



*Son palabras*

**Utopías colectivas  
e individuales en una  
selección de cuentos  
de Honduras y Panamá.  
Idealización de la fuga  
y espacios contrautópicos  
en Roberto Castillo,  
Roberto Quesada,  
Enrique Jaramillo Levi  
y Luis Pulido Ritter**

Giuseppe Gatti Riccardi

*Universidad degli Studi Guglielmo Marconi,  
Roma, Italia*

Solo se cumple lo que no se ha soñado.  
(Augusto Monterroso, *La vaca*)

[...] Ahora me he convertido en un sonido, en un susurro, en un hálito.  
(Zygmunt Krasinski, "Después de la muerte")



## Resumen

El presente ensayo se propone examinar una selección de cuentos publicados en un área geográfica y cultural, el istmo Centroamericano, donde se constituye un conjunto sociohistórico, geopolítico y sobre todo cultural profundamente heterogéneo. A partir de la lectura de relatos de escritores como los hondureños Roberto Castillo y Roberto Quesada, y los panameños Enrique Jaramillo Levi y Luis Pulido Ritter, se intentará evidenciar la presencia en los textos examinados de estrategias narrativas comunes: en primer lugar, se tratará de subrayar el uso compartido de una forma de construir textos en los que el hecho histórico y sociocultural queda oculta, por debajo de la *forma de decir* adoptada; es decir, el creador matiza el grado de transparencia de la información y acaba ofreciendo al lector una *representación dirigida*. Como consecuencia, a la *forma de decir* debe asociarse una *forma de ver*, que depende funcionalmente de la estrategia comunicativa del creador. En el marco de esta óptica de representación que el artista adopta, se inserta el motivo esencial presente en los cuatro textos: la condición de *buscadores de utopías* que desempeñan los protagonistas. El motivo utópico remite a una búsqueda, personal o colectiva que puede adquirir; una connotación mítica, de anhelo por un *topos* ubicado en una suerte de intangible *cartografía del alivio* o, bien, una connotación íntima, desvinculada de los eventos de la gran historia.

### *Palabras clave*

Cuentística centroamericana, Roberto Castillo, Roberto Quesada, Enrique Jaramillo Levi, Luis Pulido Ritter.



Título: *Guardián 5* (fragmento), de Miguel Alejandro González Virgen

***Collective and Individual Utopias in a Selection of Tales from Honduras and Panama. The idealization of Escape and Counter-Utopic Spaces in Roberto Castillo, Roberto Quesada, Enrique Jaramillo Levi and Luis Pulido Ritter***

**Abstract**

The aim of this essay is to examine a selection of stories published in a geographical and cultural area, the Central American Isthmus, which constitutes a deeply heterogeneous ensemble, in a sociology-historical, geopolitical and, above all, cultural way. From the analysis of four stories by writers such as the Hondurans Roberto Castillo and Roberto Quesada and the Panamanians Enrique Jaramillo Levi and Luis Pulido Ritter, we will try to highlight the presence in those texts of common narrative strategies: first, we will underline the shared use of a way of constructing texts in which the historical and/or cultural fact is hidden underneath the adopted *way of saying*; it means that the creator qualifies the degree of transparency of the information and offers the reader a “controlled representation”. As a consequence of the above, a *way of seeing* must be associated with the *way of saying*, which depends functionally on the creator’s communication strategy. The essential theme present in the four texts



—the condition of “utopia seekers” played by the protagonists—is inserted within the framework of this specific “representation’s point of view” that the artist adopts. The Utopian theme refers to a personal or collective search, that can acquire either a mythical connotation, looking for a *topos* located in an intangible “relief cartography”, or an intimate connotation, completely unrelated to the events of the Great History.

### Keywords

Central American short story, Roberto Castillo, Roberto Quesada, Enrique Jaramillo Levi, Luis Pulido Ritter.

## El marco teórico de referencia: Un espacio social y una producción cultural heterogéneos

El paso inaugural para cualquier propósito de acercamiento a la narrativa que se ha publicado a lo largo de las cuatro últimas décadas en los países reunidos bajo el rótulo común de *centroamericanos*, no puede impedir la comprobación empírica de que las distintas realidades políticas que componen el área constituyen un conjunto sociocultural y geopolítico profundamente heterogéneo. Es esta la razón por la cual puede considerarse como una doble simplificación, tanto la posibilidad de referirse al área como a una entidad geográfica, política y cultural homogénea como todo afán de fijar un *corpus* literario que pretenda ser representativo de la producción regional, entendida como un *unicum* coherente.

Asimismo, cabe tener en cuenta que el proceso de formación geopolítico del área, empezado en 1821, no ha seguido un desarrollo lineal, sino que ha sido caracterizado por progresivas modificaciones del espacio cartográfico y, naturalmente, geocultural; siendo dos los hitos más representativos de este proceso paulatino: en primer lugar, la creación del estado de Panamá, el 3 de noviembre de 1903, a efectos del que se conoce como Tratado Herrán-Hay, y a través del que Colombia cedía la parte más septentrional de su territorio a los Estados Unidos, permitiendo así el comienzo de la construcción del Canal. Al nacimiento del estado panameño se suma la conversión del llamado Honduras Británico, en el actual Belice (único de los siete países de la región donde el inglés sustituye

el español como lengua oficial), hasta el conseguimiento de la Independencia en 1981.

La simplificación presente en la aplicación *tout court* del adjetivo centroamericano a las distintas manifestaciones sociales, históricas, culturales, lingüísticas y artísticas de la zona del istmo, se debe —además de las recién mencionadas cuestiones de orden político que se reflejan en las delimitaciones trazadas en los mapas— a la presencia de identidades locales que preservan hábitos e idiosincrasias peculiares, aun dentro de unas mismas fronteras nacionales, en nombre de una pluralidad y una complejidad que marcan el carácter de cada uno de los países de la región. En efecto, bien lejos de representar

una entidad homogénea que usa la misma lengua, que guarda las mismas tradiciones y que procede de un mismo proceso de formación cultural, el término *Centroamérica* designa más que nada la idea de un espacio en el que confluyen identidades profundamente heterogéneas. Se trata, entonces, de una idea pragmática de la que deriva una abstracción necesaria para poder seguir una determinada lógica, un proyecto, quizás una utopía (Gianni, 2011: 211).<sup>1</sup>

Asimismo, a la comprobación empírica de la pluralidad de expresiones culturales, dentro de la macroárea, se acompaña la variedad de lenguas que en los siete países se hablan, de tal manera que a la polifonía de voces culturales, políticas, económicas y artísticas, se suma la diversidad idiomática, por debajo de la oficialidad del castellano (o del inglés). En palabras de Franz Galich: “Si a esto [los factores no lingüísticos de diversidad] agregamos la cantidad de idiomas que se hablan en Centroamérica, podremos dimensionar la complejidad lingüística y cultural que nos envuelve” (Galich, 2001).

1 Silvia Gianni, en su ensayo *Tendenze della critica letteraria e narrativa centroamericana degli ultimi anni*, sostiene que la zona del istmo no puede considerarse “una entidad omogenea che usa la stessa lingua, che ha identiche tradizioni e che discende da un unico processo di formazione culturale; il termine *Centroamerica* designa piuttosto l’idea di uno spazio in cui confluiscono identità profondamente eterogenee. Si tratta quindi di una idea pragmatica da cui deriva una astrazione necessaria per poter avanzare un determinato ragionamento, un progetto, forse un’utopia” [la traducción al castellano es mía].



Ahora bien, si es difícil e inexacto referirse al área centroamericana como un ámbito cultural homogéneo, resulta igualmente arduo proponer una *clasificación política* de los productos literarios de los diferentes países, precisamente por la complejidad ínsita en el proceso de definición de una literatura que pueda tildarse de verdaderamente nacional. Ante la naturaleza contradictoria y deshomogénea de las manifestaciones culturales locales, lo que se puede intentar en el reducido espacio de las presentes reflexiones es demarcar —en lo posible— un ámbito cronológico que permita reconocer la presencia de diferentes etapas en el desarrollo temático y formal de la narrativa local reciente. Esta tentativa lleva a documentar la existencia de, al menos, tres fases: la primera de las cuales es una etapa de renovación de la prosa que acontece a través de un alejamiento de la escritura políticamente comprometida.

El escritor quiebra la relación prevalente que existía hasta los años ochenta del siglo XX entre su obra y la postura testimonial, políticamente comprometida, celebrando así una suerte de distanciamiento deliberado de todo intento de traslación explícita y directa de lo político a la esfera literaria. Ejemplos paradigmáticos de esta nueva línea estética son los textos de ficción *Baile con serpientes* (1996) de Horacio Castellanos Moya, novela en la que el escritor salvadoreño abandona el realismo que suele marcar su obra y elabora sus reflexiones sobre la violencia desde la perspectiva del exceso y lo sobrenatural, y *Adiós muchachos* (1999) de Sergio Ramírez, una memoria autobiográfica que se aleja más de la ficción pura y se inserta en la época histórica que llevó al nacimiento y al crecimiento del movimiento sandinista que derrocó a Anastasio Somoza en 1979.

A esta primera etapa de renovación de la prosa de ficción local, sigue una segunda en la que se hace manifiesto el estado de decepción de la intelectualidad de la macroregión, debido al fracaso de las utopías revolucionarias que habían caracterizado la vida política y social del área, a lo largo de, al menos, dos décadas. El efecto de esa desilusión en la literatura se refleja en el surgimiento de una narrativa protagonizada por antihéroes violentos y cínicos. Un ejemplo de esta etapa es la novela *Odisea del norte* (1999), del salvadoreño Mario Bencastro. Ya entrados en la nueva centuria, las

variaciones temáticas adoptadas por los narradores centroamericanos permiten vislumbrar el surgimiento de una tercera etapa creativa en la que “a tales visiones se acompañan otras que ponen en relieve la capacidad y la necesidad de supervivencia, y la convicción de poder seguir adelante” (Gianni, 2011: 221), tal como se hace patente en *El país bajo mi piel: Memorias de amor y de guerra* (2000), de nuevo una obra que se ubica entre la ficción y el testimonio o la memoria, en la que Gioconda Belli relata —desde una perspectiva autobiográfica— su participación en la guerrilla llevada a cabo por el Frente sandinista, para oponerse a la dictadura en el país apoyada por los Estados Unidos.

