

Las voces narrativas y el discurso social en *Trópico*, de Marcos Carías Reyes

Narrative Voices and Social Discourse in Trópico, by Marcos Carías Reyes

David Ernesto Venegas Vásquez

Universidad Nacional Autónoma de Honduras

<https://orcid.org/0009-0002-9709-7875>

david.venegas@unah.edu.hn

RESUMEN

Este estudio propone un análisis narratológico y semiótico de la novela *Trópico* (1971), de Marcos Carías Reyes, estructurada en tres capítulos: “Oro verde”, “Cerro de plata” y “El viento loco”, en los cuales sus voces narrativas (heterodiegética y autodiegética) y sus diversas focalizaciones y metalepsis funcionan como una transgresión narrativa que, a través de la conciencia individual y colectiva, se configura como un texto alegórico que denuncia los acontecimientos de inicios del siglo XX en Honduras. A partir de esta premisa se analizan las voces y el tiempo narrativo, de acuerdo con las teorías de Mieke Bal y Gérard Genette. Los conflictos sociales e históricos que se ficcionalizan se interpretan como una enunciación inestable que desarticula la linealidad narrativa y convierte la obra en una representación estética de la crisis social hondureña. Así, *Trópico* consolida una poética de la fragmentación y de la memoria, inscribiéndose dentro de la vanguardia literaria nacional.

Palabras clave: literatura hondureña, vanguardia hondureña, voces narrativas, transgresión narrativa

RESUMEN

This study offers a narratological and semiotic analysis of *Trópico* (1971), a novel by Marcos Carías Reyes, structured into three chapters: "Green Gold," "Silver Hill," and "The Mad Wind." Across these sections, its narrative voices (heterodiegetic and autodiegetic), together with their multiple focalizations and instances of metalepsis, operate as forms of narrative transgression that, through both individual and collective consciousness, configure the novel as an allegorical text denouncing the historical events that marked early twentieth-century Honduras. Building upon this premise, the study examines the narrative voices and temporal structure in light of the theories developed by Mieke Bal and Gérard Genette. The social and historical conflicts fictionalized in the novel are interpreted as an unstable mode of enunciation that disrupts narrative linearity and transforms the work into an aesthetic representation of the Honduran social crisis. In this way, *Trópico* establishes a poetics of fragmentation and memory, positioning itself within the Honduran literary avant-garde.

Keywords: Honduran literature; Honduran literary avant-garde; narrative voices; narrative transgression.

Introducción

Trópico, novela escrita en 1948 por Marcos Carías Reyes, aunque publicada de manera póstuma hasta en 1971, fue creada en una época de transformaciones sociales en Honduras; refleja la expansión de las compañías bananeras y el inicio de las luchas obreras en la zona norte de Honduras, dos eventos que forman parte de su trama junto con las referencias a las guerras civiles y a los movimientos revolucionarios. La novela incorpora formas de experimentación propias de la vanguardia latinoamericana, configurándose como un discurso colectivo y simbólico sobre la problemática nacional de la época.

Los personajes protagonistas, Lorenzo Gallardo y Mario Reyna, representan las contradicciones de una sociedad rota por la violencia y la desigualdad, en la que la conciencia individual entra en tensión con la colectiva. Carías no construye héroes, sino individuos deteriorados, marcados por la pobreza, la frustración y la violencia; por lo tanto, la narración oscila entre lo íntimo y lo histórico, entre la reflexión existencial y la denuncia social, erigiendo una visión crítica de la modernidad hondureña.

Trópico presenta una historia fragmentada en tres capítulos, armonizados a través de diferentes voces narrativas que no sólo desequilibran la linealidad narrativa, sino que también configuran una pluralidad discursiva que permite interpretar la obra como un texto inacabado, tanto en su forma como en su sentido histórico. La superposición de narradores, las anacronías y la metalepsis se establecen como recursos narrativos que conceden al texto un espacio de reflexión sobre la identidad, la memoria y la historia, elementos que inscriben la obra dentro de la vanguardia hondureña, ya que, aunque aborda tópicos realistas o criollistas, rompe con los moldes tradicionales.

