

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

El presagio en *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi

TRABAJO RECEPTACIONAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

Ana Isabel Villanueva Guerra

Directora del Trabajo recepcional

Mtra. Herminia Pilar Morales Lara

Ciudad de México, octubre de 2020.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Agradecimientos

En estas líneas quiero agradecer a todas aquellas personas que me brindaron su apoyo vital y que de alguna manera me animan a crecer como persona y como profesional.

A mi madre, María Isabel quien con su amor, paciencia y esfuerzo me ha permitido continuar con mis estudios y porque siempre me apoya en todas mis decisiones.

A mi hija, Emma quien con su inesperada llegada me enseñó que el futuro es un mundo de posibilidades.

A mi padre Francisco, quien me fomentó el gusto por la lectura y a mis hermanos Selene y Francisco quienes me acompañaron para alcanzar esta meta.

A mi esposo, Edwin por darme la confianza para realizar este sueño.

Agradezco a mi directora de tesis, Pilar Morales por su paciencia y consejos que me ayudaron a culminar este proyecto de investigación, así como a los lectores Azucena Rodríguez, Gabriela Valenzuela, Maya López y Jezreel Salazar quienes con la enseñanza de sus valiosos conocimientos hicieron que pudiera crecer como persona y como profesional, gracias a cada uno de ustedes.

Gracias a la UACM que me brindó la oportunidad de continuar cultivando mi educación profesional.

Finalmente quiero dedicar esta tesis a todas mis amigas, en especial, a Mary Cruz, Itzel Martínez, Valeria Espinoza y Jetzabel Carrasco quienes con sus consejos y correcciones contribuyeron a finalizar esta investigación.

A todos, muchas gracias.

Pongo estos seis versos en mi botella al mar
con el secreto designio de que algún día
llegue a una playa casi desierta
y un niño la encuentre y la destape
y en lugar de versos extraiga piedritas
y socorros y alertas y caracoles.

Mario Benedetti, "Botella al mar", *Cotidianas*, 1979.

ÍNDICE

Capítulo 1. La historia Uruguay (1960- 1980)	10
Capítulo 2. La obra de Cristina Peri Rossi y su relación con la historia Uruguay	22
Capítulo 3. <i>Indicios pánicos</i> de Cristina Peri Rossi	28
3.1. El término “indicio”	32
Capítulo 4. El análisis de los indicios en <i>Indicios pánicos</i>	34
4.1. Preliminar	34
4.2. Análisis textual	47
4.2.1. Análisis 1	48
4.2.2. Análisis 2	54
4.2.3. Análisis 3	58
4.2.4. Análisis 4	63
Conclusiones	74
Bibliografía	78
Anexos	
Anexo 1. Línea del tiempo Uruguay década de los sesenta del siglo XX	88
Anexo 2. Segmentación y análisis por segmento	89

INTRODUCCIÓN

La humanidad vive en un tiempo que nunca es suyo, se arroja a la nostalgia cuando acumula y resguarda objetos en museos. Desea la perpetuidad de sí misma y por ello construye oráculos cuyos enigmas contienen un mensaje que sólo son sombras de la esperanza y es que cuando hacemos conciencia del tiempo comenzamos a vivir en el caos.

La presente tesis está enfocada en la presencia del tema del presagio en la obra de *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi cuyo texto se identifica por sus características poco convencionales con un discurso que explora el lenguaje, incluso la estructura breve ofrece variedades de formas discursivas que resultan difíciles de clasificarse bajo algún modelo literario. Sin embargo, el objetivo de estudiar el tema del presagio es mostrar la función del mensaje como aviso sobre la presencia de la violencia en Uruguay, así como el vehículo con el cual se transmitió el mensaje; puesto que éste se apoya de diversas transformaciones que permiten encriptar el mensaje, me refiero a la estética del uso de la retórica, para después corroborar el vínculo social con la literatura porque el mensaje atinado de Peri Rossi, en cuanto a la violencia acontecida en Uruguay, no es para reafirmar un poder divino sino su participación como escritora en una democracia: su compromiso literario.

Es verdad que existen algunas otras obras de Peri Rossi en las que demuestra su postura de compromiso hacia la sociedad, sin embargo considero que *Indicios pánicos* adquiere mayor relevancia dentro de sus obras por utilizar el tema del presagio como centro creativo donde el imaginario colectivo se enfrenta a nuevas formas de expresarse en el silencio.

El progreso no ha superado a la incertidumbre del futuro e *Indicios pánicos* es un claro ejemplo de ello porque a través de sus ritmos simbólicos, como lectora, escuché los

silencios del otro, contemplé mi habilidad como espectadora ante mi indefensión en el presente donde los estudiantes desaparecen como las cenizas del personaje del estudiante incinerado por los soldados en *Indicios pánicos*; también las voces de los profesores subyugadas por la imposición de las instituciones para evaluarlos y tratarlos indiscriminadamente, tal como sucede con el personaje del texto “13”; escucho el presente de mi país en la profusión de voces alzadas en colectivo donde se discute por el futuro de todos y donde nos refugiamos en ideologías pasadas que ya no nos identifican con un objetivo en común; también vivo en un mundo contradictorio donde la justicia depende de la institucionalización y la imposición de la violencia.

Por ello considero que *Indicios pánicos* es una obra literaria que destaca por sus elementos de identificación universal que ofrecen una reflexión sobre la realidad política y social de cada país democrático. Sin embargo, los presagios creados por Peri Rossi no estuvieron originalmente dirigidos hacia la dictadura sino que ella observó indicios en su propia realidad cotidiana que eran extraños, es decir, Peri Rossi no quiso representar fielmente la realidad y mucho menos de la dictadura sino que observó una problemática en común, algo que no encajaba y tomó esos elementos para abordarlos desde un punto de vista cuestionador hacia esa realidad enrarecida donde se manifiesta un discurso apocalíptico en las relaciones de poder: mujer-hombre, pasado-futuro, soldados-estudiantes.

Es notable que el presagio, como forma, en *Indicios pánicos* contribuye con dos elementos fundamentales; el primero, es que mediante símbolos posiciona al lector en un constante estado de alerta ante la legitimación de la violencia, y el segundo es la relación polémica (y muy discutida) que tiene la literatura con la sociedad y la política. Peri Rossi en *Indicios pánicos* a través del tema del presagio demuestra dos cosas: la fragilidad de la democracia que constantemente es amenazada por un grupo fascista y la segunda es que

quienes padecen de esa amenaza son los individuos que constituyen la democracia y esto es notorio en los personajes de *Indicios pánicos* cuando éstos plasman a través de diversos recursos retóricos la discriminación, la injusticia, la desigualdad, la violencia cuyo significado es enunciar un problema universal.