Ambos elementos (la desilusión por el naufragio de las esperanzas utópicas asociadas a la revolución y el nacimiento de nuevas perspectivas en que se muestra la capacidad y la necesidad de *seguir adelante* pese a los avatares históricos regionales) son responsables de la emergencia en el ámbito cultural de la región de un quehacer narrativo que se convierte en un *medio de la memoria*, es decir, que coloca la prosa de ficción en el marco de los discursos socioculturales que participan en la memoria colectiva. Si, tal como es lógico, la manera en que el intelectual se dedica a *hacer memoria*, varía con el tiempo, se plantea en estas páginas el reto de estudiar —sin pretensión alguna de exhaustividad— las modalidades que se utilizan en el marco literario de países como Panamá y Honduras para trasladar, a la ficción breve, vivencias y recuerdos vinculados con lo personal o con la historia. Afirmar que “la memoria colectiva tiene un carácter performativo [y que] cada generación *hace memoria* a su medida” (Spiller, 2011: 202), significa ratificar la existencia de una *memoria a medida*, esto es, de una memoria (y de una representación textual de la misma) que personaliza todo proceso de reconstrucción de una etapa histórica y sociocultural dada.

Este dato empírico se hace explícito en —al menos— dos dimensiones de los actuales productos literarios en la América de lengua castellana. En primer lugar, se atisba la presencia —en la producción literaria hispanoamericana escrita desde los años ochenta del siglo XX— de relatos centrados en la descripción de hechos aparentemente triviales, que a menudo remiten de forma alegórica y difuminada a los hechos de la gran historia. Esta forma



de representación literaria se relaciona con la transmisión a la prosa ficcional de la toma de conciencia, de la imposibilidad de los relatos capaces de *contenerlo todo* (según la línea trazada ya en los años setenta por Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*, 1975; Louis Althusser, *Política e historia. De Maquiavelo a Marx*, 1955-1972; Gianni Vattimo, *El pensamiento débil*, 1983; Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 1978, entre otros). En el plano literario, la consecuencia de la absorción de la *forma mentis* posmoderna se manifiesta —entre otros rasgos— en el replegamiento del escritor hacia *historias mínimas* que centran su atención en la narración de eventos personales y hechos íntimos, ya desligados de los macrorrelatos del acontecer histórico. No debe creerse, sin embargo, que este enfoque impida establecer un diálogo entre los contenidos personales, mínimos, de las vivencias subjetivas y la gran historia; al contrario, la narrativa hispanoamericana a partir de los años setenta del siglo XX, ha evidenciado la presencia de un discurso altamente personal asociado: a una memoria que es a la vez histórica —la macrohistoria— y subjetiva, y una percepción particular, sesgada y no del todo *lineal* —o no del todo *explicada*— de los hechos de la realidad. Nace de este doble enfoque la construcción de relatos en los que las lecturas interpretativas del lector van ajustándose y variando a medida que el sesgo de la mirada del narrador diluye o intensifica la densidad informativa. El autor pretende ofrecer una perspectiva narratológica que elige de antemano y que impone al público a través de la mediación de la voz del narrador que se encarga del relato.

Los escritores que se han seleccionado para nuestra aproximación a esta forma de plantear los hechos en la ficción, son los cuatro siguientes: por el lado de Honduras, Roberto Castillo (1950-2008)<sup>2</sup> y

2 Roberto Castillo Iraheta (El Salvador, 1950-2008), empieza a dedicarse a la ficción poco después de licenciarse en filosofía en la Escuela de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Su primer libro de cuentos, *Subida al cielo y otros cuentos*, se publica en 1980. Cinco años más tarde se imprime *Figuras de agradable demencia*, que incluye ocho cuentos. Transcurren once años antes de que Castillo regrese al género: en 1996 ve la luz el volumen *Traficante de ángeles*, al que sigue (en 2007, un año antes de su fallecimiento) el libro *La tinta del olvido*, una recopilación que “va de lo real maravilloso a la ciencia ficción apocalíptica” (Cortés, 2008: 52). En lo que concierne la producción de novelas, la obra de Castillo incluye dos títulos: *El corneta* (que se

Roberto Quesada (1962), herederos —ambos— de la tradición de la narrativa breve consolidada en el país por Eduardo Bähr (1940), Rigoberto Paredes (1948-2015) y sobre todo Julio Escoto (1944); tal como confirma Carlos Cortés cuando observa cómo, “a pesar de su posición relativamente marginal, si la comparamos con Nicaragua o Guatemala, la literatura hondureña dio en el siglo XX dos cuentistas excepcionales: Julio Escoto (*La balada del pájaro herido* [...] y, por supuesto, Roberto Castillo” (Cortés, 2008). Por el lado de Panamá se analizará, en primer lugar, un texto de narrativa breve de Enrique Jaramillo Levi (1944),<sup>3</sup> quien en la década de los setenta supo introducir —de forma pionera— en las letras nacionales, experimentos formales y conceptuales de orden neofantástico y metaficcional, y cuya trayectoria literaria puede incluirse en el marco de una promoción integrada también por Raúl Leis Romero (1947-2011), Dimas Lidio Pitty (1941-2015) o Giovanna Benedetti (1949), entre otros. El

---

publica en 1981 y que —al describir la vida de un niño perteneciente a uno de los sectores más marginados de la sociedad hondureña— ofrece una lectura que lo pone en diálogo con el modelo del *Lázaro de Tormes*) y *La guerra mortal de los sentidos* (que sale en 2002). Además de su actividad como creador, Castillo se desempeñó como crítico literario y profesor de filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (en 2005, sus mejores ensayos filosóficos, artículos literarios y crónicas se recopilan en un volumen titulado *Del siglo que se fue*); llegó asimismo a formar parte del consejo de redacción de dos revistas nacionales: *Alacrayan* e *Imaginaria*, y fue miembro fundador de la editorial hondureña *Guaymuras*.

- 3 Acotamos nuestro resumen bibliográfico de la obra de Jaramillo Levi a la sola producción cuentística y señalamos los siguientes títulos publicados a lo largo de un período de más de cuarenta años de actividad: *Catalepsia* (1965), *Relatos* (1973), *Duplicaciones* (1973), *El búho que dejó de latir* (1974), *Renuncia al tiempo* (1975), *Caja de resonancias: 21 cuentos fantásticos* (antología, 1983), *Ahora que soy él* (1985), *La voz despalmada* (antología, 1986), *El fabricante de máscaras* (1992), *3 relatos de antes* (1995), *Tocar fondo* (1996), *Caracol y otros cuentos* (1998), *Cuentos de bolsillo* (Antología de minicuentos, 2001), *Senderos retorcidos* (Cuentos selectos: 1968-1998, 2001), *Luminoso tiempo gris* (2002), *De tiempos y destiempos* (reedición en un solo tomo de *El búho que dejó de latir*, 1974 y de *Renuncia al tiempo*, 1975, 2002), *El vendedor de libros* (Antología de cuentos largos, 2002), *En un abrir y cerrar de ojos* (2002), *Híbridos* (2004), *Para más señas* (2005), las dos recopilaciones de cuentos: *Secreto a voces* y *Justicia poética* (ambas publicadas en 2008), además de las más recientes: *Sigilosamente nocturnos* (2013) y *Por la tangente* (2018). A esta muy extensa producción se añade el libro: *Escrito está*, con el que ganó el Premio de Cuentos en los Juegos Florales Hispanoamericanos de la ciudad de Quetzaltenango (Guatemala).



segundo autor panameño objeto de nuestro análisis es Luis Pulido Ritter (1961),<sup>4</sup> quien integra una promoción activa a partir de finales de los años ochenta y que cuenta con los nombres de David C. Robinson (1960), Rogelio Guerra Ávila (1963), Carlos Fong (1967) o Eduardo Jaspe Lescure (1967), este último ganador del Premio Centroamericano de Literatura “Rogelio Sinán” por su libro de cuento *Origen del ninfa*. En fin, se trata de una promoción de cuentistas cuyas obras tuvieron impactos relevantes en la generación más joven de narradores panameños, en la que destacan —en particular— los nombres de Nicolle Alzamora Candanedo (1992, con *Caminando en círculos*) y Cheri Lewis, (1974, sobre todo su segunda recopilación de cuentos *El hilo que nos une*, Premio Nacional de cuento en 2019 en su país).

El propio Castillo, en su doble papel de creador y crítico literario, subraya la importancia de la captación subjetiva de lo real como punto de arranque para un proceso de reconstrucción de los hechos de la historia en el plano de la ficción (recreación que a veces adquiere rasgos fantásticos), y subraya cómo toda forma de escritura no deja de ser,

re-escritura fantástica. Lo que yo recogeré como dato lo transformaré en personajes y situaciones novelescas. El fin último de mi trabajo apunta hacia la fantasía novelística. No investigo tanto los hechos históricos como las *formas de decir* tejidas sobre esos hechos. Seleccione materiales de cada década y extraigo de ellos la materia viviente que tiene sentido para mi obra (Castillo, 1998: 290-291).

