ESCENA
Revista de las artes

Publicación semestral. ISSN 2215-4906
Volumen 85 – Número 1
Julio – Diciembre 2025

Estética y lucha social en la narrativa de Ramón Amaya Amador

Aesthetics and Social Struggle in the Narrative of Ramón Amaya Amador

Ivannia Barboza-Leitón

DOI 10.15517/es.v85i1.61778

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Estética y lucha social en la narrativa de Ramón Amaya Amador[1]

Aesthetics and Social Struggle in the Narrative of Ramón Amaya Amador

Ivannia Barboza-Leitón[2]
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 13 de septiembre de 2024 **Aprobado:** 17 de junio de 2025

Resumen

Introducción: En la portada de una novela, coexiste una mediación en la que el diseño y la ilustración son el resultado de la visión de quienes la hicieron. Tras su aprobación, se transforma en un relato visual constituido por relaciones de similitud, disposición o de oposición con lo que encierra discursivamente. **Objetivo:** Se analiza un corpus visual de portadas de *Prisión verde* (ediciones de 1950 al 2010) y *Destacamento rojo* (ediciones de 1962 al 2018) de Ramón Amaya Amador. **Métodos:** Según Genette, en la paratextualidad, se asume la existencia de una superficie donde se gesta un texto cultural y su edición. Esta se examina desde la variabilidad de imágenes para determinar el entorno de recepción y la iconografía representada de la explotación bananera. **Resultados:** La semiótica de las portadas vincula las estéticas predominantes en la representación laboral de la clase trabajadora hondureña desde dos visiones: la autopercepción de la situación problematizada en la narrativa de Amaya Amador y las ilustraciones foráneas en las que predomina la mirada de un "otro" ajeno al contexto sociohistórico y geográfico en Honduras. **Conclusiones:**

[1] Extiendo mi agradecimiento a Carlos Amaya Fúnez, Delia Merlo, Juan Ramón Laínez, Sue Laínez y a Delmer Mejía Durón; a todos ellos, el reconocimiento por los comentarios, las rectificaciones y observaciones que permitieron concretar este artículo pensado desde el año 2017.

[2] Directora del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) y docente de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0000-0003-0057-1981. Correo: ivannia.barboza@ucr.ac.cr

Revisitar las novelas bananeras desde el elemento paratextual implica un ejercicio de memoria y textualidad donde las representaciones del mundo local y su explotación se insertan dentro del discurso narrativo de denuncia.

Palabras clave: narrativa centroamericana; novela bananera; denuncia; paratextualidad; semiología

Abstract

Introduction: The cover of a novel contains mediation in which the design and the illustration are the result of the vision of those who made it. Once approved, it is transformed into a visual narrative constituted by a succession of relations of similarity, disposition or opposition with what it discursively contains. **Objective:** The paper analyzes a visual corpus of the covers of *Prisión verde* (editions from 1950 to 2010) and *Destacamento rojo* (editions from 1962 to 2018) by Ramón Amaya Amador. **Methods:** According to Genette, paratextuality assumes the existence of a surface on which a cultural text and its subsequent edition are created. This is examined through the variability of images, which determines the reception environment and the represented iconography of banana exploitation. **Results:** The semiotics of the covers links the predominant aesthetics in the labor representation of the Honduran working class from two perspectives: the self-perception of the problematized situation in Amaya Amador's narrative and the foreign illustrations, in which the gaze of another alien to the sociohistorical and geographical context in Honduras predominates. **Conclusions:** Revisiting banana novels from the paratextual element implies an exercise in memory and textuality where representations of the local world and its exploitation are inserted within the narrative discourse of denunciation.

Keywords: Central American narrative; banana novel; denunciation; paratextuality; semiology

> *"Una oportunidad es lo que había visto representada en aquella fruta alargada y amarilla, que ofrecía, entre otros productos, un vendedor ambulante que pasaba por la calle de atrás de la tienda de su tío una mañana de sus catorce años en la ciudad de Selma, según refiere Cohen como una de las tantas versiones existentes acerca del momento en que Samuel Zemurray avizoró por primera vez aquel fruto que a la postre le haría millonario"*
>
> (Rodríguez, 2023, p. 137).

Introducción

La constitución física de un libro, en este caso particular, de las novelas *Prisión verde* y *Destacamento rojo* de Ramón Amaya Amador (1916, Honduras -1966, República Socialista Checoslovaca), es un universo engarzado no solo a la palabra, sino también al sistema de significación del texto mismo (Gaínza, 2006, p. 15). Es decir, en la contención del discurso literario, subyacen elementos paratextuales que lo posicionan como un bien de consumo, estudio y explicación del eje espacio-temporal que lo vio surgir. Gérard Genette (1989) decía que la alusión, para estos casos de estudio semiótico de portadas de novelas, correlaciona "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones" (p. 10); es decir, abierta al universo interpretativo, la imagen engarzada al texto puede suponer una gama de sentidos.

En las sociedades posmodernas, la imagen cobra mayor significancia. El consumo visual puede posicionar una obra literaria como objeto de contemplación, interpretación e interrelación con otros textos (ya sean de corte visual, discursivo o insertos en la textualidad de la cultura) (Lotman, 2003, p. 112). Es por ello por lo que el corpus visual seleccionado para este artículo se compone de las diversas interpretaciones, ediciones y publicaciones que supuso el lanzamiento de las novelas *Prisión verde* y *Destacamento rojo* de Amaya Amador en los distintos puntos geográficos y las circunstancias espacio-temporales de poco más de seis décadas del siglo XX retratadas en las portadas. La Guerra Fría, la persecución del comunismo, así como también la reconocida militancia de Amaya Amador, fueron los aspectos por los que se decantaron las imágenes de las obras del hondureño, que hoy son leídas con los insumos posmodernos, sin dejar de lado la estética editorial socialista de las décadas de los años cincuenta y sesenta. Para la consideración del análisis, se ha elegido *Prisión verde* en sus ediciones de 1950 en México, 1957 en Argentina, 1958 en Alemania

Occidental, 1962 en la República Popular China y cinco ediciones en Honduras (1974, 1983, 1987, 1993, 2010). Por otro lado, *Destacamento rojo* posee la edición de 1962 en México, 1968 en la República Socialista Checoslovaca y, tres para Honduras (1982, 2004, 2018).

Así como José Luis Brea (2010) apunta al poder portador de permanencia de las imágenes, es posible determinar, en el corpus visual elegido, la preeminencia que los discursos visuales de las portadas otorgan a las producciones literarias de Amaya Amador. Han sido décadas y contextos diversos los que las han salvado del olvido; de ahí la importancia de la constante labor de edición que la Editorial Ramón Amaya Amador procura hacer con sus reediciones (la última es del 2018 para *Destacamento rojo* y del 2010 para *Prisión verde*). En palabras de Brea (2010):

> las intuimos [imágenes] tal vez como *promesas de memoria:* memoria que expande lo vivido hacia los *otros* –en los que ese *yo* se ensancha en colectividad, de la que toda imagen hace enseña– pero también y sobre todo hacia el *porvenir* –y sus habitantes *otros*–. Memoria contra el tiempo, contra su pasaje, contra la efimeridad visible e implacable del mundo que nos rodea, y la nuestra propia, incursos en ella [cursivas del original]. (pp. 9-10)

Prisión verde y *Destacamento rojo* de Amaya Amador, a través de las vivencias de sus personajes, dan cuenta de los procesos particulares acaecidos en torno a uno de los puntos álgidos de la historia socioeconómica de la región centroamericana: el enclave bananero. Amaya Amador[3] nació en 1916 en Olanchito, Honduras, pero su pluma combativa y su visión socialista lo obligaron a emigrar numerosas veces a Guatemala, Argentina, México y la República Socialista Checoslovaca[4]. En el contexto de las obras, *Prisión verde* se hila

[3] Para obtener más información con respecto a Amaya Amador, se recomienda repasar la revisión biobibliográfica en Barboza-Leitón (2021).

[4] "Amaya Amador llevaba sus novelas en sus maletas y, además, agregaba nuevos escritos en cada lugar donde le tocó vivir, tal el caso de Guatemala en donde vivió 10 años. Lamentablemente, su salida de dicho país fue sin maletas producto de un exilio forzoso tras el golpe de Estado de 1954 en el que tuvo que refugiarse en la embajada argentina ante la feroz persecución de que eran objeto todos los amigos del régimen democrático de Jacobo Árbenz; con esto, perdió varias novelas. En este contexto, según varios historiadores de Olanchito, Yoro, hay una primera versión de *Prisión verde* publicada por capítulos en el semanario *Alerta*, publicado en Olanchito en 1945. El semanario fue fundado por Ramón Amaya Amador en octubre de 1943 (no he podido ver ningún ejemplar de dicha publicación). Estando Amaya Amador exilado en Guatemala, publicó la primera

por la presencia de Martín Samayoa, quien anda en busca de trabajo, tras haber vendido sus tierras a la compañía bananera y perdido todo su dinero. Así, desempleado y sin propiedades, es llevado por Máximo Luján, a quien topa en el camino, al lugar donde este último trabaja como campeño. Si bien esta es una obra que retrata la condición social de la clase obrera bananera, también ha sido valorada como un escrito autobiográfico que no termina de desconocerse y mucho menos subestimarse (Grinberg Pla & Mackenbach, 2009; Portillo Villeda, 2011; Soluri, 2013).

El título de la novela es un referente sustancial del destino de las masas trabajadoras. En esa prisión verde yace el cadáver de Máximo Luján, sobre cuya figura se perpetúa el cultivo de una planta que forma parte de una cadena de explotación laboral. Aunque las portadas de la novela gravitan en distintas dimensiones cromáticas del verde, la prisión que simboliza el color es la misma para las masas trabajadoras representadas en las obras, masas que se desplazaron de un sitio a otro para hallarse encerrados en el sistema de dominio.