Diversos estudios narrativos contemporáneos estudian la función del narrador y la voz como categorías esenciales para comprender el discurso narrativo. A través de diferentes postulados narratológicos se ha logrado analizar la forma en que estos recursos se organizan y funcionan dentro del texto literario. En esta línea, y a partir de los aportes de Genette (1989) y los estudios ampliados de Bal (1990), se aborda *Trópico*. No obstante, este ensayo no sólo examina su estructura interna, sino también los conflictos sociales e históricos que se articulan por medio de las voces narrativas. Sin embargo, hasta la fecha no existen estudios académicos que analicen su propuesta estética; por lo tanto, este vacío refuerza la pertinencia de este trabajo, que busca aportar un análisis desde la narratología y la semiótica.

En términos generales, narrador y voz son conceptos disímiles; ambos se interrelacionan en el proceso enunciativo. El narrador constituye una pieza fundamental para comprender la estructura interna del texto literario, pues organiza los sucesos desde una perspectiva y un grado de percepción o focalización específicos. La voz, también llamada instancia narrativa, es aquella en la que se manifiestan las singularidades de la narración, dado que voz es “aspecto”. Resulta sustancial conocer al sujeto que enuncia, así como el contexto desde el cual lo hace (dónde y cuándo). Genette (1989) señala que el sujeto “no es sólo el que realiza o sufre la acción, sino también el que (él mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente en esa actividad narrativa” (p. 271).

Un punto transcendental de los estudios narratológicos es la metalepsis. Según Genette (1989), consiste en el paso de un nivel narrativo a otro, generando un efecto trasgresor mediante el juego entre la temporalidad de la historia y la narración. Esto ocurre cuando un personaje traspasa la frontera de la ficción e irrumpe en la realidad o en otro plano narrativo. Otra transgresión ocurre cuando un personaje se dirige al lector. En palabras de Genette, “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) [...] produce un efecto de extravagancia ora graciosa” (p. 290).

Por su parte, Bal (1990) reafirma la importancia del narrador al exponer que “él es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico” (p. 126). Para interpretar la función de las voces narrativas en *Trópico*, conviene abordar la *elaboración de contenido* que establece Bal (1990) sobre el personaje: repetición, acumulación, relación con otros y transformación. No se trata sólo de clasificarlos, sino de comprender el papel narrativo y semiótico que desempeñan en el

texto, exteriorizados por las voces narrativas, cuya percepción del contexto o de su mundo permite interpretar el orden de los hechos que, en nuestro análisis, se han calificado como descomposición social. Al tratarse de una novela póstuma e inacabada, *Trópico* no sólo desestabiliza el ideal de totalidad narrativa, sino que también funciona como una representación estética de la crisis social y escisión de la memoria histórica hondureña.

Metodología de estudio

Para el desarrollo de este trabajo se adopta un enfoque cualitativo, orientado a interpretar el discurso narrativo a través de sus recursos estéticos más que a cuantificar fenómenos. Dicho enfoque, fundamentado en los aportes teóricos de la narratología y la semiótica literaria, permite estudiar los mecanismos internos de *Trópico* y su correlación con la historia o la realidad, tomando como ejes de estudio el narrador y la voz, así como las formas en que estos operan, más allá de la dimensión testimonial frente a los conflictos sociales representados en la novela.

Para el análisis de *Trópico*, primero se realizó una lectura estructural-descriptiva, con el propósito de identificar los niveles narrativos y las formas de articulación de la voz en cada uno de ellos. En segundo lugar, se efectuó una lectura analítica basada en las categorías narratológicas de Genette (1989): tiempo y voz; así como en la *elaboración de contenido* propuesto por Bal (1990) para el estudio del personaje, la cual comprende repetición, acumulación, relación con otros y transformación. Este enfoque permite construir la imagen del personaje desde una perspectiva semiótico-estructural. Finalmente, se desarrolló una lectura crítica-contextual, orientada a establecer las relaciones entre los procedimientos narrativos y la representación de los conflictos sociales e históricos presentes en el texto, ya que, de acuerdo con Garrido (1997), “el mundo actual participa muy activamente en la génesis de los mundos posibles de la literatura” (p. 17).

Esta organización metodológica permite comprender que las voces narrativas en *Trópico* no sólo son un mecanismo interno, sino también elementos significativos que sostienen un discurso narrativo que busca develar la descomposición social apelando a la memoria histórica desde un panorama crítico.