La afirmación explícita de que la *forma de decir* es básica en la construcción del texto no es —no cabe duda— novedosa, pero

4 Luis Pulido Ritter, doctor en filosofía y sociología por la Universidad Libre de Berlín, es miembro correspondiente de la Academia Panameña de la Lengua. Actualmente es profesor de sociología y ciencias culturales y de historias intelectuales latinoamericanas, tanto en universidades alemanas como panameñas. En el momento en que se escriben estas líneas es investigador-profesor visitante en el Instituto de Estudios Nacionales (IDEN) de la Universidad de Panamá. En su actividad como narrador destaca la publicación de tres novelas, la primera *Recuerdo Panamá* (1998); dos años más tarde *Sueño americano* (2000) y en 2008 publica *¿De qué mundo vienes?* En cuanto a su producción poética destacan *Matamoscas* (primer poemario publicado en Alemania en 1999) y *El Mar* (publicado en Francia en 2011).

es esencial para nuestro enfoque, pues ilumina el propósito conceptual que se oculta detrás de un cierto tipo de escritura; es decir, indica que el escritor apunta a la construcción de textos en los que el hecho histórico se oculta por debajo de una *forma* adoptada: una forma capaz de matizar el grado de transparencia de la información proporcionada por el narrador y que es funcional a lo que el autor desea decir.

Surge, así, la necesidad de una lectura interpretativa del texto por parte del lector que acepte (y también cuestione) la *representación dirigida* impuesta por el narrador, que significa, a su vez, que a la *forma de decir* debe asociarse —como precondition— una *forma de ver*, que es también altamente subjetiva (al depender de la estrategia comunicativa del creador). Desde la posición del receptor, la lectura y la absorción del contenido de un texto (o de una pintura, una película, una fotografía, una escultura) no puede desvincularse de la *óptica de representación* que el artista adopta en el instante en que emprende el acto creativo, como consecuencia de un designio consciente, deliberado y, naturalmente, subjetivo. Así, *formas de ver* y *formas de decir* se superponen y construyen una *perspectiva escénica* que manifiesta las intenciones estéticas y comunicativas del artista:

Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sea solo ligeramente, de que el fotógrafo escogió esa visión de entre una infinidad de otras posibles. [...] El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema (Berger, 2019: 10).

Si se traslada de las artes visuales a lo literario, en la lógica indicada por John Berger, se puede observar un doble efecto en la relación escritor-lector: por una parte, la *forma de ver* y *de decir* son una imposición del narrador, del mismo modo que ocurre con el fotógrafo cuando elige una visión de los hechos de entre una variedad de otros posibles puntos de vista adoptables. Por otra parte, la necesidad de decir (tal como ocurrió en el caso de la literatura testimonial, y tal como ahora se da en el uso de alusiones metafóricas a la historia) no deja de hacer de la escritura un *documento de realidad*. Pero, si escribir es trasladar al plano textual una cierta forma de realidad, ¿qué grado de alteración está contenido en la óptica sesgada



del autor? Héctor M. Leyva reflexiona acerca de este asunto —sobre todo desde la perspectiva de la escritura testimonial— y subraya la dificultad de la transmisión de una “visión no sesgada”; si es cierto que “la idea de tomar la palabra como la de tomar el poder, comprometen al sujeto en la cadena de sus elecciones transfigurando lo que dice y lo que hace” (Leyva, 2008), debe observarse también que en muchos casos “el documento de realidad que promete el testimonio termina siendo representación alterada y sesgada, como de igual forma la iniciativa emancipatoria se trastoca en ejercicio de fuerza” (Leyva, 2008). De ahí que las bases teóricas para nuestro análisis residan en examinar las distintas *formas de decir* a través de la que los cuatro escritores escogidos (re)construyen en sus sendos textos, determinados hechos sociopolíticos o históricos, escondidos (o disfrazados) por debajo de la *forma* elegida y adoptada. Desde el sesgo de la mirada lectora —y según los más asentados principios de la Teoría de la recepción— esto significa que el texto no sólo se vuelve potencialmente susceptible de admitir realizaciones diferentes, sino también que:

Ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades; a medida que vaya leyendo, irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco (Iser, 1987: 223).

Los referentes textuales que se tomarán en cuenta para tratar de medir en qué términos estas *formas de ver y decir* impactan en la interpretación del lector y alteran el matiz de transparencia/opacidad de la narración, son los cuatro siguientes: “Subida al Cielo” de Roberto Castillo, cuento que incluye en su primera recopilación de relatos titulada *Subida al cielo y otros cuentos*, publicada en Tegucigalpa en 1980;<sup>5</sup> “El ave de las alas rotas” de Roberto Quesada, relato que forma parte del volumen titulado *El desierto*, publicado por

5 El volumen se compone de quince relatos: “El ángel”; “Anita, la cazadora de insectos”; “Chabacán”; “Rómulo y Remo”; “La quema”; “Las moscas”; “La muerte literal”; “El hombre que se comieron los papeles”; “Viaje”; “Genoveva”; “El salón de los espejos”; “Blanca Navidad”; “Selene y los espejos”; “Subida al cielo” y “Crónica”. Muchos años después de su publicación, en 2002, el cuento “Anita, la cazadora de insectos” fue llevado a la gran pantalla por el director de cine Hispano Durón.

primera vez en 1985; “Rostro”, breve texto de ficción que Enrique Jaramillo Levi incluyó en la recopilación *Duplicaciones*, publicada por primera vez en México en 1973 y, llegada a su quinta edición, primera panameña en 2019; y “Fantasía de un ilegal con el carnicero de la esquina” de Luis Pulido Ritter, que se incluye en *Líneas aéreas* (1999), extensa recopilación en que Eduardo Becerra reúne una consistente muestra de los más destacados textos de narrativa breve hispanoamericana escritos en la última década del siglo XX.

La razón que pretende explicar la preferencia en nuestro análisis por el género de la narrativa breve reside no sólo en el consabido valor polisémico de las ficciones concisas, sino también en el sólido anclaje que la cuentística mantiene en la literatura, tanto panameña como hondureña a lo largo del siglo XX. Emblemáticas del peso del cuento en la producción narrativa en Honduras son las palabras de María Eugenia Ramos cuando sostiene que:

Los estudios más exhaustivos demuestran que en la narrativa, y más específicamente en la cuentística, hay un número considerable de autores cuyo trabajo merece ser considerado, no sólo por su sensibilidad hacia el entorno social, sino también por reflejar criterios estéticos a la altura de los parámetros universales (Ramos, 2000).

Asimismo, en el caso de Panamá, la consistencia histórica y cualitativa del relato breve en la producción literaria es atestiguada por Ángela Romero cuando recuerda cómo el género de la ficción breve “junto con la poesía, ha sido desde el inicio de la literatura nacional uno de los más cultivados en Panamá. Esta es una realidad ineludible que manifiesta cualquier recorrido crítico que se efectúe por la literatura istmeña” (Romero, 2004: 137).

## De anhelos utópicos y expectativas lectoras

La condición de *buscadores de utopías* que desempeñan los protagonistas de los cuentos seleccionados es el eje alrededor del cual se pretende construir nuestro análisis comparativo y es un motivo que remite a una odisea moderna, personal o colectiva, que en algunos casos adquiere una connotación mítica, de anhelo por un *topos* ubicado en una suerte de intangible *cartografía del alivio*, en



un espacio de redención o salvación que a veces es solamente imaginario. Sin embargo, frente al modelo canónico de odisea, “con su espacio de ensoñación, su Ítaca misteriosa y redentora, como colofón glorioso y compensatorio a un mar real o simbólico de aguas procelosas, donde los peligros forman parte de las mieles del triunfo final” (Camacho Delgado, 2016: 221), las vivencias de los personajes de nuestras ficciones se alejan de los ejemplos modélicos de la epopeya clásica. Al ideal heroico de la tradición antigua de consecución de un *locus amoenus* (concreto o anímico) como premio final del viaje, se sustituye la idea del fracaso: de la percepción de la odisea entendida como viaje hacia la dimensión del ensueño utópico se accede a la visión de una contrautopía, pues

son los antihéroes arrancados de la violencia y la pobreza extrema quienes conforman la odisea moderna, con sus ristas de viajeros a ninguna parte, sus inmigrantes indocumentados que tratan de sortear las mil fronteras con sus coyotes desalmados, en cuyo deambular hacia el norte son despojados del dinero, de su identidad y hasta de su propia vida (Camacho Delgado, 2016: 221).

Ahora bien, uno de los rasgos comunes que une —desde el punto de vista del escenario sociohistórico— las cuatro narraciones escogidas, es la presencia de una condición de *odisea al revés*; es decir, un estado de ánimo que empuja hacia la búsqueda de una compensación —tanto corporal como anímica— a la dificultad del presente, una condición que impulsa hacia la consecución de un *espacio-recompensa*, en un Norte metafórico (espacial o íntimo) de connotaciones salvíficas. Veamos en detalle cómo las anécdotas de los cuatro relatos se enlazan con estos motivos.

En “Subida al cielo” el hilo narrativo sigue el camino de búsqueda de un espacio utópico por parte de un personaje colectivo, que articula un proceso de búsqueda que, según nos informa el narrador, ya ha sido llevado a cabo por otros pueblos. El cuento se inserta en el marco de aquellas narraciones de matriz fantástica y alegórica al mismo tiempo, en los que la ausencia de unos referentes protagónicos concretos e identificables resultan clave para la consecución de una atmósfera mítica, tal como sugiere Fernando Burgos cuando subraya cómo “Subida al cielo” es un texto que:

Simula el acontecer del viaje fantástico de toda una comunidad hacia el territorio de la utopía con un enfoque narrativo que acentúa la formación y movimiento de un personaje colectivo, referido como el caserío, la gente, las comunidades, el tropel, los campesinos (Burgos, 1997: 291).