La literatura es más que un entretenimiento o un lujo porque relaciona el complejo de la realidad diversificando aún más el discurso de ésta cuando lo traslada al lenguaje literario porque conforma otro mundo donde los sucesos, los cuestionamientos, los símbolos, los narradores, los personajes, a la vez que son un retrato, no lo son del todo porque ofrece otra posible historia que convive entre dos mundos, el ficcional y el dispuesto por la interpretación que cada lector tiene. Tal como Vargas Llosa anuncia:

Y debe aparecer, por lo tanto, la política; es inevitable que la política aparezca. ¿Por qué? Porque es inseparable de la vida de una colectividad. La política, por supuesto, en el sentido más amplio de la palabra. Esa colectividad tiene problemas, un orden, autoridades; marcha y se mueve en una u otra dirección; eso es la política y una novela no puede dejar de dar cuenta de ella, incluso quien la escribe, quien la inventa, detesta y desprecia la política.¹

Más allá de un compromiso, Peri Rossi y su forma de usar el presagio expresan lo que una colectividad anhela y lo que representan en sus proyecciones hacia el futuro cuyos indicios son del pánico ante la imposición de la violencia dada por grupos fascistas que buscan la perfección, el orden, pero que, contrariamente, generaron el caos, la injusticia, el pánico, para intentar alcanzar esos supuestos estatutos de prosperidad, pero que sólo se distanciaron del bienestar colectivo; *Indicios pánicos* demuestra al visitar los tiempos futuro y pasado que pertenecemos a un tiempo presente que aún podemos transformar.

¹ Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, p. 63.

Incluso, la autora ahonda en la crítica a los grupos de poder mostrando la incongruencia de su discurso de legitimación de la violencia como único medio para alcanzar la perfección dada por el progreso; esto genera una inevitable relación con el otro al construir símbolos que lo identifiquen como individuo que vive en un colectivo en el que todos padecen una realidad que está mal hecha y que los grupos fascistas pretenden socavar con el uso del silencio impuesto, la no acción representada en la cobardía de los narradores y que, como estos, sólo podemos ser testigos cobardes ante la violencia u obligarnos a construir un futuro común, donde las voces puedan opinar, atestiguar y contribuir a seguir cuestionándonos sobre nuestro futuro como individuos y como un colectivo capaz de comunicarse y contribuir a un bienestar común.

Para poder explicar cómo se muestran los indicios de violencia que Peri Rossi visualizó, la presente investigación se constituye en cuatro capítulos; el primero, describe los antecedentes históricos del país natal de la escritora, en este caso, Uruguay, en el que se explica que hubo un desequilibrio económico y político que afectó las relaciones sociales e ideológicas, primordialmente entre los intelectuales y los militares. Esta situación condujo a ciertos grupos a tomar la vía de la violencia para imponerse como la única solución a los problemas.

Posteriormente, en un segundo capítulo, explico cómo Peri Rossi y algunos otros escritores se relacionaron con la realidad caótica de su país y cómo éstos deciden retomar esos elementos para alzar la voz por todos aquellos que no podían hacerlo porque fueron víctimas de la violencia.

En un tercer capítulo, me enfoco en la obra *Indicios pánicos* para explicar cómo ésta se relaciona con la realidad de una manera anticipada –como un indicio– de lo que ocurriría tiempo después a la sociedad uruguaya y que además se amplía a algo más

universal, por ejemplo, la empatía que percibí en los textos del libro con la realidad de mi país.

Por último, en el capítulo cuatro, expongo un camino para entender la construcción de los indicios en la obra de Peri Rossi; fue necesario el uso de la metodología del estructuralismo, en específico el propuesto por Roland Barthes, que explica y ejemplifica muy claramente Azucena Rodríguez.

Para entender la estructura literaria de los textos en *Indicios pánicos* fue necesario el análisis propuesto por Azucena Rodríguez porque mediante la segmentación minuciosa de los textos es posible observar cómo se unifica el significado dirigido a conservar encriptado un mensaje premonitorio que apela constantemente al lector.

Al final de este trabajo, se incluyen dos anexos. El primero corresponde a una línea del tiempo acerca de los hechos acontecidos más relevantes de la dictadura de Uruguay que ayudan a comprender el proceso de crisis que padeció la sociedad. El segundo anexo contiene la segmentación de los análisis de los textos, la cual según el ejemplo de Azucena Rodríguez, corresponde a la segunda columna denominada *Nivel de las Funciones* que explica de manera detallada las cuatro unidades narrativas mínimas existentes en cada segmento.

Gracias por su tiempo, por el tiempo en que compartimos un futuro venidero y en el que nos vinculamos siempre con el otro y formamos parte de una voz colectiva que en común tratamos de evitar el fatídico caos del futuro.

Capítulo 1. La historia Uruguaya (1960-1980)

En este primer capítulo abordaré la historia de Uruguay entre 1930-1984. Si bien los años que me interesan son los de la dictadura (1973-1984), para entender los presagios dispuestos en la obra *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi, es importante visualizar la realidad de su país durante aquella época.

Para entender la historia de Uruguay y saber qué fue lo que impulsó al país a la dictadura, expondré los factores que contribuyeron al declive de la democracia y de la sociedad uruguaya, los cuales han sido ampliamente investigados por economistas, sociólogos, historiadores y, literatos; incluso el mismo pueblo ha dado su testimonio para tratar de dar una respuesta a cómo un país pacífico con una democracia consolidada pudo tener una de las dictaduras más violentas en la historia de su país y de toda Latinoamérica. Es por eso que han surgido muchos estudios para tratar de dar una explicación a esta contradicción. Los factores señalados por dichos estudios son variados, y no todos coinciden, pero lo que sí es importante es que todos y cada uno de ellos conlleva explicaciones que ayudan a entender el panorama de la dictadura y de la democracia de Uruguay.

Uruguay pertenece a los países de Latinoamérica y se ubica al sur del continente Americano. En el siglo XX se democratiza gracias al presidente José Battle, tal como lo explica Fernando Serrano:

Durante la mayor parte del siglo XX Uruguay era un ejemplo por lo estable de su sistema político, que se había consolidado durante la presidencia de José Battle y Ordoñez, que logró consolidar una democracia representativa bien ejercida, en una sociedad cuyas condiciones económicas permitieron la

conciliación de los intereses opuestos. El sistema político uruguayo había madurado en un plazo largo, ya que las dos corrientes políticas principales, *blancos* y *colorados*, surgieron desde los primeros momentos de la independencia.