En *Trópico*, las voces narrativas se manifiestan en dos niveles: uno heterodiegético y otro autodiegético. La obra se divide en tres capítulos; los dos primeros presentan cierta autonomía, mientras que sus personajes principales se entrecruzan en el tercero. El nivel heterodiegético conforma un panorama casi universal de los acontecimientos; no obstante, en determinados momentos se diluye entre los pensamientos de los personajes y los materiales metatextuales, los cuales funcionan como recursos de revalidación de la memoria histórica. En cambio, el nivel autodiegético parte de una percepción individual que, en algunas escenas, se distancia de lo subjetivo y se aproxima a un discurso de valoraciones universales. Concretamente, ambos niveles infringen fronteras narrativas, generando una enunciación inestable que no sólo refuerza la denuncia social e insiste en la importancia de la conciencia histórica, sino que también permite que el personaje cuestione su propia realidad ficcional.

Las voces narrativas y memoria histórica en *Trópico*

Bal (1990) define al narrador como “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto”, más allá del simple calificativo de contador de historias. Además, la autora hace hincapié en la existencia de un narrador “visible”, un “yo”, que no es más que una versión específica del narrador, una de sus variadas posibilidades de manifestación (p. 126). Esta posibilidad, determinada por un narrador homodiegético, marca el inicio de *Trópico*; sin embargo, en los primeros tres enunciados del capítulo inaugural llamado “Oro verde”, no aparece expresamente ese “yo”, sino el estado de ánimo del agente lingüístico, tácito en la descripción del ambiente en la costa Norte, manifestado en el discurso a través de construcciones poéticas que acentúan el tono emocional. Este recurso refuerza la versión de un narrador homodiegético, ya que no está distante de los hechos, sino que los desarticula desde la subjetividad, emitiendo juicios de experiencia personal que se evidencian en adjetivos como “bravos”, “lacerantes”, “cruels”, “rabia”, “brutal”, “infinito”; todos inscritos en el lenguaje de las emociones. Carías (1990) inicia de la siguiente manera:

Barbarie solar. Cae la luz a chorros bravos, lacerantes, crueles. Cae la luz con especie de rabia, de apetito contenido mucho tiempo, de brutal desahogo. Mediodía y canícula. Con nubes de ardores en la zona Norte, por la vasta extensión costanera de Honduras, sobre el Atlántico. La línea férrea se pierde enfrente, dentro del infinito. Forma una tangente que, diríase, llegara hasta el final de la superficie terrestre horadando la selva espesa, donde rastrea la víbora, cruje la hojarasca bajo la planta del tigre y musicalizan las frondas el trinar de las aves. (p. 5).

El cuarto párrafo concreta la versión definitiva de otro agente lingüístico: un narrador autodiegético, que mantiene una focalización interna fija, con la excepción de que, en este caso, él mismo se convierte en el eje central de los acontecimientos:

Apenas siento el contagio de aquella ruidosa alegría de mi gran amigo, y pienso: —Si este condenado carro perdiera el control, ¿a dónde iríamos a parar? Todo mi cuerpo se estremece ante la macabra visión. Fugazmente pasan ante mí las cosas a ambos lados de la línea, mientras siento arder las mejillas y la cabeza sobre las cuales cae el sol de plano. Avanzamos con una rapidez inaudita; el viento me da en la cara briosamente; empiezan a tostarse mis brazos desnudos, pues el calor insoportable nos obligó a quitarnos las blusas y para no perder mi sombrero debo llevarlo en la mano. (Carías, 1990, p. 5).

Este primer capítulo también marca el sentido existencialista de la novela. Aunque sus orígenes son filosóficos, el existencialismo fue adoptado en la vanguardia como una poética de las circunstancias humanas, condicionado en parte por el contexto social. De la Fuente (2005) expone que “la vanguardia latinoamericana fue una forma de reacción frente al sistema expresivo del Modernismo y a las circunstancias sociales generadas por el capitalismo (p. 40). *Trópico* no solamente se rebela contra las formas narrativas de la época, sino también contra los ideales políticos, pues, desde una visión subjetiva, este primer capítulo comienza denunciando la violencia social y empresarial, cuestionando el orden público y los conceptos de progreso, anclados en el discurso capitalista, representado en la novela por las compañías bananeras y la modernidad, todo esto desde una conciencia subjetiva. Sin embargo, los primeros enunciados presentan acciones y descripciones en tiempo presente, o mediante la narración simultánea, como ocurre en el anterior fragmento citado. Retomando el sentido narratológico, Genette (1989) advierte que “hay que observar que la confusión de las instancias puede funcionar aquí en dos direcciones opuestas según que se subraye la historia o el discurso narrativo” (p. 276). Hasta este punto del análisis, el texto de Carías aparenta tener un sentido objetivo, puesto que el tiempo de la historia y el de la narración coinciden; no obstante, las acciones dejan de ocupar un punto relevante y son reemplazadas por la introspección del narrador autodiegético. De esta forma, se origina una frontera entre la conciencia subjetiva y la conciencia de la realidad, o del interior mismo de la novela. Cuando Lorenzo Gallardo, narrador y protagonista, pasa de una retrospección a una breve referencia de su presente, deja de narrar un pasado objetivo para reproducir un cuestionamiento introspectivo que se entrelaza con la reflexión del momento actual. Carías escribe: “¿Por qué me obsesionan tanto estos recuerdos? Quizá por ella. No era la primera vez que me veía en una situación apurada” (p. 14).