Desde el punto de vista de la estructura narratológica, la elección de un narrador que se encarga de relatar en tercera persona los eventos, es el resultado de una *forma de ver*: el lector se acerca al texto, consciente de que la visión que se representa es una imposición con la que el narrador sanciona su poderío informativo. Así, cuando nos informa que esa mañana indefinida “todo el caserío amaneció alborotado porque la gente se quería ir al Cielo” y que “ya habían venido circulando noticias de que comunidades enteras se habían ido al Cielo, y cada vez quedaba menos gente por los alrededores” (Castillo, 1997: 292), se supone que las informaciones que transfiere se construyen en torno a un proyecto consciente de transmisión de un mensaje dado (en este caso, la esperanza de base utópica de los protagonistas de cambiar su condición presente y ascender al Paraíso).

En “El ave de las alas rotas”, de Quesada, la esperanza de base utópica deja ser el deseo de una colectividad anónima para volverse la expresión de un anhelo individual. Desde el *incipit*, el narrador opta por la transparencia informativa y le revela al lector la existencia de un conflicto armado en el país en el que vive el protagonista, Rufino, quien se entera por las emisiones radiofónicas del paulatino, acercarse de una guerra (de connotaciones imprecisas) a su ciudad (tampoco identificable), después de que los combates ya se han intensificado en la zona fronteriza. Ante la inminencia de la llegada de los militares, el cambio de condición que auspicia Rufino no es la ascensión al Paraíso sino el hallazgo de un ave blanca de alas cortadas: encontrarla y conseguir que vuele sería —así cree Rufino— el gesto-hechizo que pondría fin al conflicto. Si la alusión al ave blanca remite a un elemento simbólico relacionado con las Sagradas escrituras (la paloma de la paz), su inclusión en el relato engendra en el lector la duda acerca del grado de sensatez de Rufino, puesto que la imagen salvadora le ha venido al hombre a través de un sueño:



Anoche soñé lo que está pasando, que la guerra venía y nadie se iba a salvar si alguien no hacía volar un ave blanca con las alas cortadas: eso tiene que hacerse antes de las doce del día, de lo contrario todos moriremos. El ave puede encontrarse en... (Quesada, 2014: 20).

El abrupto cierre de la información, debido al olvido del protagonista del lugar que le fue revelado durante la actividad onírica, sanciona la condición de *sujeto no-confiable* del protagonista, cuya ilusión utópica consiste en pretender conseguir la paz a través del hallazgo de algo inexistente. Por consiguiente, la *forma de ver* que nos transmite el narrador del relato de Quesada plantea, desde el comienzo, una condición de desconfianza en el antihéroe del cuento, cuyo remedio contra la guerra procede de una imagen percibida en sueño, y cuya *actividad salvadora* (volar sin tener alas) es imposible, según la lógica racional.

De este modo, el narrador parece construir un proyecto consciente de transmisión de un mensaje opuesto al narrador del cuento de Castillo, pues a la esperanza colectiva de base utópica del caserío se sustituye la alucinada y estrictamente individual utopía onírica de Rufino. Sin embargo, en ambos textos, el trasfondo histórico —si bien deliberadamente difuminado— remite a un peligro de alcance masivo para alejarse, del cual se hace necesario, o bien buscar un Edén (el territorio de la utopía ubicado más arriba) para huir de lo circunstancial, o permanecer en el lugar y vencer el mal a través de la búsqueda de un animal perteneciente al reino de la imposibilidad.

Para introducir los dos relatos procedentes del ámbito panameño, cabría recuperar aquí dos ideas que volverán a ser útiles a medida que se avance en el estudio de los textos. La primera reflexión apunta a reconocer a la narrativa panameña el estatus de una literatura que busca su identidad, no sólo (o no tanto) mirando hacia la tradición cultural autóctona, sino sobre todo a través de una continua interacción con motivos y temas de carácter supranacional. Se trata de un rasgo que lleva a Seymour Menton, en su artículo “La búsqueda de la identidad nacional en el cuento panameño”, a observar cómo

la identidad nacional de Panamá, a diferencia de la de los otros países latinoamericanos, no se limita a una síntesis geo-

gráfica, étnica e histórica. Un estudio [...] de las varias antologías del cuento panameño [...] revela que la identidad nacional de Panamá se distingue precisamente por su fuerte carácter internacional o cosmopolita" (Menton, 2003).

Paralelamente a la condición de literatura abierta que muestra la producción narrativa panameña, debe tenerse en cuenta —para nuestro análisis— la posibilidad de aplicar a los dos textos escogidos el concepto de "círculo de la forma", que Victor von Weizsäcker acuña a finales de la Segunda Guerra mundial (1946). Con este término, Weizsäcker pretende referirse al hecho de que el ser humano representa el "punto nodal" de un conjunto de fuerzas que van confluyendo hacia él desde distintos puntos del espacio a su alrededor. La unión de estos puntos entre sí, manteniendo al yo en el rol de eje medular (o punto céntrico) de estas conexiones, transmite la imagen de un círculo en el que se incluyen todas las formas posibles de encuentros entre el sujeto y el contexto humano circundante. Para comprender de qué manera esta imagen del *círculo de la forma* se relaciona con los temas presentes en los dos textos panameños escogidos; debe considerarse que este modelo interactivo supone aceptar los principios de coherencia y armonía del entorno, como si el individuo formara una suerte de *unidad* con el contexto a su alrededor, tendiendo a un cierto orden y a una cierta coherencia armónica. Se puede, así, definir *armonía* tanto la interacción de ese sujeto con su contorno, como el equilibrio interior alcanzado en su consciencia a través de la estabilización osmótica con el afuera; este principio de armonía ha sido bautizado por los alemanes con el término:

*Umwelt*, es decir, el ambiente que no solo rodea al hombre, sino que está dentro de sí mismo como una prolongación natural del yo en la realidad y, a su vez, del contorno en su consciencia. Esta prolongación natural, en la medida en que no hay confrontación, permite visiones estabilizadoras del espacio circundante (Aínsa, 1986: 199).

Ahora bien, lo que trataremos de analizar tanto en el relato de Jaramillo Levi como en el de Pulido Ritter es precisamente el proceso que conduce a la consolidación (o ruptura) en la capacidad de comunicación, interacción y diálogo que se establece entre el yo



(como *punto nodal*) y los demás puntos variables del entorno espacial de referencia, con los que se crea una confrontación.

Empecemos por “Rostro”, un cuento que, por un lado, se aleja —desde el punto de vista de su ausencia de relación con el contexto histórico, sociológico y cultural del Panamá de los años setenta— del vínculo historia-ficción que los demás tres textos plantean, y que —por otro— construye un ejemplo de microutopía subjetiva, fuertemente anclada a modelos de la narrativa neofantástica. En el relato, la estructura narrativa que plantea Jaramillo Levi está pensada para transmitir de entrada al lector un mensaje de oscuridad informativa: el anónimo protagonista-narrador (la narración homodiegética del cuento será un aspecto clave del texto) vislumbra, sentada en el borde de la acera, a una mujer vestida de negro, hecha un bulto alargado, “una masa que se doblaba hacia afuera, como tratando de extenderse hasta la calle en muda súplica que yo recogía al azar camino a la cita” (Jaramillo Levi, 2019: 47). La cara de la mujer se mantiene invisible, oculta detrás de su mano izquierda, mientras que el otro brazo cuelga sobre el muslo, y la mano derecha parece estar custodiando una carta o, quizá, solo un pañuelo. El gesto desolado y la actitud cansada de la mujer son tan extremos que la voz que narra percibe su apatía como el efecto de alguna desgracia que le impide percatarse de la presencia de otro ser humano. En seguida, las hipótesis acerca de las causas de los padecimientos de la mujer se multiplican: tal vez, supone el narrador, esté reuniendo fuerzas para enfrentar alguna noticia fatídica, o la llegada de alguien, o incluso la “carga de una gran tristeza”. El ensimismamiento de la mujer es tan absoluto que le es imposible sentir la mano vacilante que el protagonista (a partir de ahora, “personaje A”) apoya sobre su hombro, como si su cuerpo fuera una construcción estática, incapaz de movimiento. A la oscuridad informativa inicial se suma, sin embargo, un dato esencial que no solamente cierra la primera parte del relato sino que encamina el hilo narrativo por la senda de lo fantástico; la angustia que prueba el personaje A ante el espectáculo de la desolación femenina es tan grande, que esa pesadumbre adquiere un estado corpóreo, casi tangible, como si se volviera materia:

Me pareció imposible romper la distancia que separaba su mente de su cuerpo y emprendí la marcha. Me alejé despacio,

dejando parte de mi angustia junto a aquella masa inerte que se desdibujaba con la distancia, según confirmé al mirar atrás (Jaramillo Levi, 2019: 47).

La atribución a la angustia de una condición tangible, palpable, permite identificar dos aspectos sustanciales del texto: en primer lugar, se hace viable plantear la presencia de un intento de estabilización osmótica con el afuera por parte del personaje A; y como *punto nodal* de la interacción con el afuera, intenta establecer una comunicación interactiva y dialógica que se imponga como una *pequeña utopía personal* dirigida a la consecución de la armonía (es decir, la interacción empática con la desconocida) en el microcosmo de su calle. Por otra parte, es también posible establecer una relación entre “Rostro” y la mayoría de los cuentos incluidos en *Duplicaciones*; tanto en el relato que nos ocupa como en varios de los textos de la recopilación, se hace explícita la capacidad de Jaramillo Levi para construir una realidad cotidiana *permeable*, en la que —tal como recuerda Jorge Campos— “tiene entrada algo que puede sorprenderla, modificarla, distorsionarla. Con tales conceptos o procedimientos, lo que se reservaba a una literatura que se llamaba fantástica o terrorífica, se instala en nuestro mundo dotándolo de dimensiones nuevas” (Campos, 1974: 15). Se volverá con más detenimiento en el próximo apartado al doble aspecto de la oscuridad informativa y del acceso del elemento fantástico en el cuento.