2

Este primer tercio del siglo XX en la historia de Uruguay demostró y gozó de la estructura institucionalizada de la democracia y por ello se le denominó la “Suiza Americana”.³ Incluso el Che Guevara al visitar Uruguay exhortó a los jóvenes a crear una revolución bajo las leyes democráticas debido a que nunca había visto un país donde pudieran manifestarse libremente.⁴ Sin embargo, esto no significa que Uruguay no haya atravesado dificultades económicas y políticas años antes de la peor experiencia dictatorial. Tuvo dos crisis y la tercera fue la que concluyó con la dictadura. La primera fue durante la crisis mundial de 1929, Uruguay se vio afectada por lo que el gobierno que estaba a cargo del presidente Terra tomó medidas en las que la imposición de la ley sobre los ciudadanos fue su principal arma. En 1931 se produce un golpe de Estado y como consecuencia se promulgó una nueva constitución en 1934, además de eliminar las libertades públicas, entre otras cosas. En relación con este hecho, José María García nos dice:

La paz está a punto de acabar; los efectos de la crisis mundial del 29 y el malestar de los Blancos llevan a Terra, presidente desde 1931, a dar un golpe de Estado disolviendo el Parlamento y el Consejo Nacional de Administración, aboliendo la mayor parte de las libertades públicas conseguidas durante el primer tercio; en 1934 se promulga

² Fernando Serrano Migallón, “El exilio uruguayo en México”, p. 43.

³ José María García Alvarado, *Uruguay*, p. 48.

⁴ Alfonso Lessa, “La revolución imposible. Los tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX”, p. 128.

una nueva constitución. En 1942, cuando debía cesar en su cargo el presidente Blodomir, se disuelve el Congreso y se da un golpe de Estado que prorroga su mandato. La carta de 1952 hace ya la quinta Constitución de la historia del país; restituye el poder colegiado [...] En 1958 triunfa en las elecciones el Partido Blanco, pero la situación económica del país (inflación, carestía de vida, deuda externa, agitación social...) hizo añorar el poder presidencial, considerado como el óptimo para coordinar esfuerzos. Así, en 1966 el pueblo vota al Partido Colorado y, con aprobación plebiscitaria, Uruguay acepta la sexta Constitución con la que de nuevo se producía un retorno al poder unipersonal, después de trece años de prevalecer el régimen colegiado.⁵

Es evidente que Uruguay enfrentó cambios en la política que en lugar de fortalecer la democracia y su instauración, fue debilitando las relaciones político-sociales y económicas del país, lo que impulsó diferentes consecuencias; una de ellas fue el descontento social generado por las presiones antes mencionadas. Pese a estos cambios, las manifestaciones no fueron reprimidas de forma violenta, porque quienes estaban a cargo de mantener el orden eran los policías que por la ley se enfrentaban al hecho de respetar los derechos de los individuos, lo cual cambió en 1973.

La segunda crisis se manifestó después de instaurar la sexta Constitución. Según Anhelo Hernández:

En el año 1968, tras el fallecimiento del presidente electo, Óscar Gestido, asumió el gobierno de la nación el vicepresidente Jorge Pacheco Areco, quien inmediatamente adoptó como su estilo el constante recurrir a las represoras

⁵ José María García Alvarado, *Op. cit.*, p. 43.

leyes de excepción con el fin de acallar las protestas de la población tan malherida por la crítica situación económica. [...] Bajo el gobierno de su sucesor, el presidente Juan María Bordaberry, un estanciero de cuya ascendencia conservaba el ser un trasnochado pero devoto “carlista”, se acentuó el menoscabo de los derechos constitucionales. [...] Un año después, el 27 de junio de 1973, Bordaberry disolvió las cámaras legislativas y formó un Consejo de Estado, instalando lisa y llanamente, la dictadura cívico-militar.⁶

Indudablemente, la política de Uruguay estaba en continuos cambios que afectaban a los uruguayos, quienes se enfrentaban a la crisis económica y, al mismo tiempo, a la mala administración de los partidos tradicionales (*blanco* y *colorado*) y a los gobernantes de éstos. Pero fue en 1971, con el gobierno de Jorge Pacheco Areco, cuando se desplazó a la policía para que hicieran intervención los militares y se les dio la responsabilidad de la lucha “antisubversiva”.

En cuanto a la economía de Uruguay, ya mencioné que uno de los primeros declives fue la crisis mundial de 1929 porque los uruguayos resintieron un ciclo depresivo en los sectores agrícola e industrial. Así lo afirma Samuel Lichtensztejn:

En verdad, la estrechez de su mercado interno y el desinterés de los inversores (dado que se había agotado la posibilidad de proteger la actividad manufacturera) hacían que el estancamiento productivo se mantuviera durante la década de los sesenta, [...] Al mismo tiempo, las exportaciones no constituían un factor dinámico, ya que se mantenían con los mismos volúmenes y una evolución de precios inestables,

⁶ Anhele Hernández, “Los exilios”, p. 12.

[...]Ello provocaba un claro deterioro en la distribución del ingreso, una disminución de los salarios reales y de las prestaciones por concepto de jubilaciones, en un país con alto porcentaje de adultos mayores. [...] Como consecuencia, estallaron los conflictos y las huelgas y, consiguientemente, aparecieron las primeras medidas represivas en los campos sindical y estudiantil, inéditas en la historia uruguaya por su severidad.⁷

Como consecuencia, los principales afectados de la población uruguaya fueron los obreros y los estudiantes; esto quiere decir que fueron los primeros en denunciar el descontento social, político y económico, y por ello fueron reprimidos por los militares.

Incluso el autor Eduardo Galeano en su libro *Nosotros decimos no, crónicas (1963) (1988)*, expresa, a manera de testigo,⁸ su opinión acerca de la dictadura de Uruguay. Afirma: “Mientras tanto, son cada vez menos los alumnos de las escuelas y los liceos (donde había diez, hay siete) y está prohibido que tomen contacto con maestros y profesores fuera de las horas de clase. Militarización del poder, militarización de la cultura; el aula reproduce la estructura del cuartel. Al entrar en la universidad, los estudiantes juran que delatarán a quien desarrolle tareas «ajenas» a sus estudios”.⁹ Este párrafo ejemplifica la paranoia por parte de los militares y sus acciones para controlar a los subversivos, y también demuestra que los escritores se sentían en la necesidad de expresar y criticar la angustia de todos los uruguayos.

⁷ Samuel Lichtensztein, “La década de la oscuridad y una luz en el camino”, p. 30.

⁸ Hay que recordar que al igual que Peri Rossi, este escritor nació en Uruguay y por tanto vivió la experiencia de la crisis.

⁹ Eduardo Galeano, “Un amigo me pregunta cómo es Montevideo”, p. 261.

Desde la perspectiva económica, se advierte que Uruguay resintió la crisis en el desempleo y en la posibilidad de emigrar a otro país,¹⁰ pero nunca de exiliarse, porque en su país podían manifestarse para exigir al gobierno solución y así continuó por mucho tiempo. Como nos menciona Samuel Lichtensztejn, fue inédito que el gobierno decidiera reprimir a los ciudadanos uruguayos. Esto demuestra la incapacidad de los partidos tradicionales para enfrentar la problemática económica-social.