Este fenómeno que sucede en *Trópico* se circunscribe en las teorizaciones de Bal, quien sostiene que las desviaciones cronológicas (anacronías) no son todas del mismo orden y, por lo tanto, no pueden someterse a un análisis temporal, puesto que los acontecimientos no son la visión del hombre, sino el recuerdo de la visión. En relación con esto, no se altera el tiempo de la historia o la secuencia del relato, sino los pensamientos del narrador autodiegético, que organiza el pasado desde su reflexión sobre el presente. Bal (1990) dice:

En muchos textos, sin embargo, nos encontramos casi exclusivamente con este tipo de anacronía irreal. La denominada literatura del «monólogo interior», por ejemplo, se limita a la reproducción de los «contenidos de la conciencia», y, por lo tanto, no está sujeta a ningún análisis cronológico. (p. 64)

Respecto a la *elaboración de contenido*, entendida como el proceso mediante el cual se construyen narrativamente los personajes, Bal (1990) explica que “cuando un personaje aparece por primera vez, no sabemos todavía mucho sobre él. Las cualidades que se implican en la primera presentación no son ‘captadas’

completamente por el lector” (p. 93). Sin embargo, al igual que ocurre con las desviaciones cronológicas, en este caso no es posible aplicar de manera plena el análisis de esos mecanismos, puesto que el narrador autodiegético se sitúa en el nivel de la narración y es él mismo quien interioriza los procesos de construcción de acuerdo con sus propias motivaciones, las cuales se distancian de la objetividad. Sus recuerdos e interiorizaciones de la realidad no pretenden informar al lector, sino mostrar la forma en que él se reconstruye a través del discurso. No obstante, a través de esa perspectiva introspectiva, es posible conocer la imagen de Lorenzo Gallardo. Ya en el tercer capítulo, titulado “El viento loco”, el narrador heterodiegético tiene una focalización interna variable y realiza breves descripciones sobre Lorenzo; además, se incorpora el recurso del diálogo, sin que ocurra alguna transgresión narrativa, al menos en el caso de Lorenzo.

Referente a “Oro verde”, existe una manifestación de la conciencia. Sus experiencias pasadas se conciben como un estado interior en crisis. Los recuerdos y las reflexiones configuran su caótica vida, marcada por el abandono paternal, la violencia, la guerra civil y la pobreza. Bal (1990) detalla sobre esta particularidad: “Si un personaje habla sobre sí mismo, y a sí mismo estará practicando un autoanálisis. No podemos estar seguros de que se esté juzgando correctamente, y la literatura nos muestra muchos casos de autoanálisis inmaduro, ‘no fiable’, engañoso, incompleto o desequilibrado” (p. 97).

Lorenzo Gallardo cuenta su sórdida vida y sus diferentes intentos de suicidio. Además, su discurso se centra en muchas ocasiones en describir el trabajo de los campesinos en los campos bananeros. Carías (1990): “Frente al muelle estaba el barco de la compañía frutera. Abajo nos apiñamos los hombres esperando nuestro boleto. Éramos de quinientos a seiscientos, a veces más. No todos conseguían trabajo. A mí me tocó muchas veces esta lotería del hambre” (p. 6).