En “Fantasía de un ilegal con el carnicero de la esquina”, cuarto texto de nuestro recorrido, Pulido Ritter se aleja del esquema del modelo de utopía colectiva que caracteriza “Subida al Cielo” y opta por construir un relato apoyado en la subjetividad individual y en la búsqueda de una utopía mínima y personal, como en “Rostro”. El resultado es la representación, en el plano textual, de un deseo utópico *ad personam* para su personaje, un anónimo panameño que relata en primera persona sus vivencias en el extranjero (de nuevo, una narración homodiegética que apunta a desbaratar certezas). El *espacio de la esperanza* del hombre se refleja en un doble deseo: por una parte, en la ilusión de conseguir una progresiva integración socioeconómica en el espacio de acogida, tal como él mismo confiesa: “mi condición de ilegal, *sans papier* en Francia, *ohne Au-*



*fenthaltserlaubnis* en Alemania, no me ha permitido que tenga un trabajo decente y honrado con que ganarme el pan” (Pulido Ritter, 1999: 459).

Por otra parte, la odisea personal del protagonista consiste en la busca de condiciones laborales que le permitan volver a una alimentación proteica, como la que tenía en su país de origen: “Soy un ilegal y he bajado un par de kilos. [...] Con los trabajos negros que realizo, como modelo para pintores y traducciones infames del español al inglés, no me da tampoco lo suficiente para satisfacer mi instinto carnívoro” (Pulido Ritter, 1999: 459). El espacio vital del protagonista es un mundo antiutópico —y además indefinido, pues la doble referencia a Francia y Alemania impide la identificación del espacio político aludido y confirma la inclinación por escenarios cosmopolitas de la narrativa breve panameña— en el que el proyecto individual de salvación (o mejora) corre el riesgo de hundirse.

Pulido Ritter desestructura la experiencia del viaje clásico — peligroso pero destinado a la consecución del lugar redentor— para mostrar la contrautopía del migrante del sur del mundo:

Frente al mundo mítico y majestuoso de Ulises, existe en la realidad de los inmigrantes un antiparaiso, un basurero del Edén, un pudridero de sueños. Frente a la épica homérica y los grandes espacios recorridos por su héroe, la literatura moderna de la inmigración recrea la contra-utopía, el *locus horribilis* (Carmacho Delgado, 2016: 221).

La relación entre el cuento de Pulido Ritter y el concepto de *círculo de la forma* resulta evidente si se enfoca desde la lógica de la analogía *a contrario*: el *yo* del relato deja de ser el punto céntrico de los posibles encuentros entre el sujeto y el contexto humano circundante; de ahí que su doble falta de integración (en el plano económico y social) conduzca a la disgregación de los principios de coherencia y armonía con el entorno. La consecuencia de la falta de estabilización osmótica con el espacio de acogida es precisamente el móvil que lleva al hombre a tratar de convertir su desarraigo y su desamparo contrautópicos en un proceso de integración en lo que por el momento es sólo el *locus horribilis* de su exilio.

## Disfraces, parodias, subversiones

En lo que a los enfoques narratológicos de los relatos se refiere, en “Subida al cielo” la visión esperanzadora y jocosa de la subida al Edén protector no cambia a medida que el narrador sigue relatando los preparativos del viaje: los habitantes del caserío sienten que para acercarse al espacio utópico es menester presentarse a las puertas del Paraíso, respetando unos códigos formales que los lleve a adoptar una estética al mismo tiempo lúdica y festiva. En el texto se describe, así, un desfile carnavalesco en el que todos los pobladores de la aldea adoptan disfraces:

muchos se vistieron de curas, otros de militares, de hombre de ciudad, y de rancheros adinerados sin dinero. Las mujeres se vestían de matronas o monjas; otras, más atrevidas, se disfrazaban de indias, con todo el colorido de los trajes típicos (Castillo, 1997: 292).

Se trata de un cambio de identidad que confirma la voluntad del narrador de representarnos la mascarada colectiva como una celebración festiva: la mezcla de cuerpos, de géneros sexuales y de edades en el proceso de elección de la ropa y en el desfile que sigue, remite al propósito de desestructuración de la *semiología del orden* (en la que se incluyen los discursos relacionados con la unicidad de la identidad, con el respeto de los códigos sociales comúnmente compartidos, con los valores familiares y las jerarquías internas, con los límites de clase y los roles preescritos de cada capa social) en favor de la instauración de una *semiología de la transformación*; es decir, la implantación del *discurso del juego*, del carnaval, que invierte los códigos. En el momento en que el narrador describe la dichosa operación de los habitantes del pueblo de elegir su mejor disfraz para la ascensión, está creando —para sus personajes— una condición bajtiniana de la realidad textual; es decir, está postulando que la ceremonia de elección de los atuendos deba interpretarse como un carnaval, como una transformación temporal dentro de las estructuras sociales y de las instituciones y hábitos locales, que permiten el surgimiento de otras posibilidades y nuevas perspectivas vitales, aunque sea de forma momentánea. La subida al Cielo debería verse, precisa y limitadamente a esta etapa inicial del viaje, como la reno-



vacación de la existencia, que va a dotarse —en la perspectiva que el narrador va imponiendo— de otras posibilidades de vida (y de salvación).

No debe sorprender el recurso a la parodia y la carnavalesización en el cuento para alcanzar ciertos propósitos estéticos y conceptuales, pues se trata de un rasgo frecuente en la narrativa contemporánea de la región, que —a menudo— se construye a partir de la parodia implícita en la representación carnavalesca o en la subversión de los roles y de las costumbres; este rasgo se da también en “El ave de las alas rotas”, de Quesada, en el que el lector se enfrenta a un proceso de humanización (o quizás *antropización*) de las esculturas de los héroes nacionales y otras figuras de la historia local relacionadas con hazañas bélicas del pasado. El proceso de carnavalesización, en este caso, reside en la transformación temporal de lo inanimado en algo vivo, pues cuando —delante de los ojos de Rufino— las esculturas de los grandes de la historia del país toman vida y se lanzan al combate para echar a los enemigos que están invadiendo su patria, su acción debería verse como la posibilidad del surgimiento de una nueva perspectiva vital (la paz) para los habitantes de la ciudad.

Sin embargo, la forma en que el narrador nos informa del hecho impide deliberadamente que el lector confíe en la posibilidad de salvación del pueblo a través de la intervención de las esculturas vueltas hombres; dos son las razones de esta desconfianza: en primer lugar, porque la descripción de la mutación de la piedra a lo humano acontece desde la perspectiva de Rufino, quien acaba de caer y golpear su cabeza contra el empedrado de la plaza urbana. Cuando el narrador nos relata el episodio, lo hace desde el sesgo de la mirada de su personaje que acaba de golpearse la cabeza y que ve cómo “otras estatuas también caminaban, salían de diferentes direcciones y se deshacían de los pesados materiales que en ellas cubrían algo. Todo concluyó en una extraña reunión, ya no de monumentos sino de hombres de carne y hueso” (Quesada, 2014: 23).

Está de más la pregunta acerca de si acaso no serán estas transformaciones una simple proyección de su mente trastornada por el golpe. En segundo lugar, el cambio de disfraz (de la piedra a la adquisición de tejidos y huesos humanos) que se describe —que Rufino

creo ver— es una subversión tan extrema con respecto a lo habitual que, a pesar del ahínco con el que los próceres de la patria se proponen sacar de su tierra a los conquistadores, su acción no resulta creíble como forma de *renovación de la existencia* de los ciudadanos amenazados por el conflicto. De ahí que la transformación (las estatuas *se transforman* en seres vivos para *transformar* la situación política presente del país amenazado) se vuelva un dato no confiable.

¿Qué tipo y grado de subversión se puede detectar, en cambio, en un relato como “Rostro”, basado en la absoluta abstracción de los escenarios de representación de la trama?<sup>6</sup> ¿De qué manera y hasta qué punto puede hablarse de cambio de disfraz en el relato de Jaramillo Levi? En nuestra opinión, a través de la disgregación de la idea misma de identidad individual y del paulatino proceso de debilitamiento por el que las energías vitales del protagonista-narrador van alejándose de él.

Sus fuerzas vitales siguen adquiriendo una textura material, como fragmentos concretos de la existencia, y se evaporan según un proceso osmótico, confluyendo hacia una dimensión donde se mezclan con la angustia de la mujer:

Mis encuentros con la mujer enlutada comienzan a despojarme de energías. Temo que si continúo dejando fragmentos de mí junto a su gesto perdurable, acabaré por no acudir más a mi cita. No puedo seguir abandonándome a su indiferencia, a su no estar consciente de la pena que me identifica con ella (Jaramillo Levi, 2019: 47).

6 Tal como ya se ha subrayado, la labor intelectual de Jaramillo Levi se caracteriza por la presencia de dos líneas que, aun si en aparente oposición, se complementan: por una parte, está su actividad de antólogo, en la que el escritor se ha abogado a la tarea de difusión de la narrativa nacional; y por otra está, naturalmente, su extensa y reconocida actividad como creador. Lo que une las dos actividades es una cierta inclinación hacia lo no puramente nacional, como queriendo subrayar el grado de “internacionalización de la mirada” de la producción literaria del país (o al menos su alejamiento de los modelos narrativos en que la ligazón entre el escenario ficcional y el contexto geopolítico nacional es inmediatamente reconocible). Confirma esta lectura Seymour Menton cuando observa en la antología *Hasta el sol de mañana* (1998) preparada precisamente por Enrique Jaramillo Levi, “más o menos dos tercios de los cincuenta cuentos están totalmente despanameñizados, tanto en tema y espacio como en lenguaje. Como se trata de una colección de cuentos escritos por gente nacida a partir de 1949, los cuentos escogidos pueden reflejar las preferencias cosmopolitas del antólogo” (Menton, 2003).