Asentada en ambientes urbanos con traslados a las costas para dar cuenta de los movimientos huelguísticos de 1954, *Destacamento rojo*, intratextualmente, posiciona a varios de los personajes de *Prisión Verde* en una veta de militancia política ante tres fuerzas poderosas en la jerarquía de la corrupción: la administración estadounidense de la compañía bananera, el gobierno y las personas obreras. Estas últimas, viciadas por un sistema corrupto de dinero, nombre e imagen, terminan siendo, como se demuestra en la novela, las más peligrosas y menos confiables en la cadena laboral.

En esa oposición, destaca la figura metonímica de Rotundo García, en cuya figura y militancia se erige la constitución del destacamento salido del pueblo hondureño. Es por esto por lo que leemos en la novela pasajes que remiten al Partido Comunista y a los discursos y signos propios del sistema socialista:

> El mejor tributo que podemos hacer al camarada asesinado, es llevar adelante la conferencia, establecer el Partido y luchar, ¡luchar siempre por nuestros principios!

---

edición de *Prisión verde* (México, 1950) y la primera y única edición de *Amanecer* (Guatemala, 1953). En México solo estuvo de paso y no como asilado político". (C. Amaya Fúnez, comunicación personal, 16 de agosto de 2024)

> —Recordemos camaradas —dice de nuevo Pepe *El Utileño*, con solemnidad—, cuando ocurrió la muerte del camarada Vladimir Ilich. ¡Qué golpe más rudo en que recibieron los bolcheviques y cuando tanto se requería de su orientación socialista! [con cursiva en el original]. (Amaya Amador, 1962, pp. 96-97)

Dadas las circunstancias de las obras, el presente artículo analiza el recurso paratextual de la portada en las novelas *Prisión verde* y *Destacamento rojo* de Amaya Amador desde de la semiótica y sin despojarse de las extensiones de estudio de los contextos de edición, traducción, diseño y circulación. Para este propósito, se echa mano de presupuestos teórico-metodológicos de la semiótica y el análisis visual, en conjunción con sustentos teóricos de Gérard Genette (1989), autor cuyo aporte desde la paratextualidad revela indicios que vinculan el estudio de las portadas desde lo visual y lo narrativo. Asimismo, cabe destacar que no se realiza un análisis literario extensivo, pues el artículo se concentra únicamente en aquellos aspectos y conexiones donde el matrimonio palabra-imagen es mayormente visible. Por tanto, el objetivo principal es vehicular un vacío o diluido de la crítica estética en el estudio de las imágenes de las 14 portadas, tomando en cuenta ambas novelas de Amaya Amador.

Para ello, es necesario posicionar cronológicamente las portadas para ambos casos y dar cuenta del *continuum* de sus trayectorias editoriales, así como de sus ediciones póstumas y aquellas que pudo haber elegido Amaya Amador en su transitar en el exilio. Lo anterior se hace en concordancia con lo expuesto por Francisco Álamo Felices (2013):

> Hay que anotar, también, y en este aspecto, lo que podríamos denominar la "temporalización del paratexto", esto es, su distinta, si la hubiera, gradación cronológica. Diferencia al respecto Genette (1987), con relación a la fecha de su aparición textual, cuatro tipos: paratextos originales, ulteriores (que corresponderían a las ediciones posteriores), tardíos (si se trata de ediciones muy alejadas temporalmente de la edición original) y póstumos (si aparecen tras la muerte del autor). Podría darse, incluso, el caso de que un paratexto fuera a la vez original y póstumo, si se tratara de un texto póstumo en su primera edición. (p. 10)

En consonancia con la cita textual, se echa en falta, en la industria editorial de la época, el reconocimiento de quienes crearon las imágenes de las portadas, que son las encargadas de cerrar y abrir el círculo en la producción de un libro. Al homologar con

Álamo Felices (2013), las novelas de Amaya Amador cuentan con ediciones tardías y póstumas con vacíos notables sobre la autoría de sus portadas y quienes idearon, dialogaron o propusieron sus diseños.

La afirmación anterior puede leerse desde distintas dimensiones. Honduras, a finales del siglo XIX, transitaba en el pensamiento nacionalista, que, como señala Marvin Barahona (2017), agrupaba bajo el lema del Estado la unidad de ideas e instituciones. En esas coyunturas, las publicaciones periódicas tomaron bajo su mano la labor de que la nación se reconociera en la publicación de "documentos históricos y contribuciones relacionadas con el origen de la nación" (Barahona, 2017, p. 37).

El siglo XX, por otro lado, abrió paso al posicionamiento del enclave bananero en la región costera norte. Como consecuencia, se publicaron periódicos y revistas culturales que agruparon, al decir de Barahona (2017), las demandas de los sectores menos representados y escuchados por los regímenes políticos. De igual manera, no languideció el campo literario:

> Las mejores reseñas sobre el conflicto cultural y el drama social que las bananeras representaron para los miles de campesinos hondureños, salvadoreños y de otras nacionalidades que llegaron a trabajar en sus plantaciones, fueron las escritas posteriormente por la literatura nacionalista tradicional. (Barahona, 2017, pp. 68-69)

Con cuatro acápites, presento el desarrollo del estudio: el primero es la "Introducción". Dado que se cuenta con nueve diseños de portadas, el segundo apartado, "El color de la prisión", destaca los ligámenes visuales y textuales de *Prisión verde*. "Variaciones del tono rojo" es el tercer apartado que examina las cinco portadas de *Destacamento rojo*. Por último, presento las conclusiones del estudio.

El color de la prisión

La preeminencia del color verde destaca en la novela *Prisión verde* mediante los tonos diversos y contrastes de una obra que vio la luz a través de diversas entregas publicadas desde 1945 (ver Tabla 1). Escrita por Amaya Amador entre exilios en Guatemala y México, la obra resignifica aconteceres biográficos y metaforiza el trabajo esclavista de las personas campeñas en las plantaciones bananeras, en consonancia con la alusión (Genette, 1989, p. 222) interpelada al público lector cuando reconoce la existencia de una prisión verde en los campos de trabajo.

Tabla 1. Comparación de portadas de *Prisión verde* en orden cronológico de aparición

Año, lugar, idioma	Uso de los colores	Empleo de seres humanos	Caligrafía	Rasgos particulares
1950, México, español	Color verde pino en la portada	Ausente	Nombre del autor y el título de la obra (en mayúscula)	Barrotes de prisión
1957, Argentina, español	Color verde esmeralda en la portada	Recuadro con tres figuras masculinas: dos de ellas de pie y una de rodillas, enmarcadas por dos plantas de banano.	Nombre del autor en mayúscula (P. Amaya Amador = Por Amaya Amador). Contraste con fondo: título en color naranja y en minúscula.	Primera portada que emplea la letra minúscula para el título
1958, Alemania, alemán	Color beige claro	Tres figuras humanas (dos hombres y una mujer), poseen rasgos latinos. Indumentaria semejante al campesinado mexicano (ponchos y sombreros anchos)	Nombre del autor en mayúscula.	En un primer plano un hombre que mira atrás con una guitarra. Mira al otro hombre y a la mujer, de fondo una planta indefinida
1962, República Popular China, chino	Color beige claro que contrasta con el verde de las hojas de planta de banano	Una figura central humana en color rojo con un machete. Se asemeja a un trabajador asiático de un campo de arroz	Letras del título y del autor en tonos rojos y verde pino	La indumentaria del hombre no está acorde con la ropa empleada en las labores de los campos bananeros
1974, Honduras, español	Color verde albahaca	"Representación cubista" (L. Zúñiga Barboza, comunicación personal, 31 de enero de 2024).	Letras del título y autor en tonos rojos y verde pino. Título de la obra está en mayúscula y al nombre del autor se le ha omitido el primer apellido	Figura humana de perfil (ojo blanco que mira hacia el cielo). Hay una luna blanca estilizada. El cuadro le pertenece al artista hondureño Juan Ramón Laínez
1983, Honduras, español	Fotografía de un campo bananero	Espacio de una plantación bananera (presencia de plantas, rieles de transporte aéreo del producto)	Nombre del autor en minúscula y el título en mayúscula.	Hombre con el rostro oscurecido y un pañuelo en la cabeza

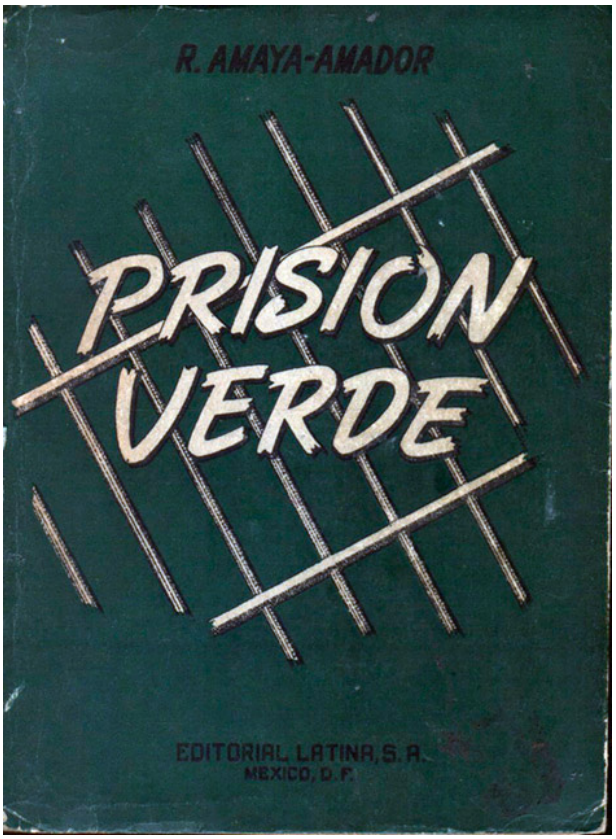
Año, lugar, idioma	Uso de los colores	Empleo de seres humanos	Caligrafía	Rasgos particulares
1987, Honduras, español	Color verde helecho	Dibujo de espacio verde con un hombre en primer plano y, al fondo, un camino y unas plantas de banano	Empleo de la letra minúscula para el título y el autor	Hombre perfilado en color café y con barrotes de prisión dibujados en el interior de su figura
1993, Honduras, español	Diversos colores de tonos vivos tanto en el espacio como en el metal (cadenas y machete)	Figura masculina musculosa de perfil, con los ojos cerrados y la boca abierta como si gritara o vociferara algo	Empleo de la letra minúscula para el título y el autor	Detalle mural de Delmer Mejía Dubón
2010, Honduras, español	Fotografía de un campo bananero	Plantación de banano en un día claro y plantas a mediana altura	Empleo de la letra minúscula para el autor	Ausencia de figuras humana

Fuente: Elaboración propia con base en Amaya Fúnez (s. f.).