Hasta ese momento el deterioro de los factores políticos, económicos y sociales fueron impulsando la crisis. Pero, ¿qué impulsó a las Fuerzas Armadas a hacerse protagonistas de la represión antisubversiva? Muchos han discutido acerca de este tema y han señalado contradicciones porque Uruguay era un país pacífico en el que la violencia no era la vía para solucionar problemáticas. Pero los militares propugnaban ser quienes podían salvar a la nación de los males que hacían que el país permanecería estancado; es decir, para la fuerza militar poco importaba la crisis económica, el verdadero enemigo eran los guerrilleros. Samuel Lichtensztejn afirma:

Las fuerzas armadas aceptaron e instrumentaron la llamada Doctrina de la Seguridad Nacional, según la cual el enemigo ideológico estaba dentro de los propios países, pero contaban con redes de apoyo en los países vecinos. De hecho la Doctrina de la Seguridad Nacional pasó a ser entonces Doctrina de la Seguridad Regional. Por esa razón las acciones genocidas conocidas (como el Plan Cóndor, por ejemplo) comprendían la participación conjunta de comandos de inteligencia y acciones militares de distintos

¹⁰ “La escasez de empleo, la escasa remuneración que recibían los asalariados, la falta de perspectivas de vida digna contrastaba con las llamativas ofertas de trabajo en Australia y en Canadá a las que se sumaban las posibilidades más conocidas que ofrecían otros países como Argentina y Brasil. Salir del país, emigrar para sobrevivir, se presentó en ese entonces como una alternativa justificable pero mal vista por cuantos creían que la presión de las masas unidas podría modificar la política gubernamental”. Véase: Anheló Hernández, *Op.cit.*, p. 12.

países lo que puso de manifiesto la evidente conmixión [...] Cabe subrayar en este punto, la actuación de los servicios de inteligencia de los Estados Unidos en el adoctrinamiento de estas experiencias nefastas y genocidas. En esa época de la Guerra Fría, esas Agencias estaban embarcadas en una estrategia de colaborar en la persecución de las izquierdas en América Latina (en un sentido vasto). Los movimientos o partidos que no comulgaban con los planteos o cuestionaban las gestiones de las empresas de los Estados Unidos eran considerados potenciales enemigos por sus ideas, o enemigos reales en el caso de los movimientos que hicieron frente al autoritarismo con una resistencia armada.¹¹

Esto demuestra que ya existía o empezaba a conformarse el capital mundial de Estados Unidos, principalmente, y su imposición en América Latina, en cuyo caso sabemos que significó impulsar la difusión de pánico hacia los comunistas, así como aplicar las estrategias en contra de ellos; las cuales constaban de los llamados servicios de inteligencia; es decir, espías que se dedicaban a buscar comunistas infiltrados en el sistema político que intentaran destruir el sistema económico mundial: el capitalismo.

Estas ideas promovieron en la fuerza militar uruguaya la pretensión de contrarrestar la libre expresión, imponiendo una sola forma de estructura social y política a través de la violencia desmesurada hacia todos aquellos que eran considerados “enemigos internos”, “subversivos”, “guerrilla”; es decir, estudiantes, intelectuales, líderes sindicales, etcétera. Así lo afirma Fernando Serrano: “la persecución política se extendió a personas ajenas al MLN-Tupamaros, que ya estaban prácticamente derrotados en la arena militar: figuras

¹¹ Samuel Lichtensztejn, “La década de la oscuridad y una luz en el camino”, pp. 31-32.

políticas, líderes sindicales, intelectuales y universitarios se convirtieron en blanco de la represión”.¹²

Entonces, a este punto se puede agregar que otro factor que influenció a las fuerzas armadas, no fue sólo mantener el orden, sino que fueron las ideas anticomunistas de Estados Unidos que se propagaron por toda América Latina (así lo demuestran estudios de las dictaduras de Argentina, Brasil, Chile entre otros países) las cuales dimensionaron y dividieron a la política y a la sociedad uruguaya.

Hace falta aclarar qué pasa con los guerrilleros autonombrados Tupamaros, cuáles fueron sus motivos para emprender la lucha, si sólo fueron los económicos o si había algo de cierto en que eran comunistas. Pues bien, los factores sociales no sólo fueron impulsados por motivos de desempleo, hambre, etcétera, sino que muchos han observado que el país se encontraba en una época de cambios desde un nivel estructural hasta un nivel ideológico, mientras las fuerzas armadas fascistas fueron motivadas o más bien justificaron sus acciones por causas ideológicas propagadas e instruidas por Estados Unidos. La insurgencia uruguaya, los Tupamaros nacidos en la década de los sesenta, fueron influenciados por ideas de la Revolución Cubana y sus ideas marxistas-comunistas pues el triunfo de la misma hizo que la determinación de otros jóvenes de otros países se viera inspirada en llevar un cambio de régimen a su país mediante la imposición del socialismo.

Alfonso Lessa destaca:

La hipótesis de este trabajo sobre el nacimiento del movimiento armado se centra, a diferencia de otros enfoques, en la influencia internacional, en el sentido de que los Tupamaros constituyeron en gran medida un producto del “huracán revolucionario (que) soplaba desde Cuba”, en

¹² Fernando Serrano Migallón, “El exilio uruguayo en México”, p. 47.

palabras del investigador Mark Van Aken. [...] Ese huracán, y no la decadencia del modelo político y socioeconómico uruguayo, fue, en opinión del autor de este trabajo, el factor predominante para el nacimiento y en particular para el desarrollo de la insurgencia uruguaya, una visión con la que coinciden algunos ex rebeldes y que rechazan otros. Si se acepta esa hipótesis podría concluirse que de no haber sido por Cuba, no habría existido guerrilla en Uruguay, lo que lo hubiera convertido en excepción en América Latina. Frente a ese planteo, cabrían por lo menos dos respuestas. La primera es la que de hecho nos ofrece Hosbawn: no fue sólo Uruguay el país arrastrado por el efecto de la revolución cubana, sino toda América Latina.¹³

La fuerza de atracción por esta ideología se mostraba como una oportunidad, una solución, esperanza y; principalmente, el momento indicado para la transformación política-social, no cabe duda que la urgencia por el cambio inició gracias al triunfo de la Revolución Cubana. Particularmente el Movimiento Tupamaro se movió por ideologías de liberación antiimperialista. Herbert Gatto describe las tácticas utilizadas para enfrentar la crisis; quienes eran agentes ocultos en la ciudad, primero implementaron el foco urbano.