Frente a la *antropización* de las esculturas que describe Quesada, Jaramillo Levi plantea una conversión de las energías anímicas del protagonista en *porciones de sí*, fragmentos de materia que van desprendiéndose del cuerpo del personaje A, metáfora —quizás— de aquellas modificaciones que se hacen necesarias para lo que Fernando Burgos define como:

El ingreso en un mundo transformado. Dentro del espejo se borran los temores de acosamiento al individuo como sujeto único e indivisible. Es el espacio de las distorsiones y de las apariencias; el centro de los fragmentos y de las refracciones; la energía de las mutaciones y multiplicaciones (Burgos, 2019: 24).

La carnavalización, en este pasaje, reside precisamente en las distorsiones de planos entrecruzándose, que permiten vislumbrar el derrumbe de las separaciones identitarias y confirman el quiebre de los modelos apoyados en la subjetividad individual como una construcción única e indivisible. En este caso, la posibilidad del surgimiento de una nueva perspectiva vital se expresa en los intentos del personaje A de establecer una comunión anímica entre los dos (ya se ha visto que es esta su microutopía): un propósito que se intenta alcanzar mediante la transmisión de una forma de consuelo tangible, físico, a la mujer: “La compasión que me llenó estuvo a punto de convertirse en un abrazo, pero el gesto fijo de la mujer pudo más que mi lástima” (Jaramillo Levi, 2019: 47). El abrazo no dado adquiere, así, un doble valor en el cuento: por una parte, puede verse como la expresión fracasada de la pequeña utopía subjetiva del personaje A (encauzar las palabras para serenar a la mujer y comunicarle su cercanía); por otra parte, no deja de ser esencial el hecho de que ese *reflejarse en el otro*, esa confluencia hacia una progresiva comunión de aflicciones y zozobras, parecen adquirir cada vez más una consistencia material. En este sentido debe leerse, creemos, la idea de la literatura de Jaramillo Levi como una narrativa de espejos, caracterizada por “reflejos mutuos entre los cuerpos y las almas de los protagonistas; tan importante como el espejo es lo que podría llamarse el espejo sin espejo; quiero decir, la imagen reflejada sin necesidad de la lámina reflectora” (Campos, 1974: 17).

En “Fantasía de un ilegal con el carnicero de la esquina”, la entrada del protagonista a una carnicería permite el acceso a un

espacio que —visto desde la perspectiva inicial ofrecida por el narrador homodiegético— debe interpretarse como la admisión inesperada al “mundo de la abundancia”. De las descripciones iniciales, centradas en las estrecheces padecidas como inmigrante ilegal, el lector se ve trasladado a una dimensión de opulencia alimenticia que remite a las representaciones de las fiestas medievales y los banquetes renacentistas de la tradición pictórica flamenca, convertidos en íconos estéticos de una época por Pieter *Bruegel*:

Comencé a sentir el sabor de carne en mi paladar y me imaginé un succulento manjar con tomates y una buena porción de arroz. [...] El carnicero levantaba en alto su hacha y con un impulso preciso, fuerte y seco, cortaba la carne. [...] Cuando me tocó mi turno, me llamaron la atención los largos y espesos bigotes de turco otomano del carnicero. También me llamaron la atención los cerdos descuartizados, sin cabezas, que guindaban de los ganchos de metal (Pulido Ritter, 1999: 460).

A esta altura del relato —frente a la abundancia pantagruélica de los escaparates del carnicero— se hace manifiesto, sin embargo, el primer cambio en la *forma de decir* del protagonista-narrador: Pulido Ritter empieza a introducir la posibilidad de que la lectura del evento se aleje de los tonos de experiencia dichosa (la consecución, hasta hace poco utópica, de un régimen alimenticio completo) y el narrador nos informa de que: “Me intimidó esa precisión del carnicero. Entonces, no sé por qué, tuve el extraño presentimiento de girar sobre mis pies y partir. Pero no lo hice” (Pulido Ritter, 1999: 460). Al contrario, el hombre siente una irresistible atracción por entrar a formar parte de ese mundo, su espacio de ensoñación, y hasta logra convencer al carnicero de rasgos turcos de que le ofrezca la posibilidad de trabajar en la tienda.

Cabe señalar que los primeros días de trabajo del migrante son dedicados a la limpieza, sin que el hombre intervenga en el descuartizamiento de los animales; el protagonista-narrador únicamente se ocupa de limpiar manchas de sangre y vaciar la carnicería, a medida que se hace necesario, de los restos inservibles, como si a él se le demandarán las tareas de higienización y tuviese que ser responsable de la pulcritud de la actividad. Es interesante observar cómo la atribución de faenas de saneamiento que describe Pulido



Ritter es un aspecto que dialoga con lo que Castillo plantea en su relato: en el momento en que, a lo largo del camino, los integrantes del grupo que busca el Cielo alcanzan las orillas de un río, la narración da un giro hacia un simbolismo bíblico explícito y al mismo tiempo paródico, que confirma el proyecto del narrador de transmitir al lector una imagen del viaje como un jubileo venturoso: la inmersión de todos los miembros de la población en las aguas remite a una ceremonia de purificación colectiva, que dialoga con el bautismo por inmersión, que era la forma primitiva generalizada.

En el texto de Castillo se lee que la señal inequívoca

de que el Cielo estaba cerca fue la llegada a un gran río cuyo nombre nadie sabía. [...] Fueron metiéndose al agua y se mojaban los cuerpos hombres, mujeres, ancianos y niños, como si siempre se hubieran conocido. [...] Cuando cruzaron el río todos olían a jabón y los cueros cabelludos a pelo recién lavado (Castillo, 1997: 294).

La alusión al rito por inmersión, como forma más pura y primigenia de bautismo (opuesto al bautismo por ablución y al bautismo por aspersion), convierte la experiencia colectiva de los personajes en una alegoría dichosa del bautismo por inmersión de Juan el "Bautista", quien asumió este rito dándole por primera vez el sentido como medio para la conversión y purificación del pecado. Así como a partir del siglo I d.C., el acto de sumergir en el agua a los prosélitos se entendía como una forma de purificación no sólo del cuerpo sino también moral, para los protagonistas del relato de Castillo, el acceso al Cielo puede realizarse solo después de una "depuración colectiva", al tiempo que para el migrante de Pulido Ritter el acceso al Edén del bienestar y de la integración se dará (así parece) a través de la limpieza diaria del lugar en el que esta integración se está dando.

## **La confrontación del deseo utópico con la verdad empírica**

La lectura que se ha propuesto hasta aquí parece confirmar cómo, en la primera mitad de los cuatro textos, la voluntad de los narradores consiste en construir tramas ligadas a proyectos personales de transmisión de cierta perspectiva autoral: bienaventurada en el

caso de "Subida al cielo", desgraciada en el caso de "El ave de las alas rotas", y por el momento ambigua en los casos de "Rostro" y "Fantasía de un ilegal con el carnicero de la esquina". De nuevo, la similitud entre el artista visual y el escritor se hace explícita, pues los narradores de los relatos escogidos actúan como pintores/fotógrafos, al reconocerse que "la visión específica de quien fabricaba imágenes también formaba parte del registro. Y así, una imagen pasó a ser registro de cómo X había visto a Y" (Berger, 2019: 10). O de cómo X, nuestros narradores, quieren que Z (los lectores) veamos a Y (los hechos narrados). Sin embargo, los puntos de vista *impuestos* en la primera parte de los cuatro relatos, van matizándose a lo largo del desarrollo narrativo: la forma en que los cuentos se deshilvanan y alcanzan sus sendos desenlaces ponen de relieve el contraste que se establece entre la pequeña o grande esperanza utópica de los protagonistas y la materialidad objetiva de los hechos. En la segunda parte de "Subida al cielo", la capacidad interpretativa del lector y sus sospechas acerca del grado de fiabilidad de la voz encargada del relato, encuentran un sostén tangible al hacerse evidente la posibilidad de una doble lectura del cuento, una nueva interpretación relacionada con la historia nacional y alejada de los tonos de fausta experiencia mítico-utópica que el narrador le había dado a la primera parte del texto. A pesar de que el cambio no se dé en forma explícita, la narración vira hacia una comprensión cabal de los hechos (el descubrimiento, a lo largo del camino hacia el Cielo, de aldeas y pueblos abandonados, destruidos y quemados) que remite a la idea de un país en un estado de guerra:

A nadie se encontraron por los caminos polvorientos porque la gente de esas regiones ya se había ido al Cielo. Vieron ranchos abandonados donde todavía quedaban tizones encendidos [...]. por todos lados estaba la misma desolación y muchos animales domésticos se habían vuelto salvajes (Castillo, 1997: 293-294).

