) sobre la ubicuidad de los discursos de “ocularcentrismo” y de “anti-ocularcentrismo” en la historia intelectual francesa, provee la más excitante narración de la recepción del trabajo de Sartre por subsecuentes teóricos. Con respecto a nuestro estudio del retratado en Honduras a inicios del siglo XX, la respuesta de Merleau-Ponty al trabajo de Sartre es la más relevante. De acuerdo con Jay, Merleau-Ponty rechazó separar (como lo hizo Sartre) la imaginación “desrealizante” y la observación perceptiva del mundo ordinario porque, por su cuenta se deducía que la percepción, el intelecto científico y racional y la imaginación artística se encuentran entrelazados. Merleau-Ponty también se pronuncia en contra del concepto sartriano de “relaciones sociales no recíprocas” que procede de su ontología dualística del sujeto y el objeto. En su lugar, como indica Jay, “su insistencia en mezclar al observador con el mundo visto significó un descen-tramiento extático del sujeto, un reconocimiento de que a pesar lo activa que la percepción pueda ser, también implica una especie de rendición del poder del yo, una voluntad a dejar las cosas ser” (p. 309). Finalmente, mientras que para Sartre las relaciones intersubjetivas están constituidas por un duelo de miradas objetivadoras, para Merleau-Ponty la comunicación intersubjetiva es comunicación “corporizada” que no puede reducirse a su solo componente visual.
- 16 Jay (276, n. 39) nota que de acuerdo con Alain Buisine (1986, p. 103), hay cerca de siete mil referencias a “la mirada” en el trabajo de Sartre.
- 17 Brian Morton en una conversación con el autor el 30 de enero del 2010.
- 18 Correo electrónico de Sebastián Carassai al autor el 9 de abril del 2010.
- 19 Correo electrónico de Joby Taylor al autor el 1 de julio del 2010.
- 20 Para un análisis de la construcción del “Estado oligárquico liberal”, ver Marvin Barahona (2005). En un ensayo clásico, Dilip Parameshwar Gaonkar (1999, pp. 2, 13) criticó las formas de entendimiento del discurso de la modernidad como el de una modernización societal y un modernismo cultural. Ese autor además indicó la necesidad de producir lecturas locales de

modernidades alternativas, construidas a través de las exigencias de historias locales como las de las comunidades, en un mundo que se encoge, y que indiquen como esas comunidades negociaron los impulsos a la mismidad y las fuerzas que las hicieron diferentes.

- 21 Archivo de Gobernación, Departamento de Yoro. *1924—Actas reglamentos Dep. de Yoro*, “Sesión Extraordinaria, 7 de Septiembre de 1925,” pp. 69-78. And Archivo Municipal, El Progreso. *Libro de Actas—1925*, 15 de junio de 1925, p. 244; 1 de agosto de 1925, p. 231; 15 de agosto de 1925, p. 235. El énfasis es del autor.
- 22 Para una detallada etnografía de este grupo inmigrante que a menudo fue visto como una “paria de empresarios”, ver Nancie González (1992). Para una discusión de la construcción visual de la identidad étnica de los palestinos hondureños, ver el capítulo dos de mi tesis doctoral.
- 23 Mark Anderson (2009, p. 8) dice algo parecido en su estudio sobre las políticas de raza y cultura entre los garífunas de Honduras. Para más información sobre los discursos oficiales de raza en Honduras, ver Darío A. Euraque (2004).
- 24 En 1934, los salvadoreños llegaron a ser el 56% (1,840) de los inmigrantes en el Departamento de Yoro. *Registro especial de extranjeros residentes en Honduras: 1934* (Archivo de Gobernación, Departamento de Yoro).
- 25 Entrevista con Aída López de Castillo, El Progreso, 12 de agosto del 2008. Ver también la entrevista del autor con Ricardo Arturo Platero López, El Progreso, 20 de noviembre del 2008.
- 26 “Estoy de acuerdo con usted sobre todo esto. [Usted puede interpretar y publicar esta foto] con tal de que incluya las circunstancias, verdad, de que supuestamente el gringo quería probar las aguas que eran inmensas en ese tiempo. No es como el [río] Ulúa de hoy. Y él lo acompañó, así que hay otra explicación. Y a partir de ahí, usted puede poner en marcha lo que dice. Estoy de acuerdo con usted. La Historia, las cosas de este tipo, uno no puede ocultarlas, verdad. Uno no puede decir, estas cosas no”. Entrevista con Aída López de Castillo, El Progreso, 22 de abril del 2010.
- 27 Estas preguntas me las hizo Joby Taylor en un correo electrónico que me envió el 1 de julio del 2010.
- 28 La expresión “paisajes y medios de vida” (“landscapes and livelihoods”) es del trabajo de John Soluri (1998). El “falocentrismo” es el nombre que Jacques Derridá (1997) le da al discurso occidental de la masculinidad que ha limitado y deformado nuestros intentos en