Solo dos portadas, casualmente hechas en Latinoamérica, muestran los barrotes típicamente asociados a la celda de una prisión. En su primera edición, publicada en 1950 en México (ver Figura 1[5]), los barrotes no se asocian a siluetas humanas como sí sucede en la edición hondureña de 1987 (ver Figura 7). Una posible interpretación semiótica de esta última es que el encarcelamiento obrero está en las mismas personas, pues es en ellas donde se hallan las acciones conducentes para terminar con las relaciones de poder impuestas por las compañías estadounidenses en las costas hondureñas. Esto permite vincular el lugar desde donde se lee con el eje semántico de la cárcel a través de una asociación que se concreta en la comprensión de un público lector regional centroamericano. Los barrotes se tratan, entonces, de una apelación visual distinguible y relacionada directamente con el título de la novela. Asimismo, al hacer referencia al sistema opresivo, se emparentan las realidades sociales de la novela con las que podría estar viviendo el público lector con respecto al dominio transnacional.

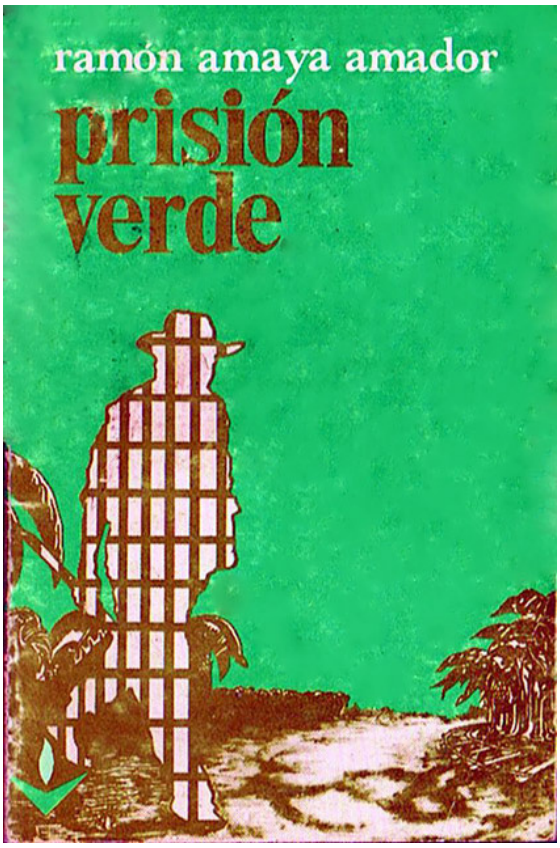
[5] La numeración de las figuras en el texto responde a un orden cronológico, que va acorde al año de publicación de las ediciones de las respectivas portadas.

Figura 1. Edición mexicana, Editorial Latina S. A., México (1950)[6]



Fuente: *Prisión verde* (1950).

Figura 7. Tercera edición, Editorial Universitaria, Tegucigalpa (1987)



Fuente: *Prisión verde* (1987).

Cabe destacar que, dentro de las portadas, el color de la prisión, en sentido literal, hace uso de una gama diversa de tonalidades verdes (ver Tabla 1), que hacen referencia a las concepciones de este mundo terrenal, selvático y avasallador donde las personas que llegaron allí a buscar un mejor modo de vida cayeron presas de sí mismas. Por eso, la portada más significativa es la de 1987 de la tercera edición hecha por la Editorial Universitaria. En ella, se vislumbra la enajenación de un universo dominado por las compañías bananeras, en el cual la explotación del ser humano se da por él mismo. Tal es el caso del personaje prin-

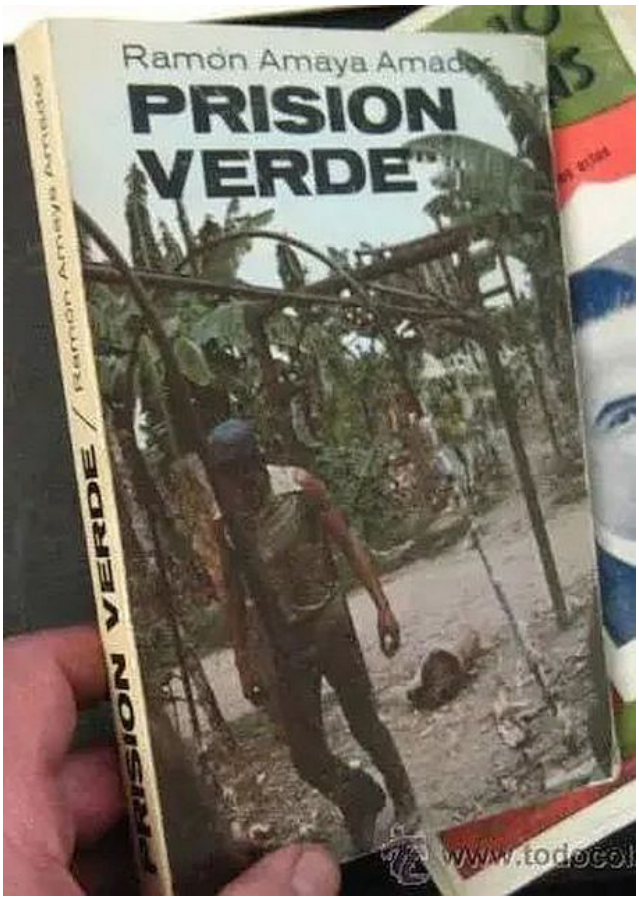
[6] Los datos consignados para las 14 portadas han sido respetados en la descripción (lugar, año, editorial, autoría y traducción, en los casos pertinentes). La información está tomada de la página web *Ramón Amaya Amador* (Amaya Fúnez, s. f.).

cipal de la novela, Martín Samoyoa, quien, según Soluri (2013, p. 176), al vender sus tierras, se transformó de propietario a campeño, para después diluir su dinero y terminar como un eslabón más en la gran cadena extractivista y de explotación bananera.

Es por lo anterior, que, al cierre de *Prisión verde*, la voz narrativa traza el panorama que vincula la coloración de las portadas con los seres humanos contenidos en ellas y en la obra:

> — ¿Para dónde van? Es lo mismo de siempre: en busca de otro campo y de otros amos. Sobre cascajos y durmientes siguen la marcha. Son hojas al viento. Van a buscar un enganche en cualquier parte de la enorme prisión vegetal de la Costa Norte. (Amaya Amador, 1990, p. 248)

Figura 6. Segunda edición hondureña, Editorial Ramón Amaya Amador, Tegucigalpa (1983)

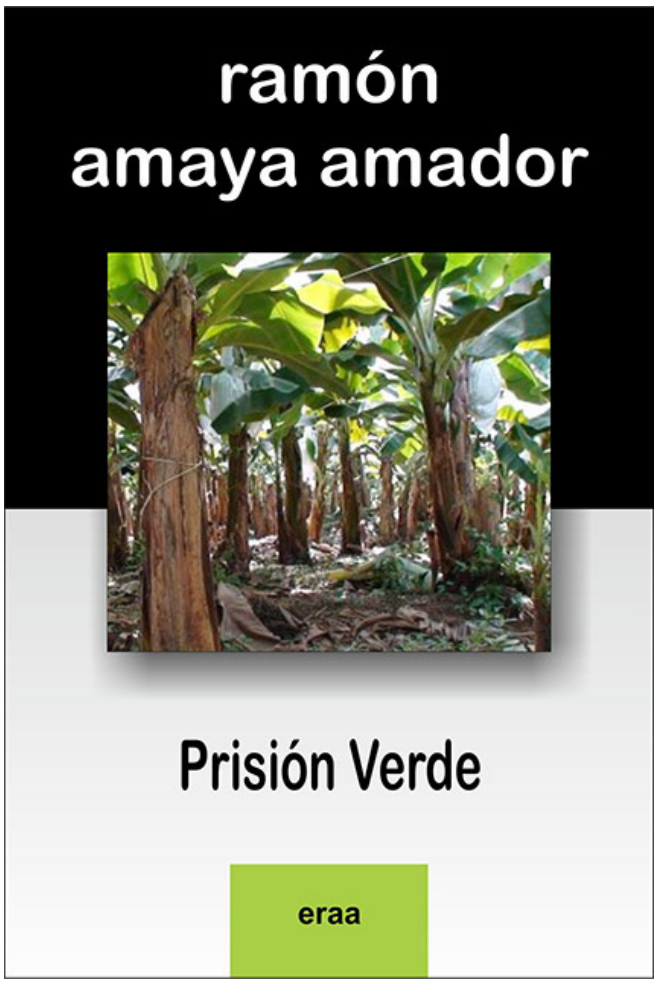


Fuente: *Prisión verde* (1983).

Con las fotografías, material visual utilizado principalmente en las ediciones hondureñas, se contextualiza mejor el espacio físico que subsume a la masa obrera en las plantaciones. Estas traducen de mejor forma el nexo de la denuncia social con la imagen (ver Figuras 6 y 9). Por esto, el espacio cobra vida en la selva y, con él, surge la imagen del hombre del rostro oscurecido y pañuelo en la cabeza que hallamos en la edición de 1983 debajo del armatoste de hierro, transporte de los racimos de bananos en los rieles aéreos (ver Figura 6).