Se inaugura en este apartado la oportunidad de una lectura infausta del trayecto utópico de los habitantes del caserío, no ya como el efecto de una diáspora voluntaria hacia el paraíso, sino como la consecuencia de atropellos y violencias perpetrados por un enemigo interno, cuya identidad se mantiene oculta. Surge por pri-



mera vez en el texto la posibilidad de una *óptica de lectura* distinta, que plantea una resemantización del valor léxico del viaje utópico: el Cielo como espacio de fuga ubicado en un arriba utópico, que se empieza a convertir en una dimensión luctuosa y macabra del más allá, al que llegan las almas de los difuntos, productos fúnebres de un conflicto interno impreciso. ¿Son acaso las primeras alusiones a este conflicto unas *formas de decir*, referidas a la atormentada historia nacional, que marcó la crónica sociopolítica hondureña en la década del setenta? La época de gestación de los relatos incluidos en el volumen de Castillo respalda esta hipótesis, remitiendo a un periodo histórico caracterizado por turbulencias sociales y agudas inestabilidades políticas, a partir de las elecciones presidenciales de marzo de 1971 hasta el nombramiento del general Paz García como presidente interino y de Roberto Suazo Córdova como presidente del Congreso, en las elecciones de abril de 1980.<sup>7</sup>

El desmantelamiento de la utopía en “Subida al Cielo” se da a través del giro radical que toma la narración, desmintiendo las iniciales interpretaciones de cuño mítico-utópico: la comprobación de la nueva *realidad* obliga al lector a aceptar la sustitución definitiva de las *formas de ver y decir*, con una interpretación macrohistórica de los hechos; el quiebre definitivo con respecto a las miradas iniciales dirigidas a crear una perspectiva venturosa se da con la súbita llegada de un hombre en motocicleta que se hace explotar para alcanzar el Cielo lo más rápidamente posible. Este evento desbarata la intención primigenia del narrador de imponer su personal visión encubierta del hecho histórico (aun si no bien definido) y obliga al

7 El periodo histórico de Honduras al que se hace referencia, es el que arranca con las elecciones presidenciales de marzo de 1971, que vieron el triunfo del candidato del Partido Nacional de Honduras, Ramón Ernesto Cruz. Seguir con los hitos históricos de esa inestabilidad prolongada significa enumerar una secuencia de derrocamientos que pueden resumirse en: a) el golpe de estado pacífico llevado a cabo el 4 de diciembre de 1972 por las Fuerzas Armadas, quienes impusieron a Oswaldo López Arellano como jefe de estado; b) su destitución como efecto del llamado “escándalo bananero”, de abril de 1974, y su sustitución por el coronel Juan Alberto Melgar Castro; c) la destitución de éste, en agosto de 1978, por el jefe de las Fuerzas Armadas Policarpo Paz García; d) las elecciones presidenciales en abril de 1980, impulsadas por la presidencia estadounidense de Jimmy Carter, y que acabaron con el nombramiento de Paz García como presidente interino y de Roberto Suazo Córdova como presidente del Congreso.

lector a nueva explicación de lo narrado, ya depurada de la *forma de decir* utópica del comienzo; el narrador se ve obligado a desvelar la condición de *no-fiable* de la visión que él mismo había ofrecido en un principio:

Ascendió entonces al cielo en un gran estallido y entre humos resplandecientes, convertido en luminaria. El estallido se confundió con los disparos de los soldados —todavía seguían disparando sus armas— que estaban apostados al otro lado de la carretera. En un instante eterno, metales retorcidos y pedazos de carne quemada cayeron sobre los cuerpos infortunados y balaceados de los campesinos, los mismos que habían ascendido en cuerpo y alma a los cielos y aguardaban con los ojos volteados a lo largo de la carretera (Castillo, 1997: 296).

El camino que debía llevar a la salvación, revela una alucinación colectiva en la que la esperanza de salvación se borra, pese a las *formas de ver y decir* impuestas al comienzo por el narrador; la subida al cielo se vuelve una referencia alegórica a la masacre de civiles, tal como la crítica literaria señala cuando observa el particular manejo del tiempo y la presencia de una violencia subyacente a la anécdota en la obra del autor; por una parte, Carlos Cortés recuerda cómo Castillo procede “de la Honduras profunda, en la que el tiempo circular de los rituales anacrónicos y la violencia más despiadada se dan la mano en formas retorcidas. Historias de apocalipsis” (Cortés, 2008). Por otra, sugiere Burgos:

La simulación del viaje alucinante hacia el cielo y el ánimo de salvación colectiva descubren inevitablemente la orilla de la violencia, los disparos y la muerte. [...] Simulación y realidad, visitadas por el juego grotesco de la esperanza y su destrucción (Burgos, 1998: 291).

En el desenlace de “El ave de las alas rotas”, tanto el proceso de confirmación (o desestructuración) de las expectativas del lector como la toma de contacto con la realidad de los hechos, parecen adquirir un rumbo opuesto con respecto al texto de Castillo: desesperado por encontrar el ave salvífica, Rufino recorre una ciudad desierta —amenazada, ya se vio, por la inminente llegada del ejército enemigo y sometida a un régimen severo de toque de queda



sin excepciones— hasta llegar a descubrir en la vereda de enfrente una hoja de papel que, movida por el viento, saltaba y daba brincos:

Como un pájaro de una sola patita. La encontré, gritó con emoción y corrió tras la hoja. Una vez con ella en sus manos, se sacó el lápiz de la bolsa de la camisa y dibujó una paloma. [...]. Del bolsillo de su pantalón sacó un globo y con extremada rapidez lo infló, y lo ató a la jaula (Quesada, 2014: 25).

Podría argüirse, en un principio, que la nueva *realidad*, dada por el hallazgo, obligue al lector a aceptar la sustitución de su propia *forma de ver* (pesimista y desesperanzada desde el comienzo mismo de la narración) por una interpretación bienaventurada, si bien fundada en una impostura (la paloma es de papel).

Sin embargo, una segunda e inmediata vuelta de tuerca, modifica nuevamente la *forma de ver* y plantea un quiebre definitivo con respecto a la esperanza utópica de salvación: esto ocurre cuando Rufino es alcanzado por una descarga de fusil en pleno pecho y cae viendo el cielo, sonriendo “al mirar cómo el globo velozmente se elevaba” (Quesada, 2014: 25). Se observa aquí un proceso inverso con respecto al texto de Castillo: si en “Subida al Cielo” la narración avanza desde una inicial interpretación de raíz mítico-utópica hasta una relectura histórica y nefasta de los hechos, en “El ave de las alas rotas” se comprueba la existencia de un doble plano de exégesis: por una parte, está el entendimiento macrohistórico, que conecta el día de Rufino con la idea de un viaje alucinante hacia una muerte inevitable y con lo irrealizable de su proyecto utópico de salvación colectiva a través de un objeto/animal simbólico, procedente del mundo onírico. Por otra parte, surge la posibilidad de una perspectiva venturosa si se observan los hechos narrados desde el sesgo de la mirada subjetiva del protagonista: Rufino consigue una utopía a su medida, pues encuentra la que él —y solo él— cree ser el ave de la salvación, y muere en la convicción de que su hoja de papel y su globo —al subir al Cielo— lograrán la salvación de la comunidad.

Alejado de las interpretaciones de raíz mítico-utópica o de relectura histórica presentes en el cuento de Castillo, el desenlace que construye Jaramillo Levi para “Rostro” confirma la fractura de la lógica racional basada en el equilibrio espacio-temporal, que ya se

vislumbraba a lo largo de la primera parte de la narración. La veta fantástica del cuento —que remite a la estructura conceptual de lo neofantástico de Julio Cortázar y Juan José Arreola— sigue presente en la adquisición de una consistencia corpórea por parte de la angustia de cada uno de los dos personajes: la tristeza y la pena que el personaje A siente ante su propia impotencia y ante la desolación de la figura femenina se vuelven una masa, adquieren una textura casi maleable, y sólo se espera que la mujer libere su angustia para que las dos aflicciones se fundan:

Sé que si algún día ella logra retirar de su rostro la mano crispada que esconde su dolor, las diversas angustias que he dejado a su lado se fundirán en una sola pena intransferible, porque en ese momento habrán reconocido mi rostro (Jaramillo Levi, 2019: 48).

Se abren así, sorpresivamente, varios planos de interpretación del cuento. Afirmar que la “mezcla de penas” que surgirá de la pesadumbre y el desasosiego de ambos, sabrá reconocer —como un ser vivo— la cara del personaje A, significa evocar de nuevo un elemento temático recurrente en la narrativa breve del autor, que ofrece distintos ángulos visuales para proponer un acercamiento a la dimensión oscura del ser humano. La identidad subjetiva de sus personajes (nuestro protagonista-narrador no es una excepción) se desdibuja, ya sea por reflejarse en distintos espejos que la multiplican, ya sea por la superposición de distintos planos de la realidad o ya sea por la ruptura de la lógica rígida fijada por la presencia de las barreras físicas. “Rostro” confirma así una estructura conceptual de la literatura de Jaramillo Levi caracterizada por la presencia de

personajes sin identidad, con identidad múltiple o ambigua, la ruptura de las relaciones lógicas (rationales) mediante la desaparición de los conceptos de espacio y tiempo; la animación de los objetos y la objetivación de los personajes; la problematización de los límites del espíritu humano; el poder sagrado de las palabras; los diversos niveles de relación entre el hombre y la realidad, el hombre y sus semejantes, el sentimiento erótico que destroza las barreras espacio-temporales (Aguilera Garamuño, 1974: 18).



Tanto la alteración de los conceptos de espacio y tiempo como, sobre todo, la problematización de los límites del espíritu humano y la interacción entre el hombre y sus semejantes son precisamente los elementos que permiten mantener viva —junto con otra recién surgida— la lectura planteada al comienzo; es decir, la esperanza del conseguimiento de la pequeña utopía subjetiva del personaje A, que se realizaría en la fusión de sus angustias con las de la mujer, hasta —quizás— liberarla de su sufrimiento anímico. Sin embargo, al concluirse el relato, se abre paso una nueva interpretación de fuerte arraigo en la tradición neofantástica de rai-gambre cortazariana (pensemos en los transvases identitarios en “Lejana” o en “Axolotl”): ¿acaso la pena resulta intransferible porque en realidad el personaje A es “otro yo” de la misma persona? ¿acaso la pequeña utopía salvífica del personaje A se vuelve una antiutopía precisamente en el momento en que el lector acepta que el rostro escondido detrás de la mano izquierda de la mujer es el de la mismísima voz encargada del relato?