Este tipo de descripciones son recurrentes. Sin embargo, en algunas ocasiones, Lorenzo Gallardo abandona el “yo” expreso y su discurso adquiere un tono casi objetivo, centrándose en la problemática social. Carías (1990) detalla:

Muchos de aquellos hombres no habían cambiado de vida desde hacía años. Largos años iguales, transcurridos en desesperante monotonía. Llegaron al muelle por cualquier azar, en la plenitud de sus fuerzas, pusieron el hombro a la carga, pagaron el noviciado y se abrió ante ellos una nueva existencia. Tal vez los tiempos fueron buenos, los barcos numerosos, la fruta abundante, y el salario halagador. El muelle fue ganando sus voluntades poco a poco, insensiblemente. Estaban satisfechos de poder vivir; comían, bebían, pagaban mujeres, conseguían tabacos. Pero vinieron las épocas malas. Escaseo el trabajo. Para conseguirlo fue preciso desarrollar hasta malas artes. Se disputaban la paga a cuchilladas. Más de alguno quedó rígido sobre el pavimento. El hambre los agujoneaba. En ratos de desesperación iban a vagar por el interior del puerto en busca de desperdicios y volvían hosclos, taciturnos o borrachos. El guaro y la chicha nunca desempeñaron papel más caritativo haciendo olvidar sus desventuras a aquellos parias, dándoles momentáneamente la ilusión de que eran hombres. (p. 34).

Posteriormente, luego de que Lorenzo agrediera a un estadounidense, jefe de personal de la compañía bananera, él y sus compañeros de trabajo son llevados a una bartolina, donde los oficiales los golpean. Hasta este punto, es Lorenzo quien mantiene el control de los acontecimientos; sin embargo, una vez concluida la escena de la agresión, un narrador heterodiegético entra en el discurso y penetra en los pensamientos de Lorenzo, produciéndose otro cambio abrupto. El narrador heterodiegético vuelve a mencionar a Lorenzo, esta vez desde un enfoque reflexivo, como si intentase comprenderlo, a la vez que cuestiona la identidad del personaje, de este modo, la novela adquiere un tono de conciencia colectiva por medio del narrador heterodiegético, pero con el retorno del narrador autodiegético en un nuevo fragmento, se percibe un matiz de monólogo interior, donde el narrador cede paso a la voz de Lorenzo, quien cuestiona el pasado y su función ficcional, generándose así una metalepsis de la voz. Carías (1990) detalla: “Todo aquel recuerdo parecíale a Lorenzo una mentira. Yo no he estado en ningún combate. Yo no he matado a nadie. Yo no he sido estudiante. ¿Quién soy yo? ¿Quién soy yo?” (p. 73).

La historia de Lorenzo Gallardo no concluye en este primer capítulo, sino que se prolonga en “El viento loco”, pero ya no trabaja en los campos bananeros. Ha transcurrido un año desde los acontecimientos iniciales. En ese lapso abandona su oficio de mecánico y a su familia, para luego convertirse en el líder de un movimiento

revolucionario. No obstante, durante una huida de las fuerzas del gobierno, Lorenzo es abatido, lo que marca el trágico final de su vida.

En el segundo capítulo, titulado “Cerro de plata” —alusión directa a Tegucigalpa—, interviene un narrador heterodiegético que, desde un tiempo pasado, se encarga de relatar los acontecimientos. En este capítulo ya no se narran las mismas situaciones ni aparecen los mismos personajes de la sección inicial. El contexto cambia completamente. Si antes el relato se desarrollaba en la costa norte, específicamente en los campos bananeros, ahora los acontecimientos ocurren en un ambiente urbano, siempre de inicios del siglo XX.

El narrador heterodiegético utiliza un discurso narrativizado, pues accede a los pensamientos de los personajes y conoce sus motivaciones, lo que demuestra su control del tiempo y de la información del relato. En los primeros enunciados, la focalización se centra en Eva, una adolescente. Carías (1990) describe:

En el marco de un hogar clásicamente honorable, se destacaba la belleza de Eva, delicada y blanca, como un lirio en un viejo jardín. Un hermoso salón adornado con los antiguos tremoles y la gran araña de cristal, el ancho corredor donde el canario ensayaba escalas melodiosas, y todo el aspecto de las casas señoriales del siglo anterior, con grandes patios y amplia cocina. (p. 81).

No obstante, Eva no es la protagonista del capítulo. Las descripciones que el narrador heterodiegético realiza sobre ella funcionan como un recurso de transición para introducir a Mario Reyna, también adolescente, sobre quien recae la focalización principal de “Cerro de plata”. En este capítulo se identifican desviaciones cronológicas, de acuerdo con las teorías de Genette (1989), quien afirma:

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de los sucesos de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, a medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio directo. (p. 91).