Se destacan otras dos portadas de *Prisión verde*: las de 1974 y de 1993, ambas hechas en Honduras con obras pictóricas de artistas coterráneos a Amaya Amador. Por un lado, está la portada de 1974, la cual muestra una obra cubista del pintor hondureño Juan Ramón Laínez (Honduras, 1939) (ver Figura 5). Esta es quizás la portada más críptica de la obra

Figura 9. 26a edición, Editorial Ramón Amaya Amador, El Progreso (2010)



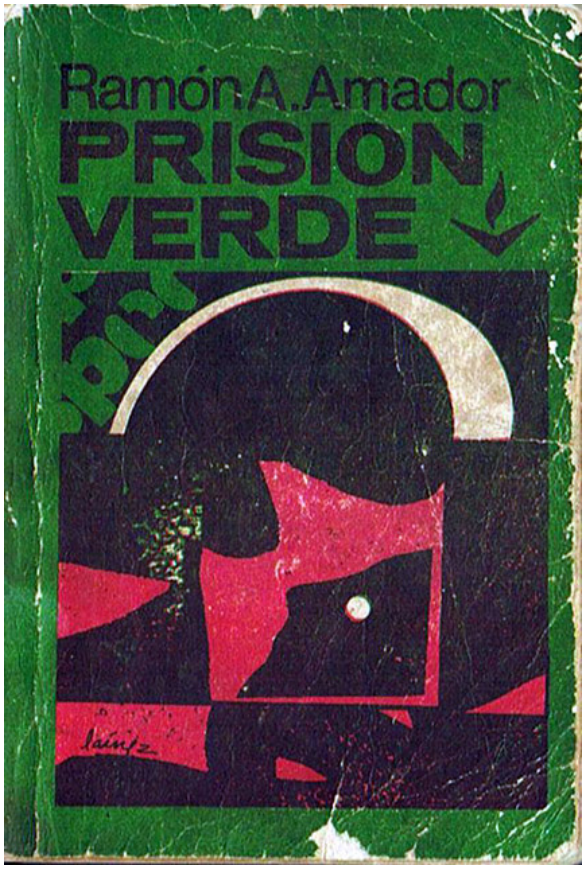
Fuente: *Prisión verde* (2010).

de Amaya Amador, por cuanto se abre a múltiples interpretaciones semánticas que establecen un eje relacionante entre el texto y la imagen. Al respecto, Laura Zúñiga Barboza indica que, aunque en la obra de Laínez presente en la portada se vislumbran elementos cubistas, también hay:

> una abstracción. Aparece una única figura humana de perfil, su rostro negro destaca por el gran ojo blanco que mira hacia el cielo. En este cielo se observa una luna blanca estilizada, la cual dota de plenitud el paisaje y corta cualquier indicio de

perspectiva y profundidad. Se distingue a la figura humana con su rostro posicionado hacia arriba mirando la luna menguante en una noche realmente oscura. (L. Zúñiga Barboza, comunicación personal, 31 de enero de 2024)

Figura 5. Primera edición hondureña, Editorial Ramón Amaya Amador, Tegucigalpa (1974). Portada de Juan Ramón Laínez

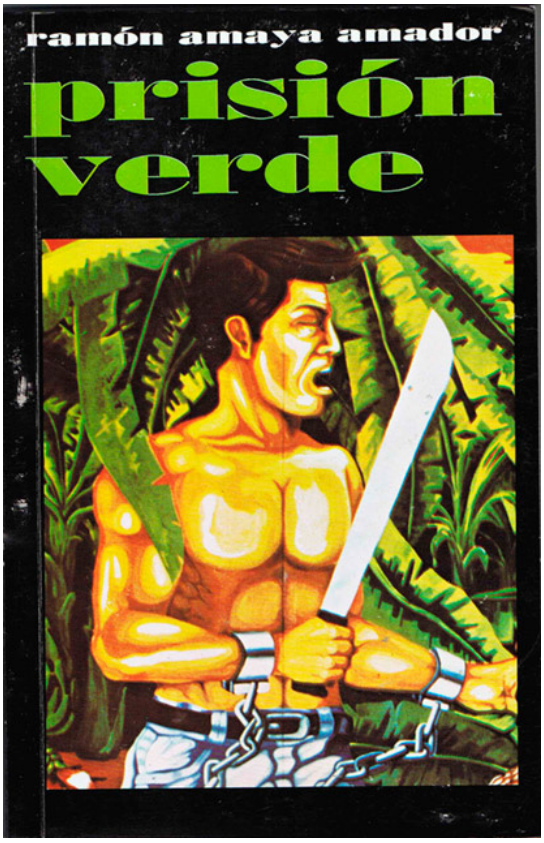


Fuente: Laínez (1974).

Asimismo, Zúñiga Barboza acota que, dado el contexto de las plantaciones bananeras, la interpretación más certera de la portada de la novela, con respecto a la obra de Laínez[7], es que "grita desolación humana" (comunicación personal, 31 de enero de 2024).

[7] Laínez elaboró la portada de la novela; sin embargo, su diseño fue desechado. Él le explica a su hija Sue Laínez estas ideas: "la prisión es verde … El de adentro es de color rojo porque es la

Figura 8. Séptima edición, Editorial Ramón Amaya Amador, Comayagüela (1993). Portada: Detalle mural de Delmer Mejía Durón



Fuente: Mejía Durón (1993).

Por otro lado, en la portada de 1993, se halla la imagen *Detalle mural*[8] de Delmer Mejía Dubón (Honduras, 1954) (ver Figura 8). En ella, se prefigura un ser masculino musculoso con rostro congestionado por la ira. Se reconoce en su ceño fruncido los ojos cerrados y la boca abierta para gritar o vociferar. Nótese en la imagen el contraste de tres elementos claramente reconocibles y bien perfilados: la naturaleza con tonos naranja y verde (las hojas de las plantas de bananos), el hombre con tonos naranja en su torso y los tonos plata de los metales de las cadenas, el machete y el pantalón. Cabe resaltar el sentido de sujeción y liberación detrás de estos últimos elementos, dos de los cuales se observan en las manos del hombre, uno en representación de la masculinidad aguerrida.

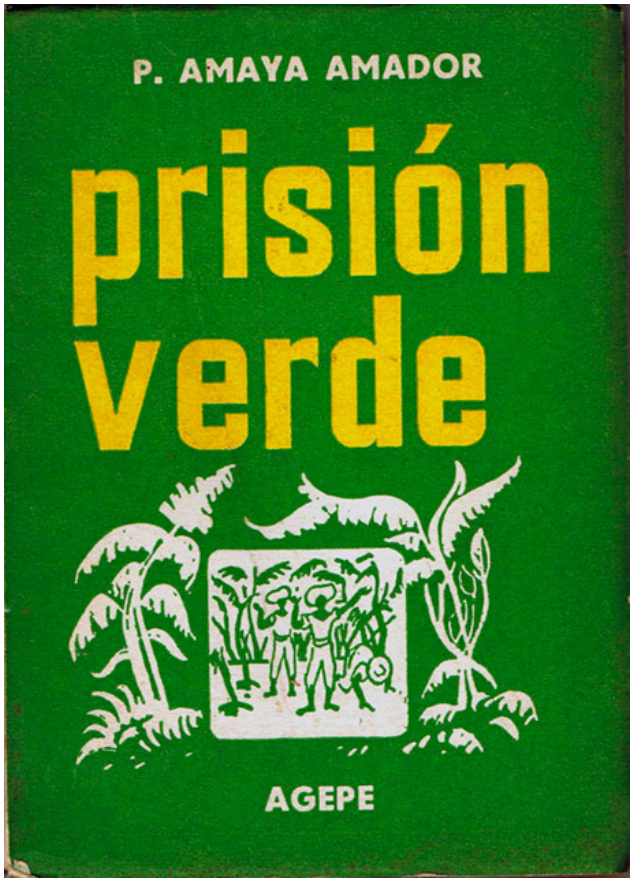
La mirada, la percepción y la visión de mundo plasmadas en cada portada se bifurcan en dos ramas claramente definidas: aquella en la que la misma Honduras se observa y traslada a imágenes a través de las portadas diseñadas o fotografiadas para *Prisión verde*, y aquella que los otros, los foráneos, captan, intuyen o asumen

víctima … son presos … el color rojo es sangre y el verde es la bananera –prisión– … son símbolos arquetípicos" (S. Laínez, comunicación personal, 1 de agosto de 2024). Lo lamentable de la portada es que, a pesar de que perdura como fachada de la novela, solo existió físicamente en el diseño elaborado por él como trabajo de mesa; después de la impresión se eliminó.

[8] Efectivamente, se trata de un mural ubicado en la Casa de la Cultura en la ciudad de Olanchito, Departamento de Yoro, lugar donde nació el escritor: "es un detalle de un mural sobre lienzo que se realizó como trabajo educativo social con alumnos de último año de la carrera de Artes Gráficas de la Escuela Nacional de Bellas Artes … su dimensión es de dos metros de alto por ocho metros de largo" (D. Mejía Dubón, comunicación personal, 12 de agosto de 2024). Puede consultarse el mural completo en la página oficial de Facebook de la Casa de la Cultura, Olanchito, Yoro (2021).

como *leitmotiv*. En este último caso, la edición de 1957 (ver Figura 2), hecha en Argentina, gravita con un bosquejo de tres figuras masculinas: dos de ellas de pie y la tercera de rodillas. Todas se encuentran en un mismo plano enmarcado por dos plantas de banano. Al ser esta la primera portada que muestra el título de la novela en letra minúscula, se distinguirá del resto de fachadas por los aspectos caligráficos.