Sumaron a esta táctica su confianza, compartida con toda la izquierda de la época, en la crisis general del capitalismo, exteriorizada en su percepción de la creciente inestabilidad social y económica de ese modo de producción. La ratificaron magnificando la relevancia de las revoluciones socialistas y nacional-antiimperialistas por entonces en curso en los márgenes del mundo desarrollado y la coronaron con

¹³ Alfonso Lessa, “La revolución imposible. Los tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX”, p. 128.

un aporte teórico propio: un esquema interpretativo vernáculo sobre la debilidad del capitalismo de las periferias que expresaba en términos “científicos” sus aspiraciones políticas. Aludimos a la teoría de la dependencia, renovación de los viejos planteos antiimperialistas de comienzos del siglo XX que tradujo no tanto a Karl Marx –poco necesitado en ese terreno de mediadores- sino a Franz Fanon y su desgarradora visión tercermundista de lo que él denominó, en apelación que conseguiría difusión universal, *los condenados de la tierra*, es decir, los pobres entre los pobres.¹⁴

A partir de estos planteamientos que criticaban al sistema capitalista, los intelectuales como los Tupamaros al ver que este sistema no les traía progreso, decidieron acogerse en la ideología Marxista la cual, como dice Herbert Gatto, no era la teoría tal cual sino una interpretación de ella. No sólo querían una forma de gobierno antiimperialista sino un cambio profundo que los llevara a cambios en la forma de relacionarse; es decir, los Tupamaros también añoraban un cambio moral, así lo anuncia Herbert Gatto: “Acaudillados por los intelectuales vernáculos, ellos se sentían el pelotón de avanzada, los representantes de lo mejor y más generoso del pensamiento de Occidente, su más pura conciencia moral; además de quienes a riesgo de su vida, en el caso de los guerrilleros, concretaban en hechos sus consignas”.¹⁵ Al igual que los militares, sintieron que ellos eran los héroes de su país porque sus ideas estaban basadas en una ideología que perseguía el bien común, algo que en este momento se mostraba como urgencia.

Por lo tanto, para alcanzar estos objetivos era necesaria la violencia en contra de aquellos que quisieran lo contrario. Pero tanto la Fuerza Armada como los Tupamaros, al

¹⁴ Herbert Gatto, “El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963- 1972)”, p. 116.

¹⁵ *Ibidem*, p. 117.

enfrentarse, se vieron desafiados por una realidad en la que la mayoría de los uruguayos se oponía a la violencia ya sea de uno o de otro; aunque ambos grupos quisieran legitimarla mediante argumentos de justicia; sin embargo, el alcance fue mayor y su contradicción los derrotó. En el caso de los Tupamaros, según Herbert Gatto:

[...] no puede aceptarse que el secentismo del MLN tuviera –aun parcialmente– objetivos liberales o que sus integrantes retesaran una suerte de reflejo preventivo dirigido a defender a los uruguayos de una futura e inexorable dictadura de derechas. Esto constituye un sofisma retrospectivo que concluye en una notoria falsificación histórica. La sostenida prédica del MLN, largamente explicitada en una profusa documentación, y toda su práctica histórica contradicen este anacronismo.¹⁶

Los tupamaros o el MLN eran la insurgencia que prevenía, al pueblo uruguayo, de la idea de un futuro catastrófico traído por el capitalismo y bajo estas premisas y, las anteriormente expuestas, justificaban la violencia. Sin embargo, al mirar el panorama histórico de Uruguay se evidencia el fracaso de las instituciones políticas, militares, además del caos que generó la imposición de las ideologías. Era innecesaria tal violencia, es por eso que algunos opinan que fue simple pretexto para imponer un régimen que atentó contra las leyes democráticas.

Cuando concluyó la dictadura, los uruguayos y algunos otros especialistas en historia, comenzaron a hacer una ardua investigación del pasado reciente para entender las causas y consecuencias del régimen dictatorial. Lo que dio como resultado una amplia bibliografía en la cual se explicaron los detalles de la violencia, los encarcelamientos, los

¹⁶ *Ibidem*, p. 119.

desaparecidos, incluso nacieron instituciones que resguardarían la memoria histórica. Tal como lo dicen Aldo Marchesi y Vania Markarian:

Al asumir la presidencia en marzo de 2000, Jorge Batlle reconoció la necesidad de dar respuesta oficial a los reclamos sobre las consecuencias de la represión, especialmente en relación con la situación de los desaparecidos que había cobrado centralidad entre las otras prácticas de la dictadura. El camino propuesto fue la creación de una “Comisión para la paz” cuyo informe final confirmó veintiséis denuncias sobre desapariciones de ciudadanos uruguayos en territorio nacional”.¹⁷

Este asunto no lo abordaré a detalle porque corresponde a otro tema. Lo que importa en este trabajo es haber mostrado cómo los sesentas en Uruguay fueron una época en la que todo era cuestionado, desde las formas de régimen gubernamental, hasta la moral, asuntos que sí hay que apremiar porque fue a partir de ese momento que nacieron nuevas formas de expresar y argumentar la ideología. Incluyendo que así nacieron instituciones que resguardarían la memoria de aquella dictadura y los derechos humanos comenzaron a ser protegidos por la democracia.

¹⁷ Aldo Marchesi y Vania Markarian, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”. p. 226.

Capítulo 2. La obra de Cristina Peri Rossi y su relación con la historia Uruguaya

Cristina Peri Rossi nació en Montevideo (Uruguay) en 1941. Es poeta, cuentista, periodista, novelista. Hija de padres católicos quienes predicaban ser una familia tradicionalista.¹⁸ Por su militancia política se ve obligada a exiliarse de su país en 1972 y no regresará hasta 1985.¹⁹ Actualmente reside en España.

Peri Rossi vivió la crisis socioeconómica-política de su país; fue testigo de la angustia, el miedo, el dolor, la pérdida de amigos y alumnos a causa de la tortura, la desaparición, el encarcelamiento y el exilio.²⁰ Frente a este panorama Peri Rossi, como escritora, asume una postura de compromiso en la literatura y, por ello se convierte en una amenaza para el gobierno por lo que decide exiliarse porque su vida peligraba. Así lo narra Tamara Dejbord:

En marzo de 1972, Cristina Peri Rossi protege en su casa, durante tres meses, a una alumna suya; una estudiante brillante, uruguaya, de dieciocho años llamada Ana Luisa Valdés. Un día, el único día que ésta se atrevió a salir a la calle, fue secuestrada. No se volvió a saber nada de ella hasta que fue puesta en libertad cuatro años más tarde. El 4 de octubre de 1972, a los treinta y un años —habiendo dejado, unos meses antes, un poder a su madre— Peri Rossi decide

¹⁸ “Sus abuelos, por la línea materna, eran emigrantes Italianos, genoveses, que se establecieron en Uruguay en el siglo pasado. [...] sus parientes por la línea paterna de ascendencia vasca y canaria. Su familia inmediata —de extracción social «proletaria»— era pequeña, compuesta únicamente por sus padres y una hermana menor. Su padre fue un obrero textil que «conoció los sinsabores de la explotación, del desempleo, la angustia económica continua y la injusticia», mientras que su madre fue maestra de escuela y la inició en el gusto por la lectura”. Véase: Tamara Dejbord, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, pp. 52-53.

¹⁹ “Me fui en 1972, regresé en 1985, pero no regresé ni a 1972, ni a 1985”. Véase: Cristina Peri Rossi, *El pulso del mundo: artículos periodísticos 1978-2002*, p. 33. Nota aclaratoria: este libro pertenece a una fuente electrónica aunque la siguiente cita es del mismo libro pero es de una fuente impresa que además tiene como diferencia la editorial y el prólogo escrito por Mercedes Rowinsky, el cual se omite.