Finalmente, en “Fantasía de un ilegal con el carnicero de la esquina”, la admisión del protagonista-narrador al “mundo de la abundancia” se revela representativo del discurso contrautópico de las odiseas contemporáneas, pues el hombre es golpeado por el carnicero, llevado —todavía consciente— a la mesa de trabajo y descuartizado, según un minucioso ritual que el propio narrador homodiegético se encarga de describir, como si pudiera desdoblarse y ver desde una perspectiva alejada el espectáculo de su propio martirio. El cambio de perspectiva que da el relato permite el acceso a un *fantástico-grotesco* en que el sacrificio del protagonista se convierte en una ceremonia parareligiosa, como de preparación y arreglo —por parte del carnicero— de un manjar de valor material y simbólico a un tiempo. El carnicero descuartiza al hombre, le saca las entrañas y comienza una suerte de caricaturesca *vestición*, que el protagonista relata desde su punto de vista de víctima ofrendada:

Tapó los orificios de la nariz con pedacitos de ajo, en mi interior puso ordenadamente lechugas, tomates, cebollas y pepinos. Abrió mi boca y la llenó de zanahorias [...] con una peinilla peinó mi mecha de cabello, pronunciando las puntas que caían sobre las cejas. Dio un paso hacia atrás para observarme desde

una prudente distancia. Su pecho se regocijaba de satisfacción (Pulido Ritter, 1999: 461).

La desestructuración de la *semiología del orden* se da en este caso en un doble plano: en primer lugar, a través de la conversión del ser humano en res, una subversión que implanta la inversión de los códigos: en los escaparates de la carnicería, rodeado de cabezas de cerdos, va a estar colocado el protagonista-narrador, quien relata que dos cerezas le fueron puestas encima de los ojos, para que sus pupilas en movimiento no molesten a los clientes. La ceremonia de preparación del cuerpo debe interpretarse en el texto no como una transformación dentro de las estructuras sociales y mentales consolidadas, sino como una metáfora de lo espeluznante, que se sirve de lo grotesco para reafirmar cómo la literatura contemporánea de la inmigración recrea un mundo contrautópico, entendido como “un *topos* calcinado por la violencia del hombre, donde solo crecen la desesperanza y la desolación” (Camacho Delgado, 2016: 221). Por otro lado, la ruptura de la *semiología del orden* se da mediante el tipo de enfoque narrativo: a lo largo de todo el relato el lector está sometido a la “representación dirigida” impuesta por el narrador, y esta “representación dirigida” se mantiene viva incluso cuando el hombre se ha convertido en un pedazo sangriento de carne. La subversión del orden lógico se realiza en el momento mismo en que su *forma de decir* (derivada de su *forma de ver*) mantiene su integridad, puesto que la nueva condición del narrador (vuelto un pedazo sangriento de carne sin forma humana pero acondicionado para el escaparate) no parece impactar en su condición de fuente única de la información.

## A modo de breve reflexión de cierre

La variedad de enfoques posibles, en función de la inclinación del sesgo de la mirada que el narrador nos permite adoptar en los cuatro textos, confirma la presencia de un denso entramado de motivos en la obra literaria de los autores escogidos; la inquietud por los avatares históricos nacionales —inquietudes que se condensan en las esperanzas y la búsqueda de un espacio de ensoñación y redención—, la atención por la comprensión de la identidad sub-



jetiva y la preocupación por la preservación de la individualidad en un entorno cultural y sociopolítico ajeno, representan un *conjunto de inquietudes* que permiten aplicar a la narrativa breve de los cuatro autores lo que la escritora hondureña Rebecca Becerra afirma a propósito de la obra de Castillo; en la ficción de nuestros autores se detectan “mezclas de elementos [...] desconcertantes, insinuantes y abiertos a varias posibilidades de análisis por esa mezcla de lo tradicional con lo moderno, de la búsqueda de la identidad, o de la introspección de la cultura” (Becerra, 2008). Los proyectos narrativos presentes en los cuatro textos escogidos remiten a la construcción de una ficción en el que tanto la historia colectiva de una comunidad como la pequeña historia mínima de las identidades individuales se mantienen ocultos —hasta el punto de inflexión del relato— detrás del ángulo visual del narrador. Desde su sesgo de la mirada se representa, como punto de partida común del proyecto utópico (bien colectivo o bien personal y de alcance muy limitado), una condición compartida de desajuste con el entorno: todos los protagonistas de los relatos examinados demuestran —según las diversas estrategias narrativas expuestas— no estar colocados en un *espacio feliz* y no estar viviendo tampoco en una condición de armonía identitaria con el entorno (o con su propio yo).

De hecho, con la excepción de “Subida al cielo”, bien lejos se colocan los proyectos utópicos de estos antihéroes ficticiales de las búsquedas de formas ideales de vida presentes en los textos teóricos de los siglos XVI y XVII (Tomás Moro, con *Utopía*, 1516; *Città del sole*, de Tommaso Campanella, de 1602; Francis Bacon con *La nueva Atlántida*, de 1626). Se vislumbra, en cambio, un imaginario inicialmente esperanzador que pronto decae, remitiendo tanto a la inexistencia de una dimensión utópica salvífica que funcione como *alternativa posible*, como a la aceptación (a menudo traumática) de la necesidad de racionalizar el espacio-tiempo utópico y aceptar su condición quimérica.

## Referencias bibliográficas

Aguilera Garamuño, M.T. (1974). Sobre *Duplicaciones*, de Enrique Jaramillo Levi. En *El País*, Cali, Colombia, 4 de agosto de 1974, p. 18.

- Aínsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ayerdis, M. (2008). *La Guerra Mortal de los Sentidos: Memoria e identidad o la carnavalización de la historia*. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 16. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n16/articulosayerdis.html> [consultado el 19/04/2020].
- Becerra, E. (1999). *Líneas aéreas*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- Becerra, R. (2008). Roberto Castillo. *Entre el amigo y el escritor*. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 16. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/becerra.html> [consultado el 23/04/2020].
- Berger, J. (2019) [1972]. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Burgos F. (1997). Roberto Castillo. En: Fernando Burgos, *El cuento hispanoamericano en el siglo XX* (pp. 290-291). Volumen III. Madrid: Castalia.
- Burgos F. (2019). Dentro del espejo: *Duplicaciones* y los nuevos acechos del cuento. En: Enrique Jaramillo Levi, *Duplicaciones* (pp. 23-31). Panamá: Editorial Udelas.
- Camacho Delgado, J.M. (2016). *Sic semper tyrannis. Dictadura, violencia y memoria histórica en la narrativa hispánica*. Madrid: Iberoamericana.
- Campos, J. (1974). *Duplicaciones*, de Enrique Jaramillo Levi. *Ínsula*, 334: 15-16. Madrid.
- Castillo, R. (1997). "Subida al Cielo". En: Fernando Burgos, *El cuento hispanoamericano en el siglo XX* (pp. 292-296). Volumen III. Madrid: Castalia.
- Castillo, R. (2002). *La guerra mortal de los sentidos*. Tegucigalpa: Editorial Subirana.
- Cortés, C. (2008). Vida y muerte de Roberto Castillo. El hondureño que se hizo querer de todos. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/cortes.html> [consultado el 19 de abril de 2020].
- Galich, F. (2001). Prolegómenos para una historia de las literaturas centroamericanas. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Disponible en: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n1n1/articulos/prolego.html> [consultado el 21 de abril de 2020].
- Gianni, S. (2011). *Tendenze della critica letteraria e narrativa centroamericana degli ultimi anni*. Roma: Aracne editrice.
- Iser, W. (1987). El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. En: José A. Mayoral (comp.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.
- Jaramillo Levi, E. (2019). *Duplicaciones*. Panamá: Editorial Udelas.
- Leyva, H. (2008). Las fisuras del testimonio. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/leyva2.html> [consultado el 24 de abril de 2020].
- Menton, S. (2003). La búsqueda de la identidad nacional en el cuento panameño. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n07/articulos/busqueda.html> [consultado el 4 de mayo de 2020].

**Interpretextos**

25/Primavera de 2021, pp. 9-44

Quesada, R. (2014) [1985]. *El desertor*. New York: Big Banana Publisher.

Ramos, M.E. (2000). Literatura hondureña para el nuevo siglo: Perspectivas y desafíos. En: *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*, año 1999, Ediciones de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Romero, Ángela (2004). Recuento de la experiencia de la transgresión: repertorio de minificción panameña. En: Francisca Noguero Jimémez, *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (pp. 137-151). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Spiller, R. (2011). La verdad de la memoria en la memoria de la verdad. *Poesis después de Auschwitz*: Juan Gelman. En: Janett Reinstädler (edit.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa e Hispanoamérica* (pp. 197-219). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

**Recepción:** Abril 30 de 2020

**Aceptación:** Junio 22 de 2020

**Giuseppe Gatti Riccardi**

Correo electrónico: giuseppe\_gatti@hotmail.com

Italiano. Doctor Europeus cum laude en literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca, España. Miembro de la Associazione Italiana di Studi Iberoamericani (AISI). Es profesor a contrato de literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi, en Roma y profesor de lengua y traducción española en la Universidad degli Studi della Tuscia, Viterbo. Es coeditor de *Cuadernos del hipogrifo. Revista digital semestral de Literatura Hispanoamericana y Comparada*; miembro del Comité editorial de la colección de estudios transatlánticos *Las Nubes de Magallanes / Le Nubi di Magellano*; miembro del comité editorial de *Catedral tomada*, de la Universidad de Pittsburgh, E.U.; y miembro del comité científico de *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, de la Universidad del Oeste (Timisoara, Rumania). Ha publicado varios volúmenes monográficos, entre otros.