Después de la incorporación de Mario Reyna, el narrador autodiegético altera el orden del relato mediante un retroceso temporal anterior al inicio de la narración: la escena de la muerte del hermano de Mario, víctima de una bala perdida. En distintos momentos, el narrador recurre al *flashback* para reconstruir escenas particulares de la vida de Mario y de su entorno, con la intención de mostrar su estado emocional. Algunos eventos de esos retrocesos se vinculan con la “elaboración del contenido” de Bal (1990). Los primeros *flashbacks*, situados en la infancia del protagonista, permiten identificar ciertos comportamientos o rasgos de su personalidad. A partir de estos recuerdos, el lector puede construir la imagen de Mario mediante las valoraciones del narrador omnisciente. Carías (1990) menciona: “En su vida habíase presentado ya varias veces un hecho: la muerte. Algunos seres queridos desaparecieron. Algún animal en el que él puso cariño. Morir: moría su madre, su padre, algunos afectos desaparecieron, que era como si hubiera muerto” (p. 86). Esta observación define a Mario como un personaje marcado por el tema de la muerte, y a la vez actúa como enunciado premonitorio, pues anticipa la pérdida física de algunos de sus amigos años después. En ese sentido, como ya se señaló, Mario aparece en los primeros enunciados sólo como una alusión, no como foco narrativo; el lector sólo sabe que le escribe poemas a Eva. A partir de este punto, el análisis corresponde a eventos que se encuentran en el capítulo “El viento loco”, en el cual un narrador heterodiegético en tiempo pasado y con focalización cero mantiene el pulso narrativo. Inicia con un tono poético que lo aleja de la objetividad y lo sitúa en el plano de la conciencia colectiva, específicamente en los movimientos revolucionarios, para luego intercalar las historias de Lorenzo Gallado y Mario Reyna. Carías (1990) escribe: “El aquilón rugió sobre la tierra de Honduras. Hombres, azotados como hojas secas, cayeron en aquel campamento, desde todos los rumbos del país. Y sus odios en el odio colectivo. Y sus hambres y sus codicias” (p. 125).

Retomando a Bal (1990) y la *repetición* como un principio significativo en la construcción del personaje que contribuye a fijar su imagen (p. 93), en el caso de Mario, ésta no se manifiesta mediante observaciones sobre el entorno, sino por medio de su faceta de creador y lector. Esta condición no sólo interviene en la construcción del personaje, sino que también opera como un recurso discursivo que se entrelaza con el narrador heterodiegético.

Bal (1990) afirma que la *acumulación* de características hace que los datos anteriores se unan y se complementen, y “formen un todo” (p. 93). En “Cerro de plata”, además de la sensibilidad, se revela la devoción de Mario por temas históricos y sociales, lo que evidencia su conexión con los problemas nacionales. Esta dimensión temática incide en las *relaciones*, pues su carácter contrasta con la violencia y el caos que dominan la novela. No obstante, antes de continuar con la *transformación* que propone Bal (1990), conviene explicar una irrupción del discurso narrativo. Carías (1990) escribe:

Mario había querido ir a la revolución, pero no lo dejó moverse la calentura. Al sentirse bien, fue por las desiertas calles en busca de unos viejos militares amigos de la familia. Todos habían partido. Ya no salían grupos de la ciudad y los retenes, alertas en los cerros, disparaban contra cualquier bulto sospechoso. Más tarde se alegró de no haber oficiado en aquellas misas bárbaras, en aquellas fiestas sangrientas. Frecuentemente hacía esta interrogación: ¿por qué nos matamos? ¿Es que no es posible resolver nuestros asuntos de otra manera? El hecho de exterminarse generaciones y generaciones no ha resuelto ningún problema nacional. Los ha agravado, aumentando con el odio y la desconfianza, las dificultades y las pobreza con que suelen tropezar las naciones jóvenes, en vías de organización. Hemos de sustituir la monotonía con la civilidad, la barbarie con la cultura, la agresividad primitiva con la educación colectiva. Por esos caminos haremos más fuerte al país, y siendo más fuertes estaremos en capacidad para exigir reivindicaciones y justicia. (p. 154).