²⁰ “En 1972 llegué a este país huyendo de la represión, el terror cotidiano que invadía las calles y las casas de Uruguay. Había perdido amigos —muertos o secuestrados— y alumnos—tiroteados en las aulas de la universidad o secuestrados en sus domicilios—; había perdido parientes, encerrados sin juicio en los campos de concentración del régimen. El único delito que me podía atribuir era haber luchado—con medios siempre pacíficos—por la justicia social y la libertad”. Véase: Cristina Peri Rossi, *El pulso del mundo: artículos periodísticos 1978-2002*, p. 73.

llamar a un amigo a las cinco de la mañana para que le ayudara a llegar, clandestinamente, al aeropuerto. [...] El barco «Julio Cesare» [...] tenía la salida de Montevideo prevista para las once de la mañana. Consiguieron llegar al puerto sin ser detenidos, y el 20 de octubre del mismo año, acompañada de una amiga, Peri Rossi llega a Barcelona.²¹

Particularmente, las primeras obras de Peri Rossi arremeten contra cualquier autoritarismo; desde el que vivió en su familia,²² el social, el político y el de los convencionalismos lingüísticos así como el canon literario. Se ve a sí misma como una artista comprometida, entendiendo la idea de compromiso como la define Vargas Llosa: “asumir, ante todo la convicción de que escribiendo no sólo materializábamos una vocación, a través de la cual realizábamos nuestros íntimos anhelos, [...] sino que por medio de ella también ejercitábamos nuestras obligaciones de ciudadanos y, de alguna manera, participábamos en esa empresa maravillosa y exaltante de resolver los problemas, de mejorar el mundo”.²³ El compromiso literario es visto como una de las funciones de la literatura; y es que no toda la literatura ha sido escrita bajo esta misma premisa, recordando que existen otras funciones que en muchas ocasiones fueron determinadas por la época, en el caso de la literatura uruguaya de los sesentas y setentas, época que vivió Peri Rossi y otros escritores, se vio afectada por la dictadura. Por lo que Peri Rossi en su escritura asume una postura de combate lo que genera que se le considere disidente, exiliada y dentro de la generación del 60.

²¹ Tamara Dejbord, *Op. cit.*, pp. 62-63.

²² “Escribo contra la realidad. Empecé a hacerlo porque la realidad que veía a mí alrededor —en mi casa, primero; luego en mi país— no me gustaba. Y sigo escribiendo, me parece, por la misma razón”. Véase: Tamara Dejbord, *Op. cit.*, p. 61.

²³ Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, p. 49.

A continuación explicaré por qué Peri Rossi se ubica dentro de la generación del 60. Estudiosos pretendieron dar forma a la historia de la literatura uruguaya con la finalidad de clasificar y entender los períodos que fueron importantes para integrarlos dentro de un canon literario. Sin embargo, encajonar a un autor dentro de una generación se vuelve un elemento discutible y algunos piensan que es escaso en tanto que limita la visión de autores que han enriquecido la literatura. Pero esta discusión es un tema que no abordaremos, porque considero que para entender la visión y la tradición literaria uruguaya es importante tener en cuenta las clasificaciones hechas por otros para entender su realidad.

En este caso, me apego a los estudios realizados por Leyshack Sánchez quien en su tesis doctoral; *La narrativa de Cristina Peri Rossi* hace una clasificación exhaustiva de los estudiosos de la literatura uruguaya.²⁴ Esto con la finalidad de entender a qué tradición literaria uruguaya pertenece la autora. Leyshack Sánchez explica:

Dos críticos, Fernando Aínsa y Hugo J. Verani, establecen tres etapas histórico-literarias en su estudio de la generación del 60. Ambos coinciden al considerar como primera etapa la década de los sesenta y principios de los setenta, período en el que destaca la libertad, la creatividad, el compromiso y la experimentación de los jóvenes escritores. Este florecimiento se ve interrumpido por la dictadura de Pacheco Areco que llegará hasta mediados de los años ochenta e inaugurará una fase de represión general y, en especial, una literatura que por su involuntaria limitación se vuelve elusiva, fantástica y simbólica [...]tras la dictadura, los escritores de esta generación viven una época de reanudada libertad y experimentan la necesidad de realizar un

²⁴ “La literatura uruguaya contemporánea, especialmente la perteneciente a la producción de los años 60, ha sido estudiada por diversos investigadores reconocidos tales como Ángel Rama, Hugo Verani y Fernando Aínsa. [...] Antonio Skármeta [...] José Miguel Oviedo.” Véase: Leyshack Sánchez, *La narrativa de Cristina Peri Rossi*, p. 21.

análisis histórico del período dictatorial en busca de una explicación al suceso y de una identidad nacional satisfactoria.²⁵

A partir de la denominada generación del 60, los estudiosos la dividen en tres etapas histórico– literarias; para clasificar a los escritores y las características que predominaron en cada una de ellas. Es decir, en el panorama literario uruguayo existe un antes, un durante y un después, de la dictadura. Indudablemente Cristina Peri Rossi forma parte de esta generación,²⁶ específicamente a las dos primeras etapas; es decir, la primera etapa (antes de la dictadura) y la segunda etapa (durante la dictadura). Leyshack Sánchez describe las características de la primera etapa:

Respecto a la primera etapa que ambos críticos señalan en la generación del 60 cabe señalar las características que Aínsa y Hugo J. Verani estudian en la nueva generación de escritores en los que observan una rica formación intelectual de la mano de intensas lecturas extranjeras además de una gran desconfianza hacia las estructuras heredadas que se mostraban ineficaces e inestables ante la crisis económica, social y política del momento. Al mismo tiempo los jóvenes narradores buscan su propia identidad nacional. Su pensamiento está marcado por la dualidad y las antinomias, que producirá un discurso creativo atento a las novedades formales y estéticas. Toman lo mejor de las técnicas y los procedimientos aprendidos de sus lecturas internacionales y los utilizan para expresar su preocupación nacional por encontrar un medio de expresar su identidad. [...]

²⁵ *Ibidem*, p. 23.

²⁶ “Hay figuras discutidas pero la coincidencia de los nombres es alta y ofrece pocos problemas. Así, todos ellos consideran a Cristina Peri Rossi integrante indiscutible de esta nueva promoción”. Véase: Leyshack Sánchez, *Op.cit.*, p. 23.

su rechazo a la narrativa social de los narradores de 1954 y a las ataduras de la realidad mimética.²⁷

Es claro que la crisis afectó varios sectores del país; tanto la economía, las relaciones sociales con la política, la democracia, todo esto fue percibido por los artistas del momento quienes, al verse en un país decadente, recurrieron a la literatura para expresar la preocupación por el país. Sin embargo, atendiendo el último punto que nos dice Leyshack acerca de que rechazan a la narrativa social, surge la pregunta; ¿a qué se refieren cuando dicen que existe un rechazo a la narrativa social? Pues bien, este rechazo quizá se deba a que el género literario denominado “realismo social” dejó de ser un medio de expresión y decidieron usar su propia voz, explorar los géneros literarios e innovar en el arte, pero sin olvidar su compromiso con la sociedad.²⁸

La generación tuvo un fuerte compromiso que denunció empleando formas predeterminadas como lo son los géneros literarios reconocidos y el periodismo. Tal como lo explica Leyshack Sánchez: “se busca la autenticidad a partir del rigor y las exigencias formales, y no se desdeña la complejidad de la realidad en nombre de la facilidad o la simplificación maniquea de un esquema político, tal como podían reflejarlo en ese mismo período otros géneros, como el ensayo, las crónicas periodísticas y las proclamas y panfletos”.²⁹ La ambición y exploración a nivel formal explotó sus formas más variadas y ricas de representar una realidad con la que no estaban de acuerdo, y con la que muchos

²⁷ *Ibidem*, p. 24.