Figura 2. Edición argentina, AGEPE S.A., Buenos Aires (1957)



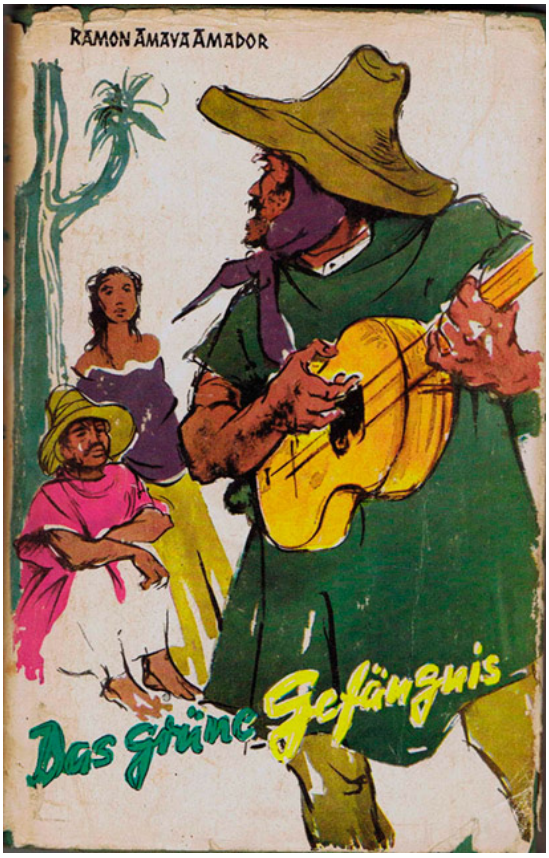
Fuente: *Prisión verde* (1957).

En vista de ello, elementos como el tamaño de las letras y la disposición tanto del título de la obra como del nombre del autor permiten establecer otras lecturas semióticas válidas para el análisis de las portadas. Por tanto, cabe resaltar diversas conjeturas tipográficas

como la disposición de las imágenes, los dos títulos (el de la novela y el del autor, así como en ocasiones, de la compañía editorial), el límite del espacio de la fachada y la superposición de títulos de acuerdo con la colocación de mayúsculas y minúsculas. En consonancia con la idea anterior, para Genette (1989, p. 338), el nombre y el título como componentes paratextuales revelan indicios de las acciones que la novela expone.

Con respecto a estos aspectos tipográficos, Álamo Felices (2013) explica que "el título, por consiguiente, se estructuraría en torno a tres planos de singular relieve: identificador [*sic*], descriptor y apelativo" (p. 19). El primero se distingue en planos de extensión en cuanto a las palabras; habrá algunos extensos, cada vez menos actualmente, y otros cortos. Con el plano descriptor, opera el interés de la persona autora por evidenciar elementos que contribuyan en la narración. Por último, desde la portada, se busca apelar al público lector y se subraya la tendencia a atraerlo con el título mismo.

Figura 3. Edición alemana, *Das grüne Gefängis*, Verlag Tribune, Berlin (1958). Traducción de Hans Wiltsch



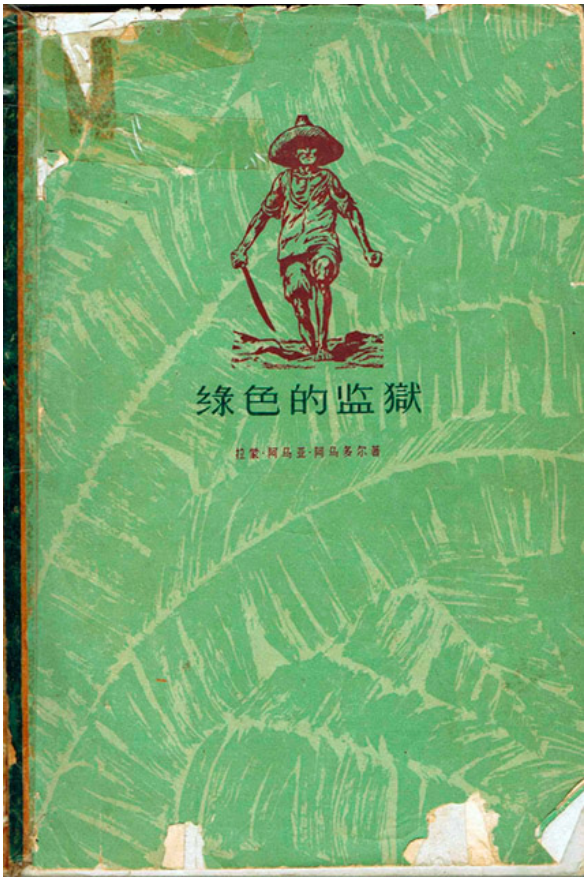
Fuente: *Das grüne Gefängis* (1958).

En apego al orden cronológico, la portada alemana de 1958 (ver Figura 3) se extiende dentro del plano de reinterpretación como una suerte de imágenes. Por ello, en un primer plano está el hombre que vuelve su mirada hacia atrás; en el plano siguiente se halla una figura masculina; en otro una figura femenina y; por último, una planta no identificada plenamente como musácea. En esas consideraciones, se encadena una traducción como proceso mediado en el cual se evidencia una concepción de mundo impregnada en el diseño del frente. En la fachada de la edición alemana, las figuras humanas poseen rasgos latinos e indumentaria mexicana (uso de ponchos y sombreros de ala ancha), características que coinciden consecuentemente con la visión europea, acaso más reconocida en el momento, de América Latina y, más cercanamente,

del istmo centroamericano. En cuanto a aspectos de la traducción, es relevante señalar que la versión alemana en el título colocara el artículo "la" (*das*), artículo que no es empleado en ninguna edición más.

La fachada para el tiraje de 1962 realizado en la República Popular de China (ver Figura 4) consta de un perfil masculino más próximo a un trabajador de un campo de arroz que de una plantación de bananos. El hombre sostiene un machete en la mano derecha. Esta figura interconecta geografías agrarias, por cuanto el origen de las musáceas es reconocido como indomalayo (Asia); de ahí que el machete sea la herramienta para el corte. Consecuentemente, el utensilio parecería ser lo único reconocido en las labores del campo bananero porque la referencia a posibles ropajes empleados en los países de Asia no es cercana a los de Centroamérica.

Figura 4. Edición de la República Popular China, China (1962)



Fuente: *Prisión verde* (1962).

Como recapitulación del apartado, en concordancia con la semiótica, las portadas de *Prisión verde* desbordan en cuanto a sus propuestas visuales en alianza con el mercado. De este modo, la obra literaria se vende como objeto de consumo y posiciona a su autor en un mercado en el que el influjo de la imagen cobra sentido. Al respecto, Maite Alvarado acota que:

> Un mismo texto puede asumir "formas" (diseños) distintos, sin que el contenido del mismo [*sic*] se modifique sustancialmente. Estos aspectos morfológicos constituyen un "plus" [*sic*] que se agrega al texto para facilitar la lectura o para favorecer un tipo de lectura que interesa al autor propiciar. (como se cita en Álamo Felices, 2013, p. 10).

Dado el caso de los exilios de Amaya Amador, es viable conjeturar que llevó consigo su producción literaria en las maletas: primero a Guatemala, en donde no se tiene registro de publicación y, posteriormente, a México y Argentina, este último donde sí publicó. Al cruzar el océano, otros caminos editoriales expandieron su horizonte y, con ellos, Amaya Amador alcanzó reconocimiento internacional no solo en la militancia política, sino también en la narrativa hondureña, todo esto en el marco de un mundo debatido en la polarización de la Guerra Fría.

Como se apreció, en la Tabla 1, se condensa el universo visual y editorial del corpus de *Prisión verde*, donde es notoria la ausencia de la figura del ferrocarril en todas las portadas. Tanto Barahona (2017) como Soluri (2013) hablan de la exclusividad de este medio de transporte para la carga de racimos de bananos desde las regiones costeras hasta los puertos de embarque. De igual manera, hablan del influyente empuje que el ferrocarril representó para la economía agroexportadora de Honduras. Por tanto, la ausencia de este dentro de las portadas de *Prisión Verde* resulta significativa, pues muestra la preponderancia de signos semióticos que excluyen el medio de transporte, pero resaltan la imagen de la prisión, que se representa a través de los espacios, las plantas, los seres humanos y los barrotes.

Es pertinente destacar también las traducciones a otros idiomas de *Prisión verde* y *Destacamento rojo*. Las primeras publicaciones en el extranjero de las versiones traducidas se dieron en el contexto de la Guerra Fría, época de tensión política que supuso el auge y la proyección de obras como las de Amaya Amador en públicos lectores de naciones tan diversas como China y Alemania. Tal y como lo señala Carlos Amaya Fúnez (comunicación personal, 17 de junio de 2024), hijo de Amaya Amador, la persecución de su padre es uno de los acicates no solo de la movilización geográfica de sus obras, sino también de la profusión en la que estas fueron editadas, traducidas, leídas y vinculadas con las luchas obreras mundiales.

Amaya Amador alcanzó el mismo efecto que Iván Molina Jiménez (2016) atribuyó a Carlos Luis Fallas: la "internacionalización" (p. 85). Esta internacionalización de su figura y obra se dio desde el momento en que el escritor hondureño salió de su país por razones políticas. Con Carlos Luis Fallas, aconteció mediante su obra *Mamita Yunai,* que fue publicada en Chile en 1949 y, posteriormente, traducida al ruso en 1952 y al checo en 1953 (Molina Jiménez, 2016, p. 87). Al correlacionar ambos casos, se puede intuir que las ediciones de México (1950) y Argentina (1957) de *Prisión verde* y las ediciones de México (1962) de *Destacamento rojo*

(1968) contribuyeron, de alguna manera, a que ambas obras cruzaran sus fronteras y el océano para ser traducidas al alemán y al chino, así como al checo en años relativamente similares a los de *Mamita Yunai*.