En este fragmento se marcan las acciones de Mario. Sin embargo, a partir de los enunciados interrogativos, el texto abandona los hechos y se construye una reflexión colectiva. El narrador heterodiegético pasa de una perspectiva individual (Mario) a una voz colectiva (“nuestros asuntos”, “hemos de”, “haremos más”) que ahonda de forma ensayística en la violencia. Ya el narrador no sólo narra, sino que también reflexiona y denuncia.

Continuando con la *transformación*, el personaje de Mario, ya un hombre de cincuenta años, experimenta un cambio significativo tras la muerte de su amigo Francisco, exintegrante de un movimiento revolucionario que fallece a causa de una falla cardíaca. En las escenas finales de la novela, Mario aparece enfermo y recluso en un hospital; aunque el autor no explica las causas de su estado, se sugiere que se deben a complicaciones propias de la edad. Lo relevante del desenlace de *Trópico* es que Mario supera su tormento interior, ya no es un individuo abrumado por la violencia y el caos social. Después de leer un párrafo perteneciente a una novela argentina, una nueva reconstrucción simbólica en él cierra el relato. Carías (1990) refiere:

Vivimos en un mundo lleno de enigmas y tenemos la audacia de pasar por él sin resolvernos a sospecharlo. La electricidad, el hipnotismo, la cirugía, la astronomía; el espiritismo y la televisión han llenado el mundo de más reliquias que todos los personajes de la mitología griega. Por cada estatua de Venus hay mil cronómetros. Por cada medalla de Minerva, dos mil ochocientos ejemplares de las “Confesiones” de la señora Blavatsky. Un aparato de rayos X por cada aventura de Júpiter. Un millón de radiolas o de teléfonos por cada imprecación de Vulcano. Y ustedes querían seguir viviendo en este universo terrible, con el mismo equipaje sentimental con que el joven Goethe cruzó los Alpes para visitar las llanuras de Italia. Es absurdo. Los fetiches de una cultura muerta no sirven. En cambio, tenemos mil amuletos que no imploramos, mil orígenes nuevos de misterio que utilizar. (p. 157).

El párrafo inicia con una afirmación categórica y un tono crítico-filosófico. El narrador expone la indiferencia del ser humano moderno ante los misterios del mundo, ahora desplazados por lo artificial, lo mecánico y el desencanto. Esta idea puede interpretarse como una alegoría de la pérdida de conciencia frente a una realidad subyugada por los avances científicos y tecnológicos, constituidos como los nuevos dioses de la modernidad. En cambio, la referencia a Goethe funciona como paralelismo simbólico entre el espíritu romántico del siglo XVIII y el individuo que representa la racionalidad utilitaria de la modernidad. El final del fragmento, al igual que su inicio, reafirma el sentido filosófico desencantado, pero el problema no radica en la nueva realidad, sino en la pérdida de conciencia del hombre, lo que origina una sociedad vacía, en donde lo utilitario es más importante que el misterio de las cosas. Posteriormente, en el final de *Trópico*, los elementos contextuales y objetos como la algarabía de los niños, el crucifijo de marfil sobre una cama próxima y la hermosura del jardín revalidan al nuevo hombre que se funda con anhelo.

Cariás (1990) concluye: “Saltó del lecho. Una voz sonora, rotunda, vibraba en sus oídos, vibraba en su corazón: — “Vamos... Mario... en marcha” (p. 158).

Conclusión

En conclusión, *Trópico* es una novela transgresora en la que confluyen dos niveles narrativos (heterodiegético y autodiegético) que se alternan entre la introspección individual y la conciencia colectiva, generando una inestabilidad enunciativa que no sólo se interesa por el individuo, sino que busca extrapolar esa crisis de la realidad hondureña de inicios del siglo XX mediante una crítica existencial y social. Resumidamente, *Trópico* también se constituye como una poética del desencanto y de la metamorfosis espiritual. El final reconfigura la idea del “nuevo hombre” que, pese a la anarquía social y a la modernidad degradante, explora la memoria y la historia desde una visión esperanzadora.

Bibliografía

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Ediciones Cátedra.
- Fuente, J. A. (2005). Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando? *Literatura y Lingüística*, 16. <https://www.redalyc.org/pdf/352/35201603.pdf>
- Garrido, A. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Arco/Libros.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Cariás Reyes, M. (1990). *Trópico*. Editorial Universitaria.