²⁸ “La nueva narrativa aspira a traspasar las fronteras del tiempo y el espacio para llegar así a todo tipo de lectores e implicarlos en su mensaje ideológico, comprometido con lo artístico pero también con lo social”. Véase: Leyshack Sánchez, *Op. cit.*, p. 41.

²⁹ *Ibidem*, p. 25.

escritores quisieron denunciar. En el caso de Peri Rossi, lo hizo por medio de una forma que ella misma denominó “presagio”.³⁰

Aunada a esta clasificación que identificó a la generación del 60, surge la pregunta, ¿existieron otros escritores, aparte de Peri Rossi, que utilizaran como forma expresiva la premonición en sus textos literarios? En este caso, Leyshack Sánchez sostiene que sí hubo escritores cuyas formas literarias eran en ocasiones premonitorias, sin embargo no menciona quiénes.³¹

De igual manera, otro autor que se dedicó a ejemplificar las particularidades de ésta generación fue Fernando Aínsa, pero tampoco explica quiénes fueron los otros escritores. Leyshack Sánchez informa: “Fernando Aínsa se centrará en la efectiva apertura temática que caracteriza a la generación del 60, efecto que encuentra su causa en la voluntad de estos escritores de indagar en la ficción, en la nueva realidad convulsa del país, sobre todo circunscrita al ámbito urbano, y que adelanta de manera premonitoria los hechos de la crisis uruguaya”.³²

Es decir, sí existieron más escritores que de igual manera que Peri Rossi cuya obra tenía como característica la premonición; sin embargo, no se dice qué otros escritores se circunscriben bajo esta categoría, porque prefieren estudiar otros rasgos que de igual manera son ampliamente ricos y fundamentales para la historia de la literatura uruguaya.

³⁰ Algunas de las obras publicadas antes del exilio de Peri Rossi son: *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1969), *El libro de mis primos* (1969), *Indicios pánicos* (1970), *Evohé* (1971). Posteriormente a su exilio en el año de 1973, Peri Rossi sigue publicando: *Descripción de un naufragio* (1975), *Estado de exilio* (escrito en 1973 pero publicado en 2003), *Diáspora* (1976), *Lingüística general* (1979), *Europa después de la lluvia* (1987), *Babel bárbara* (1991), *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996), *Inmovilidad de los barcos* (1997), *Las musas inquietantes* (1999), *Estrategias del deseo* (1999), *Habitación de hotel* (2007) y *Playstation* (2009).

³¹ “Nunca abandonarán su vinculación con la problemática de su país. En sus primeras producciones aludirán a la crisis que sufre el Uruguay, a veces incluso de manera premonitoria, al tiempo que experimentan nuevas formas literarias y nuevos temas”. Véase: Leyshack Sánchez, *Op. cit.*, p. 40.

³² *Ibidem*, p. 46.

Capítulo 3. *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi

Tras este breve repaso por la obra de Peri Rossi, ahora pasaré al análisis y exposición de las características de *Indicios Pánicos* (1970) que es el objeto de estudio en la presente tesis. Retomando la clasificación recién descrita por Hugo J. Verani y Fernando Aínsa, y tomando en cuenta la fecha de publicación de dicho libro, puedo decir que el texto pertenece a la primera etapa de la generación del 60, que abarca el período de los sesenta y principios de los setenta. Esto quiere decir que *Indicios pánicos* es un libro que puede leerse como retrato y denuncia de la realidad de la crisis socio-política-económica de Uruguay y que además explora el lenguaje a nivel formal, se instala en un discurso fragmentado, establece cuestionamientos acerca de las relaciones del individuo ante el nuevo mundo caótico, así como la relación ambigua entre el lector y el discurso, y explora el recurso literario de la ironía, una de las principales características de su obra, entre otras cosas.

Indicios pánicos se compone de cuarenta y seis textos, de los cuales diecisiete tienen título y los demás sólo están numerados. A nivel estructural, la organización de los textos provoca extrañeza porque no atiende a la lógica; es decir, no existe una organización dada por elementos que detonen la causa y consecuencia de cada uno de los textos; lo que quizá sea una sugerencia de cómo podemos leerlos: por un lado, como fragmentos inconexos y, por otro, como la interpretación de una realidad caótica. Esta provocación en la organización del discurso es un elemento que se retoma de manera sutil a lo largo del libro. Supongo que es la intención de la autora retar al lector a leer con el fervor de la imaginación los elementos absurdos, fantásticos, ambiguos, y que al mismo tiempo provocan tanto en el personaje como en el lector miedo, angustia, pánico.

Las múltiples interpretaciones sugieren que existe algo oculto que quiere revelarse, por lo que cada texto requiere de la continua participación del lector. En relación con esto, Esther Raventós propone en su análisis “El expresionismo en «Indicios pánicos» de Cristina Peri Rossi y «El Grito» de Edvard Munch” que existe una relación intertextual entre la pintura y el libro cuya portada está ilustrada con ésta. Raventós, compara y relaciona las características del movimiento expresionista de dicha pintura con el texto de *Indicios pánicos*. Esther Raventós sostiene:

Perspectiva y foco cambian constantemente y sin ningún aviso. Las contradicciones entre el mundo representado y la forma de representarlo invitan al lector a participar activamente en la construcción de la fábula y el mundo representado mediante pistas esparcidas en el texto. Estas pistas son, como el título del libro indica, “indicios pánicos” que se relacionan y combinan, formando un conjunto polifónico, donde la fragmentación se disuelve en una historia implícita entretejida por un hilo simbólico metonímico, que gira en torno a la experiencia subjetiva del sujeto en un mundo hostil.³³

Sin embargo, lo que a mí me interesa es hacer notar que este libro puede ser leído como una anticipación de la violencia de la dictadura, tomando en cuenta la fecha de publicación 1970 y la fecha de inicio de la dictadura 1973 (aunque desde 1971 fueron convocadas las fuerzas armadas). Para mí es indudable que Peri Rossi, con este libro, expresó su compromiso literario y anticipó de manera original una terrible realidad de su país. Incluso otros autores coinciden con la idea de que es un libro que predice. Según M^a Ángeles Pérez:

³³ Esther, Raventós-Pons, “El Expresionismo en «Indicios pánicos» de Cristina Peri Rossi y «El grito» de Edvard Munch”, p. 485.