Molina Jiménez (2016) destaca también dos factores de peso en la internacionalización de la novela de Fallas. El primero fue la "configuración de una infraestructura básica … que facilitó la internacionalización de las obras de escritores latinoamericanos que militaban en los partidos comunistas" (p. 88). El segundo factor, por otro lado, involucró las circunstancias óptimas que la Unión Soviética y Europa (específicamente los países con partidos comunistas) propiciaron para las traducciones de la "estética promovida oficialmente" (p. 89). En esa corriente, hallaron acogida las narrativas de Amaya Amador y otros personajes públicos de la corriente estética de la militancia contra el capitalismo y la explotación laboral.

Los vacíos sustanciales en las autorías de las portadas de *Prisión Verde*, donde se incluye el nulo reconocimiento de quienes tomaron las fotografías y de quienes hicieron los diseños desechables de las portadas, como es el caso que explicó Laínez, pueden explicarse desde distintas líneas. Por un lado, Marvin Barahona (2017) señala que "desde la década de 1920, la riqueza nacional comenzó a concentrarse en dos polos: la Costa Norte y Tegucigalpa" (p. 59), esto como producto del enclave bananero, que, además, tuvo consecuencias reconocibles en la identidad y la cultura de la nación. Amaya Amador, vecino de Olanchito, oscilaba en diversas regiones del mundo bananero de la costa norte hondureña, donde empleó la prensa como su principal medio de difusión. De esta manera, fue que inició la publicación de los primeros extractos de *Prisión verde* en estos medios. Es, entonces, en estas dinámicas de movilización del escritor y en los recursos editoriales y de diagramación con los que contaba que surgen muchas de sus obras a contrapelo de la censura y la persecución estatal. Por tanto, la situación particular de publicación de Amaya Amador, en conjunto con sus vinculaciones políticas y su activismo, es la que provoca que, en la marcha de la diagramación de las portadas, se ocultaran a las personas autoras involucradas en sus diseños.

Barahona (2017) acota que "la vida intelectual de Honduras languideció durante la dictadura: inició su recuperación en la década de 1950" (p. 173). Como consecuencia de esta situación, hubo una explosión importante de publicaciones periódicas a la cual no renunció Amaya Amador, quien depositó su confianza en la edición editorial para publicar a pesar de los inconvenientes de la represión y la censura. Esto permite concatenar con las siguientes portadas que, lamentablemente, replican los vacíos de autorías o el desconocimiento de ellas.

Variaciones del tono rojo

Con este acápite, es viable interrelacionar las tonalidades rojas con la militancia política del autor, con la sangre que tiñó las luchas políticas de resistencia en Honduras frente al embate extranjero de explotación. Asimismo, no puede dejarse de lado la explicación de Juan Eduardo Cirlot, en referencia al empleo del color rojo y la gama de significados asociados a este:

> Si tomamos un "símbolo" cualquiera, por ejemplo, la espada o el color rojo y analizamos sus estructuras, veremos que éstas se descomponen analíticamente, lo mismo en el origen que en la significación. Encontramos primeramente el objeto en sí, abstraído de toda relación; en segundo lugar el objeto ligado a su función utilitaria, a su realidad concreta en el mundo tridimensional (directamente: la espada); indirectamente (el color rojo, tiñendo por ejemplo un manto). En tercer lugar, encontramos lo que permite considerarlo como símbolo, estructura que hemos denominado "función simbólica" y que es la tendencia dinámica de la cualidad a relacionarse con las equivalentes situadas en los puntos correspondientes de todas las series análogas, pero tendiendo de modo principal a designar el sentido metafísico que concierne a ese aspecto modal de la manifestación. En esa función simbólica podemos aun distinguir entre lo ligado al símbolo y lo que corresponde a su significado general, muchas veces ambivalente y cargado de alusiones cuya multiplicidad nunca es caótica, porque se dispone a lo largo de una coordenada de "ritmo común". (Cirlot, 1992, p. 34)

Lo anterior imbrica dos componentes cargados de sentido para las portadas de *Destacamento rojo* analizadas: (1) la denominación "destacamento rojo" como título y (2) el empleo del color análogo a la titulación de la novela. Es por lo anterior que, como postula Cirlot, el tono rojo se carga semánticamente en la denominación de la novela de Amaya Amador. Este se impregna en el destacamento, que, por sentido literal, se relaciona con una tropa, una contienda, una colectividad y, más castizamente para el caso estudiado, con una avanzadilla militar popular. El color rojo alcanza su sentido completo en su unión con otros recursos o piezas que lo llevan a trascender su origen. De ahí es que el conjunto entero del destacamento, la denominación "rojo", los tonos en las imágenes y los resaltados de los títulos remitan a un accionar colectivo de levantamiento contra la opresión de las compañías bananeras y de los gobiernos de turno que permitieron su asiento en las tierras hondureñas. La carga despectiva del color rojo, además, remite a la polarización social socialista, comunista, libertina y amoral. Toda esta significación del color rojo se evidencia en las diferentes portadas de las ediciones de *Destacamento rojo* publicadas entre 1962 y 2018 (ver Tabla 2).

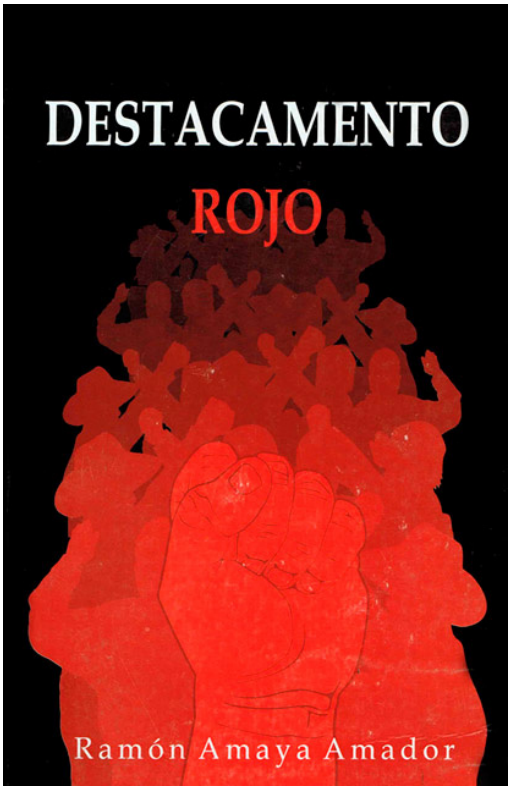
Tabla 2. Comparación de portadas de *Destacamento rojo* en orden cronológico de aparición

Año, lugar, idioma	Uso de los colores	Empleo de seres humanos	Caligrafía	Rasgos particulares
1962, México, español	Grabado original de Álvaro Canales	Hombre en primer plano que sostiene una bandera roja. Presencia en el fondo y al lado de un grupo humano diverso, acompañado más al fondo de la representación de un espacio verde (campo).	Nombre del autor y el título de la novela (mayúscula) en color rojo	"El grabado de Álvaro Canales al igual que los grabados mexicanos presentan similitudes en cuanto a la composición y temáticas" (Zúñiga Barboza, comunicación personal, 31 de enero de 2024). Muestra escenas revolucionarias y de movimientos sociales
1968, República Socialista Checoslovaca, checo	Portada de Renata Vlachová	Ausencia de seres humanos	Tanto el título y el autor aparecen con su respectiva caligrafía	La cinta roja colocada en el centro del cuadro contrasta con las manchas negras acuareladas sobre el fondo amarillo
1982, Honduras, español	Fotografía antigua y deteriorada	Fotografía que retrata las luchas obreras de la década de 1970 y principios de los 1980	Nombre del autor con la caligrafía correspondiente y el título del libro en mayúscula. Ambos están en rojo.	Hay una pancarta (leyenda no inteligible) que sostiene el colectivo de la fotografía
2004, Honduras, español	Fondo negro en el que destaca el rojo del puño y del colectivo humano	Colectivo esbozado, sin rostros. Se reconoce el empleo de sombreros en las personas campeñas	Nombre del autor con la caligrafía correspondiente y el título de la obra en mayúscula. Ambos están en blanco, con excepción de la palabra "Rojo" del título.	Se observa un puño perfilado en un primer plano y al fondo un grupo de personas con los puños levantados

Año, lugar, idioma	Uso de los colores	Empleo de seres humanos	Caligrafía	Rasgos particulares
2018, Honduras, español	Fotografía de tonos grises sobre contraste medio de gris y negro de la portada	Colectivo masculino contenido por una valla. Todos emplean sombrero	Título en mayúscula, el nombre del autor en minúscula.	Fotografía de la huelga de 1954

Fuente: Elaboración propia con base en Amaya Fúnez (s. f.).

Figura 13. Cuarta edición, Editorial Casablanca, Tegucigalpa (2004)



Fuente: *Destacamento rojo* (2004).

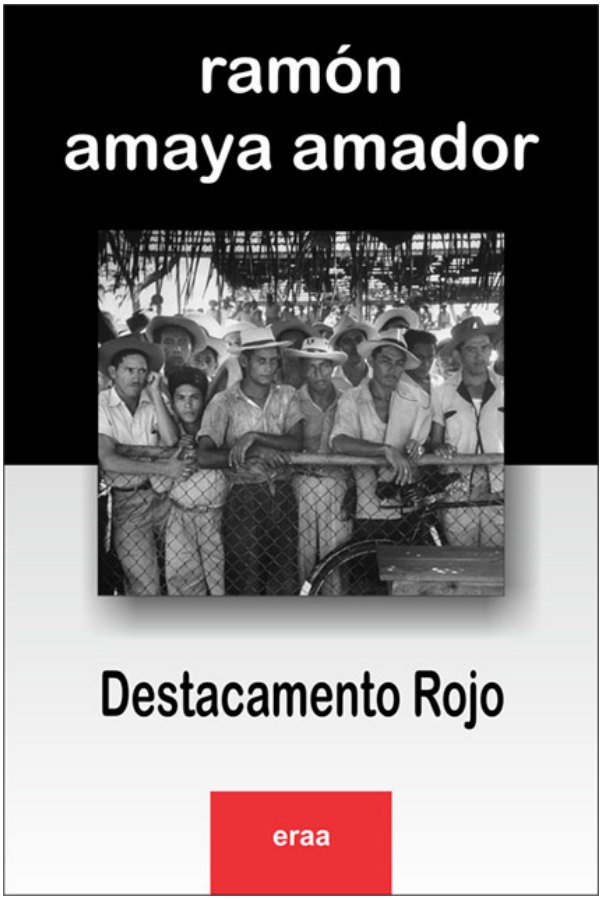
En correspondencia con lo señalado, los diseños más recientes son los del 2004 y 2018 (ver Figuras 13 y 14), ambos hechos en Honduras. La cuarta edición de la Editorial Casablanca (ver Figura 13) esgrime como ícono un colectivo de tono rojo suavizado sobre un fondo negro. Es posible leer en la imagen el nombre del autor con la caligrafía correspondiente. Por su lado, el título *Destacamento rojo* descuella por el empleo de la letra mayúscula y la predominancia del rojo en la palabra "*rojo*"[9].