proceso de abrir el concepto de democracia y llevarlo a cabo, empero de forma parcial, en la historia. La cita es de Gn. 1,28.

- 29 Para más sobre las fotografías sobre la United Fruit Company, ver el capítulo 1 de mi tesis doctoral.
- 30 Aquí hay un juego de palabras difícil de producir en español: “*I/eye*”, en el que “*I*” o “Yo” suena exactamente igual en inglés que “*eye*” u “ojos” en español. [Nota del traductor].
- 31 En una entrevista con su hija Aída, ella me contó que: “Él solía contarnos que él había tomado sopa y comido pan de uno de los cocheros de Nueva York. Por esa razón, él amaba a los estadounidenses. Los adoraba. Decía que siempre fue bien recibido y bienvenido por los estadounidenses”. También, “*Todos los norteamericanos que venían con la Tela* [la compañía ferrocarrilera] *y todos los sacerdotes jesuitas que eran norteamericanos, todo el mundo llegaba donde él. Porque solo en inglés les hablaba. Era muy querido por todos ellos. Todo el mundo llegaba a aquí*”. Entrevista con Aída López de Castillo, El Progreso, 12 de agosto del 2008.
- 32 “La salvación humana no fue sino un dispositivo para la auto-revelación de Dios”, es la manera en que lo postuló Martin Jay (1993, p. 38).
- 33 Correo electrónico de Joby Taylor al autor el 1 de julio del 2010.
- 34 Albúm fotográfico familiar de la colección privada de Aída López de Castillo, El Progreso, 11 de agosto del 2008.
- 35 Mensaje electrónico de Peter Guardino al autor, 26 de abril del 2010.
- 36 Los datos de circulación proceden de “Life Magazine and LOOK Magazine Popularize Photojournalism in the 1930s” en <http://www.things-and-other-stuff.com/magazines/life-magazine.html> (revisado el 23 de febrero del 2010). Las fuentes que se citan en ese artículo son: Philip B. Kunhardt Jr. (1986) y John Tebbel y Mary Ellen Zuckerman (1991).
- 37 Deborah Poole (1997, pp. 85-106) interpreta una forma similar de fetichización por parte de los europeos que en el siglo XVIII fueron tanto cautivados como perturbados por las mujeres criollas de Lima que cubrían sus rostros, excepto sus ojos, con chales y vagababan libremente por los espacios públicos. La foto de *Life* del *Jardín del Edén* también invita al observador a imaginarse qué es lo que se está escondiendo.

- 38 Ese era el precio para utilizar esa sola imagen en un libro de venta al por menor el 17 de febrero del 2010. <http://www.gettyimages.com/detail/3070203/Hulton-Archive>>
- 39 “Lugar placentero” o “lugar ameno” [*Nota del traductor*].
- 40 Correo electrónico de Sebastián Carassai al autor, del 09 de abril de 2010.
- 41 Peter Kosso (2001, pp. 171-177) examina la negociación hermeútica entre la teoría y la evidencia en los argumentos históricos.