La colectividad en la portada se destaca por tres rasgos: la ausencia de los rostros como símbolo de una masa y de su anonimato en el sitio de trabajo; el empleo de los sombreros como accesorio indispensable para las labores diarias y como distintivo de las personas campeñas; y la presencia, al frente del colectivo, del puño de un hombre, el cual alude a la lucha social y la fuerza que puede alcanzar.

[9] El destacado es de la autora del artículo.

Al igual que en la Figura 13, la portada más reciente de *Destacamento rojo* (2018; ver Figura 14) destaca por utilizar una fotografía, mediante la cual se le pone rostro a la masa obrera de los campos de banano. Sin embargo, no se individualiza a los seres retratados en ella. No obstante, no disminuye el sentido verosímil empleado en la portada como referente del movimiento huelguístico de 1954. Nótese nuevamente la presencia del sombrero en la figura de los campeños como elemento predominante dentro de la imagen. Los campeños, por su lado, aparecen fotografiados mientras se sostienen en una valla; al fondo y alrededor de ellos, se distingue una techumbre de paja y una bicicleta.

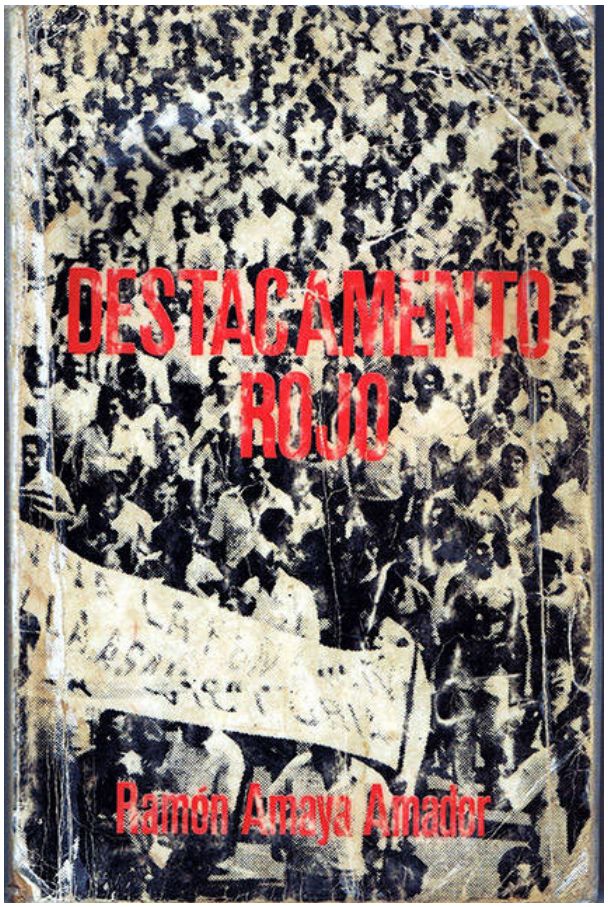
Figura 14. Quinta edición, Editorial Ramón Amaya Amador, El Progreso (2018). Portada: foto de la huelga de 1954



Fuente: *Destacamento rojo* (2018).

Similar a esta última portada, en la primera edición hondureña de 1982 de la Editorial Universitaria (ver Figura 12), se empleó una fotografía ininteligible, por cuanto es bastante difusa en los rostros y en la pancarta que ocupa un primero plano. La fotografía guarda correspondencia con las movilizaciones sociales de las luchas obreras de fines de la década de 1970 y principios de la de 1980. Tanto el nombre del autor como el título de la novela aparecen en color rojo, con la diferencia de que el último resalta por su letra versal.

Figura 12. Primera edición hondureña, Editorial Universitaria, Tegucigalpa (1982)



Fuente: *Destacamento rojo* (1982).

En aproximación geográfica, la portada de la primera edición de *Destacamento rojo* (ver Figura 10) descuella, en palabras de Zúñiga Barboza, por una interpretación visual semejante a los "grabados mexicanos, estos presentan similitudes en cuanto a la com-

posición y temáticas, muestran escenas revolucionarias y movimientos sociales" (comunicación personal, 31 de enero de 2024). En correspondencia, la obra muralista de Álvaro Canales capitaliza una homogeneidad con los grandes representantes muralistas mexicanos; de ahí que la xilografía muestre recuadros predominantes del arte latinoamericano del siglo XX, con un reconocible estilo de realismo social. El tono rojo predomina en el nombre del autor y del título (en mayúscula), y en la bandera que esgrime el hombre en el primer plano.

Figura 10. Primera edición, Ediciones Palomar, México (1962). Portada de grabado original de Álvaro Canales

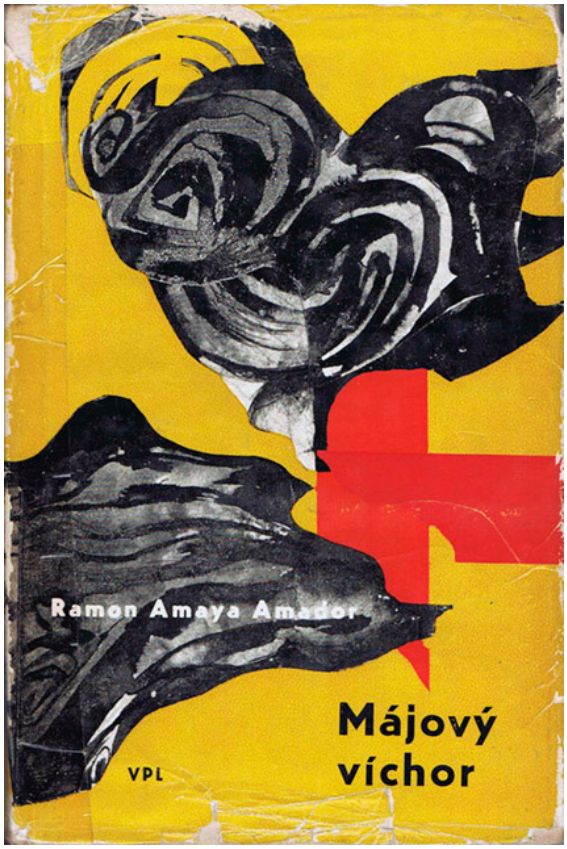
Fuente: Canales (1962

Como se ha observado, ha sido homogénea la presencia de figuras masculinas en las portadas de *Destacamento rojo*, lo cual subsume las luchas, las resistencias y las capacidades de trabajo de las mujeres en las plantaciones bananeras. Amaya Amador las inserta en papeles estereotipados, aunque en menor medida las muestra con valentía ante la violencia desplegada en las regiones costeras y las dinámicas de relación intersubjetiva. Siempre en la misma línea, las mujeres terminan por ser ilustradas como un tipo de ideal femenino exótico latinoamericano (como se observa en la portada alemana de 1958 de *Prisión verde* presente en la Figura 3), apenas bosquejado en la portada de 1962 (ver Figura 10) y difuso en la de 2004 (ver Figura 13). Con respecto a la predominancia de figuras masculinas en las portadas, se reconoce como motivo la figura de un hombre en primer plano que se destaca de un colectivo detrás (ver Figura 10[10]).

[10] Otros ejemplos de este motivo visual se observan en las portadas de 1957 (ver Figura 2) y de 1958 (ver Figura 3) de *Prisión verde*.

Descuella entre las demás la portada de la edición checoslovaca de 1968 de *Destacamento rojo*, la cual no posee figuras humanas ni fotografías (ver Figura 11). Renata Vlachová de la República Socialista Checoslovaca, a quien se le debe su autoría, presenta en su diseño una visión original para una novela de tema bananero en la que el contexto de publicación no escapa a la particularidad política, cultural y social[11] del planeta entero ante la afrenta de los autoritarismos. Zúñiga Barboza destaca el estilo informalista del recuadro (comunicación personal, 31 de enero de 2024). La predominancia de elementos como el fondo amarillo fuerte, la cinta roja y dos figuras indefinidas de tonos negros y blancos sugieren que "el periodo informalista coincide con la publicación, además, como menciona acá, es una edición checoslovaca. Este movimiento artístico es europeo y surge como reacción a la II Guerra Mundial … en España tomó bastante fuerza" (Zúñiga Barboza, comunicación personal, 31 de enero de 2024). De lo anterior, puede extraerse una línea vinculante entre el movimiento artístico y con la ideología socialista en la que militó Amaya Amador.

Figura 11. Edición checoslovaca, *Májový víchor*, Vydavatel'stvo Politickej Literatúry, Bratislava (1968). Traducción de Izabela Václavíkolá. Portada de Renata Vlachová



Fuente: Vlachová (1968).

En contraste con el corpus visual de la novela anterior, *Destacamento rojo* sobresale por una clara línea ideológica manifestada en el tono rojo, así como en los colectivos retratados ya sea en fotografía o en imagen diseñada. La distancia que guarda con respecto de las plantaciones bananeras es evidente en esta segunda novela por cuanto la trama repercute en las movilizaciones estudiantiles, obreras y de personas trabajadoras bananeras en espacios como la ciudad, punto de encuentro para

[11] Destaco, entre muchos acontecimientos, la guerra de Vietnam, la Primavera de Praga, el mayo francés y la matanza de Tlatelolco (México).

desbordar hacia la protesta social que se extenderá por Honduras. Por ello, el destacamento sobresale en un sentido social y estético desde lo más profundo y marginado de la nación hondureña.

Conclusiones

Revisitar las novelas de Amaya Amador desde el elemento paratextual posiciona un ejercicio de memoria y de escritura en la que se inserta el discurso narrativo de denuncia en las representaciones de ese mundo local hondureño y de su explotación. Lo anterior supone un *continuum* gestado desde las imágenes, que, en la narrativa hondureña con enclave bananero, interpela al público lector. Por ello, este debe ser activo ante el recurso paratextual, en el que también se reconocen esquemas de mercado asociados a la edición, traducción y recepción.

En esta línea de objeto cultural vendible que es el libro, la puesta en imágenes de una noción y de un contexto de la trama resignificó interconexiones y lecturas adicionales a la que Amaya Amador sometió sus obras; es decir, quienes, en el ámbito editorial, leyeron o tuvieron conocimiento de lo que debía representarse visualmente también colocaron su interpretación percibida de las novelas en sus portadas. De lo anterior, resultaron más cercanas las fachadas para la misma nación hondureña, que poseen diseños gráficos y fotografías de la huelga de 1954, que las hechas para las traducciones (chino, alemán, checo, por ejemplo). También este distanciamiento se aplicó en casos particulares latinoamericanos, como la hecha en Argentina en 1957 para *Prisión verde*.

Con el empleo de obras pictóricas (cuadros o detalles de murales), medió una representación de otra, dado que se emplearon imágenes que delataban la postura de la persona artista frente a una situación, como pudo verse en el caso del grabado de Canales (ver Figuras 5, 8, 10). Las obras crípticas presentes en algunas de las portadas son la de Renata Vlachová, presente en la edición de la República Socialista Checoslovaca de 1968 de *Destacamento rojo* (ver Figura 11), y la de Laínez, reconocida en la edición de 1974 de *Prisión verde* (ver Figura 5). Ambas se conectan al mundo bananero para extraer la homologación de caos, violencia y desesperanza (más significativa en el cuadro de Laínez).

Con respecto al trabajo creativo que acompaña a las novelas, se señala que, si se tuviera que ubicar el proyecto editorial de estas y sus portadas, habría que barajar los puntos geográficos y temporales en los cuales se originaron las imágenes. Esto, consecuentemente,

impone una interpretación de cómo fueron las circunstancias en las que aquellas personas diagramadoras, fotógrafas y artistas crearon la representación visual para aconteceres distantes en tiempo y espacio, aunque sí hubo casos cercanos como fueron los de las obras hechas por Laínez, Canales y Mejía Durón. No obstante, desde el análisis aplicado a las portadas, es representativo el vacío en el reconocimiento de todas las personas autoras, lo cual puede deberse a múltiples factores, como la coyuntura experimentada por el autor mismo o las circunstancias de censura de su narrativa.

Finalmente, las figuras masculinas de Máximo Luján en *Prisión verde* y Rotundo García en *Destacamento rojo*, como personajes protagonistas de las obras, dan cuenta de la contienda contra el sistema corrupto y opresor que representó la triada de la compañía bananera, el gobierno y sus semejantes. Las personas que trabajaban al lado de Luján y García, luego enemigos de ellos, aparecen referenciados como las personas traidoras. Cayeron sedientos por el dinero y prestigio que ilusoriamente les ofrecieron. Por eso, son representados a través de siluetas o dibujos dentro de un primer plano que desdibuja la prisión del dinero fácil. Esa predominancia adquiere sentido en tanto los hombres aparecen o emergen de la colectividad, distinguida por diversos rasgos como sus sombreros, puños levantados, entre otros. Estas simbolizan también una relación metonímica con la lucha que se estaba por gestar o con lo que Amaya Amador y los editores gráficos supusieron que correspondía ejecutar.

Los espacios y el motivo de la fruta misma cada vez fueron quedando en planos más alejados de las figuras. Se subsumieron en las imágenes trastocando la utilidad máxima que el enclave le otorgó a los planos económicos del dominio político y del capitalismo. Hubo, además, una notable ausencia del ferrocarril como elemento en las portadas, lo que resulta particular, pues era el medio de transporte por el cual se desplazaba la fruta y, con ella, las personas trabajadoras de las plantaciones bananeras. Destacaron en todas las imágenes los seres humanos en la selva editorial.

Referencias

Álamo Felices, F. (2013). Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial. *Dicenda*, *31*, 7-25. https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2013.v31.43628

Amaya Amador, R. (1990). *Prisión verde* (6ta ed.). Editorial Universitaria.

Amaya Amador, R. (1962). *Destacamento rojo*. Ediciones Palomar.

Amaya Fúnez, C. (s. f.). *Ramón Amaya Amador*. https://www.ramon-amaya-amador.com/

Barahona, M. (2017). *Honduras en el siglo XX. Una síntesis histórica.* Editorial Guaymuras.

Barboza-Leitón, I. (2021). Las luchas campeñas en dos novelas bananeras hondureñas, *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, *42*(91), 159-165. https://doi.org/10.28928/ri/912021/aot1/barbozaleitoni

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, E-image*. Ediciones Akal.

Canales, Á. (1962). *Destacamento rojo* [Portada de libro]. En R. Amaya Amador, *Destacamento rojo* (1ra ed.). Ediciones Palomar. https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas/98-destacamento-rojo-portadas#primera-edicion

Casa de la Cultura, Olanchito, Yoro. (2021, 9 de abril). *Presentación pictórica: Mural representativo basado en la Novela "Prisión verde" del escritor Ramón Amaya Amador. Autor: Delmer Mejía* [Imagen]. Facebook. https://www.facebook.com/permalink.php/?story_fbid=3009142952637497&id=1607812942770512

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos* (9na ed.). Editorial Labor.

Das grüne Gefängis [Portada de libro]. (1958). En R. Amaya Amador, *Das grüne Gefängis* [*Prisión verde*] (H. Wiltsch, Trad.). Verlag Tribune. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#edicion-alemana

Destacamento rojo [Portada de libro]. (1982). En R. Amaya Amador, *Destacamento rojo* (1ra ed.). Editorial Universitaria. https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas/98-destacamento-rojo-portadas#edicion-1982

Destacamento rojo [Portada de libro]. (2004). En R. Amaya Amador, *Destacamento rojo* (4ta ed.). Editorial Casablanca. https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas/98-destacamento-rojo-portadas#edicion-2004

Destacamento rojo [Portada de libro]. (2018). En R. Amaya Amador, *Destacamento rojo* (5ta ed.). Editorial Ramón Amaya Amador. https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas/98-destacamento-rojo-portadas

Gaínza, G. (2006). El libro y la provocación del sentido. *Letras*, *39*, 11-25. https://doi.org/10.15359/rl.1-39.1

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Grinberg Pla, V., & Mackenbach, W. (2009). Representación política y estética en crisis: el proyecto de la nación mestiza en la narrativa bananera y canalera centroamericana. En V. Grinberg Pla, & R. Roque-Baldovinos (Eds.), *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo, Hacia una historia de las Literaturas Centroamericanas* (tomo II, pp. 375-412). F&G Editores.

Laínez, J. R. (1974). *Prisión verde* [Portada de libro]. En R. Amaya Amador, *Prisión verde.* Editorial Ramón Amaya Amador. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#edicion-1974

Lotman, I. (2003). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. Lotman desde América. Entrextos. *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, (2), 121-126.

Mejía Durón, D. (1993). *Prisión Verde* [Portada de libro]. En R. Amaya Amador, *Prisión verde* (7ma ed.). Editorial Ramón Amaya Amador. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#edicion-1993

Molina Jiménez, I. (2016). *Príncipes de las remotidades. Carlos Luis Fallas y los escritores proletarios costarricenses del siglo XX*. EUNED.

Portillo Villeda, S. G. (2011). *Campeñas, campeños y compañeros: Life and work in the banana fincas of the North Coast of Honduras, 1944-1957* [Doctoral dissertation, Universidad de Cornell University, United States]. Cornell eCommons. https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/08d8a88f-320d-4244-b07f-8e197f196fea/content

Prisión verde [Portada de libro]. (1950). En R. Amaya Amador, *Prisión verde*. Editorial Latina. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#primera-edicion

Prisión verde [Portada de libro]. (1957). En R. Amaya Amador, *Prisión verde*. AGEPE. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#edicion-argentina

Prisión verde [Portada de libro]. (1962). En R. Amaya Amador, *Prisión verde* (2da ed.). Editorial de Arte y Literatura de Shanghai. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#edicion-china

Prisión verde [Portada de libro]. (1983). En R. Amaya Amador, *Prisión verde* (2da ed.). Editorial Ramón Amaya Amador. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#edicion-1983

Prisión verde [Portada de libro]. (1987). En R. Amaya Amador, *Prisión verde* (3ra ed.). Editorial Universitaria. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#edicion-1987

Prisión verde [Portada de libro]. (2010). En R. Amaya Amador, *Prisión verde* (26va ed.). Editorial Ramón Amaya Amador. https://ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas?start=11#ultima-edicion

Rodríguez, G. (2023). *Anchuria. Una historia posible de la Banana Republic*. mimalapalabra editores.

Soluri, J. (2013). *Culturas bananeras: Producción, consumo y transformaciones socioambientales*. Siglo del Hombre Editores.

Vlachová, R. (1968). [Portada de libro]. En R. Amaya Amador, *Destacamento rojo* (5ta ed.). Vydavatel'stvo Politickej Literatúry. https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/multimedia/portadas/98-destacamento-rojo-portadas#edicion-checoslovaca