REFERENCIAS

- Archivo de Gobernación Departamento de Yoro. (1925). *Actas y reglamentos Departamento de Yoro, Sesión Extraordinaria del 07 Septiembre de 1925*. Archivo de Gobernación Departamento de Yoro
- Archivo de Gobernación Departamento de Yoro. (1934). *Registro especial de extranjeros residentes en Honduras. Departamento de Yoro*. Archivo de Gobernación, Departamento de Yoro.
- Archivo Municipal de El Progreso. (1925). *Libro de Actas—1925. Actas del 15 de junio. 1 de agosto de 1925*. Archivo Municipal de El Progreso.
- Museo de Antropología e Historia de San Pedro Sula. (s.f.) *Colección de tarjetas postales y fotografías*. Museo de Antropología e Historia de San Pedro Sula
- Archivo Rafael Platero Paz de Aída López de Castillo. (2008). El Progreso, Honduras. Archivo Rafael Platero Paz.
- López, A. (s.f.) *Álbumes fotográficos familiares*. Colección Privada de Aída López de Castillo.
- Adams, F. (1914). *Conquest of the Tropics: The Story of the Creative Enterprises Conducted by the United Fruit Company*. Estados Unidos: Doubleday.
- Althusser, L. (1972). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. (Trans. B.Brewster). Estados Unidos: Monthly Review Press.
- Andermann, J. (2007). *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Estados Unidos: University of Pittsburgh Press,

- Anderson, M. (2009). *Black and Indigenous: Garifuna Activism and Consumer Culture in Honduras*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Barahona, M. (2005). *Honduras en el siglo XX: Una síntesis histórica*. Honduras: Guaymuras.
- Barthes, R. (1972). Striptease. *Mythologies*. (pp. 84-87) Estados Unidos: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1977). *The Rhetoric of the Image*. En *Image, Music, Text*. (pp. 32-51). Estados Unidos: Hill and Wang.
- Batchen, G. (2004). *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Estados Unidos: Princeton Architectural Press.
- Bell, D. y Holliday, R. (2000) Naked as Nature Intended. *Body & Society* 6 (3), 127 -140.
- Bhabha, H. (2003). *The Location of Culture*. Estados Unidos: Routledge.
- Bourdieu, P. (2003). *Photography: A Middle-Brow Art*. (Trans. S. Whiteside). Estados Unidos: Stanford University Press.
- Buisine, A. (1986). *Laideurs de Sartre*. Francia: Presses universitaires de Lille.
- Chauncey, G, (1996) Privacy Could Only be Had in Public: Gay Uses of the Streets, En J. Sanders (Ed.). *Stud: Architectures of Masculinity*. (pp. 224-267). Estados Unidos: Princeton Architectural Press.
- Coleman, K. (2011) A Camera in the Garden of Eden. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía* 20 (1) 63–96.
- Crowther, S. (1929). *The Romance and Rise of the American Tropics*. Estados Unidos: Doubleday, Doran & Co.
- Derrida, J. (2006) *The Politics of Friendship*. (Trans. G. Collins). Inglaterra: Verso.
- Eraque, D. (2004) *Conversaciones históricas con el mestizaje y su identidad nacional en Honduras*. Honduras: Centro Editorial.
- Eraque, D. (1996) *Reinterpreting the Banana Republic: Region and State in Honduras, 1870-1972*. Estados Unidos: University of North Carolina Press.

- Euraque, D. (2003) En busca de Froylán Turcios: Apuntes sobre la vida y obra de Armando Méndez Fuentes. *Paraninfo: Instituto de Ciencias del Hombre Rafael Heliodoro Valle* 23, 177-197.
- Gabara, E. (2008). *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Inglaterra: Duke University Press.
- Gaonkar, D. (1999). On Alternative Modernities. *Public Culture* 11(1), 1-18.
- González, N. (1992) *Dollar, Dove, and Eagle: One Hundred Years of Palestinian Migration to Honduras*. Estados Unidos: University of Michigan Press.
- Gray, M. (2009) *Out in the Country: Youth, Media, and Queer Visibility in Rural America*. Estados Unidos: New York University Press.
- Gray, M. (2007). From Websites to Wal-Mart: Youth, Identity Work, and the Queering of Boundary Publics in Small Town, USA. *American Studies* 48 (2), 49-59.
- Hirsch, M. (Ed). (1999), *The Familial Gaze*. Alemania: Dartmouth College.
- Howard, J. (1997) *Carryin' on in the Lesbian and Gay South*. Estados Unidos: New York University Press.
- Howard, J. (1999). *Men Like That: A Southern Queer History*. Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Howard, J. (2007). Homosexuals in Unexpected Places?: A Comment. *American Studies* 48 (2), 61-68.
- James, D, y, Lobato, M. (2004) Family Photos, Oral Narratives, and Identity Formation: The Ukrainians of Berisso. *Hispanic American Historical Review* 84 (1), 5-36.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Estados Unidos: University of California Press.
- Kosso, P. (2001). *Knowing the Past: Philosophical Issues of History and Archaeology*. Estados Unidos: Humanity Books.
- Kunhardt, P. (1966). *Life: The First Fifty Years, 1936-1986*. Estados Unidos: Time Life.

- Lomas, D. (1997) Inscribing Alterity: Transactions of Self and Other in Miró Self-Portraits. En J. Woodall (Ed.) *Portraiture: Facing the Subject*. Estados Unidos: Manchester University Press.
- López, A. (2000) *Biography of Rafael Platero Paz*. (Manuscrito sin publicar).
- López, A. (2008) *Entrevistas sobre Historia oral*. (K. Coleman, Entrevistador).
- Mercer, K. (1994). *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. Estados Unidos: Routledge.
- Mercer, K. (1999). Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe. En J. Evans y S. Hall. (Eds.) *Visual Culture: The Reader*. (pp. 434-447). Inglaterra: Sage.
- Mraz, J. (2009). *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Inglaterra: Duke University Press.
- Noble, A. (2010). *Photography and Memory in Mexico: Icons of Revolution*. Inglaterra: Manchester University Press.
- Platero, R. (2008). *Entrevista sobre Historia Oral*. (K. Coleman, Entrevistador).
- Poole, D. (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean World*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Putnam, L. (2002). *The Company They Kept: Migrants and the Politics of Gender in Caribbean Costa Rica, 1870-1960*. Estados Unidos: University of North Carolina Press.
- Sandweiss, M. (2004). *Print the Legend: Photography and the American West*. Estados Unidos: Yale University Press.
- Sartre, J. (1956). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. (Trans. H. Barnes). Estados Unidos: Philosophical library.
- Sekula, A. (1984). *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973–1983*. Canadá: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Sigal, P. (2009). Latin America and the Challenge of Globalizing the History of Sexuality. *The American Historical Review* 114(5), 1340-1353.

- Simons, P. (1997). Homosociality and Erotics in Italian Renaissance Portraiture. En J. Woodall (Ed.) *Portraiture: Facing the Subject*. (pp. 29-51). Inglaterra: Manchester University Press.
- Spade, P. (1995). *Jean-Paul Sartre's Being and Nothingness: Fall's Class Lecture Notes*. Disponible en: <http://pvspade.com/Sartre/sartre.html>
- Tábora, R. (1995). *Masculinidad y violencia en la cultura política hondureña*. Honduras: Centro de Documentación de Honduras.
- Tagg, J. (1993). *Burden Of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Taylor, Ch.. (1999). Two Theories of Modernity. *Public Culture 11(1)*, 153-174.
- Tebbel, J. y Zuckerman, M. (1991). *The Magazine in America, 1741-1990*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- Tejada, R. (2009). *National Camera: Photography and Mexico's Image Environment*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Thompson, K. (2006). *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Pictures*. Inglaterra: Duke University Press.
- Williams, R. (1994). *States and Social Evolution: Coffee and the Rise of National Governments in Central America*. Estados Unidos: University of North Carolina Press.

ACERCA DEL AUTOR

Kevin Coleman: profesor en el Departamento de Historia en la Universidad de Toronto. Es Doctor en Historia por la Universidad de Indiana-Bloomington. Su actual libro en preparación se titula *A Camera in the Garden of Eden: The Self-Forging of the Banana Republic*. Sus trabajos han sido publicados en el *Journal of Latin American Cultural Studies*, el Boletín AFEHC—Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica, *Envío-Honduras, Istmo*, y *Latin American Essays*. Sus investigaciones han sido patrocinadas por la American Council of Learned Societies / Andrew W. Mellon Foundation, el Fulbright-Hayes, y la Society for Historians of American Foreign Relations. Ha estado afiliado al Equipo de Reflexión, Investigación y Comunicación (ERIC), un instituto jesuita que acompaña a los campesinos y trabajadores de la costa norte de Honduras.