En uno de sus primeros libros en prosa, *Indicios pánicos* (1970), Peri Rossi marca las *señales de la aparición de la violencia* en un conjunto de textos, preferentemente breves, que no pueden definirse propiamente como cuentos y alternan con el poema en prosa o en verso, así como *Travelling* (1995) de Reina María Rodríguez es un “relato novelado” de carácter fronterizo.³⁴

Ángeles Pérez indica que Peri Rossi en su libro *Indicios pánicos*, configura una especie de signos premonitorios que aluden a la violencia dictatorial de Uruguay. No obstante, ejemplificaré que no fue el único libro en que Peri Rossi presagia; signos de esto aparecían ya en *Descripción de un naufragio* fue escrito por Peri Rossi antes de su exilio; en relación con esto, Alejandra Aventín apunta que la autora relata y anticipa su propio exilio porque, como vimos antes, ella huyó del país en un barco.³⁵ Después, estos signos aparecieron en otro texto titulado “La rebelión de los niños” escrito por Peri Rossi, sobre el cual Leyshack Sánchez afirma que encuentra un signo anticipatorio que alude a la crisis de Uruguay: “[...] se encuentra un ejemplo de premonición en Cristina Peri Rossi, quien escribe una nota clarividente acerca de su cuento titulado “La rebelión de los niños” y que dará título a su colección de cuentos publicada en el año 1980”.³⁶ Sin embargo, no contienen en profundidad el tema del presagio como en el libro de *Indicios pánicos*.

El rumbo de Peri Rossi como escritora siempre fue mirar hacia adelante a aquello que percibía en la atmósfera y en su propia forma de escribir y también mirar hacia atrás, el pasado lleno de malos presentimientos y fortuitas experiencias a las generaciones

³⁴ María Ángeles Pérez López, “Fronteras discursivas en la obra de Rosario Ferré”, p. 2. Cursivas mías.

³⁵ “[...] como si de una premonición se tratara, lleva por título *Descripción de un naufragio* y que no publicaría hasta 1975 ya en Barcelona. No obstante, nótese que el poemario fue redactado en un momento anterior a su partida”. Véase: Alejandra Aventín Fontana, “Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, pp. 48-49.

³⁶ Leyshack Sánchez, *Op. cit.*, p. 46.

venideras. Pero, ¿cómo interpretar estas señales que nos anuncia Peri Rossi, en estos presagios³⁷ que no son mostrados como actos divinos? ¿De cuáles recursos y técnicas discursivas se vale Peri Rossi para mostrarnos cómo vio ella esos indicios dispersos en la cotidianidad y cómo podemos interpretarlos?

Peri Rossi, en el prólogo de *Indicios pánicos*, hecho para la reimpresión de 1980, se refiere al “sistema poético del libro” como una invitación a la reflexión y el disfrute de cada texto que no sólo muestra a la época en la que vivía sino que se puede interpretar universalmente; es decir, puede aplicarse a cualquier país que viva en una democracia. También dice del presagio, que representa a los indicios del caos que se aproximaba hacia la sociedad uruguaya. Peri Rossi advierte: “[...] (Faltaban aún cinco años para el golpe militar, pero la atmósfera ciudadana estaba enrarecida, llena de presagios.)”.³⁸

Al leer los textos, se determina que éstos no se rigen por una estructura definida; es decir, algunos parecen cuentos, otros poemas, otros minificciones (pese a que en ese entonces aún no se denominaba a este género como tal). En consecuencia, como lectores nos preguntamos ¿qué es lo que une a estos textos?; pues bien, aunque parezca obvio, la clave está en el título *Indicios pánicos* y en todos los significados que evoca. Para leer estos textos se requiere de la continua participación del lector para que la interpretación sea múltiple y por ello no tienen estructura definida. Para acercarnos a éstos requerimos poner atención en tres elementos; uno, la presencia de los indicios de lo que se acepta como realidad; dos, los símbolos y su interpretación; tres, la estructura indefinida.

³⁷ El presagio conforma la cosmovisión de diversas culturas. Por ejemplo, la nahua denomina al presagio como augurio lo que significa que es un mensaje de los dioses para deparar el futuro del pueblo y también de cada individuo. Incluso, los griegos tienen la misma definición de presagio como mensaje de los dioses para deparar el destino de su civilización. Por ello, el presagio es definido como un acto divino.

³⁸ Cristina Peri Rossi, *Indicios pánicos*, pp. 10-11.

Peri Rossi nos sumerge en un espacio ficcional en donde recrea la realidad percibida por su país, sin embargo, aunque no tomáramos en cuenta el contexto político, dictatorial, el libro *Indicios pánicos* seguiría siendo una obra literaria en la que existen muchos elementos para leerlos una y otra vez y de igual forma seguir percibiendo la crítica que hace a cualquier ejercicio de poder.

3.1. El término “indicio”

El término “indicio”, en el libro, es definido por la autora desde el comienzo del prólogo; allí brinda la definición extraída de un diccionario, para después enseñar desde su perspectiva qué es el indicio y por qué decidió darle esa forma a los textos. Peri Rossi afirma: “El hombre es un cazador de indicios; éstos son las pistas, las pautas para interpretar la vida, la realidad, [...]”.³⁹ Estos rastros se encuentran en todos lados; en lo cotidiano, en las catástrofes, en los sueños, y en todo aquello que nos vincule a la intuición, a la interpretación del mundo. La autora hace una invitación al lector a estar alertas a los indicios que muestra en los textos, pero principalmente los que están presentes en la vida de todo lector, porque así podríamos evitar aquello que después será difícil frenar.

Asimismo, explica brevemente el concepto de pánico: “Me parece que el pánico — que hemos aprendido a controlar, casi siempre— evoca terrores antiguos: el que nuestros más remotos antepasados debieron experimentar ante las inundaciones, el sol tropical, la enfermedad, el rayo, el fuego, las cenizas. Hay momentos, en nuestra vida —no necesariamente los más dramáticos— en que revivimos oscuramente esas sensaciones.”⁴⁰

Me gustaría reafirmar esta idea de pánico con la definición del diccionario: “pánico, ca: adj. (del dios *Pan*, a quien atribuía el pueblo bajo de Grecia la costumbre de salir por

³⁹ *Ibidem.*, p. 9.

⁴⁰ *Ibidem.*, pp. 11-12.

las noches y hacer apariciones que causaban terror). Relativo a Pan: fiesta pánica. ‖ Dícese del terror súbito sin ningún fundamento. (SINÓN. V. Espanto.) [...] ”.⁴¹ Como se ve, el concepto de pánico tiene origen en la mitología griega y se identifica con los actos del dios Pan. Además existe otra descripción del dios Pan, que reafirma y agrega más características, en el ensayo titulado “De fronteras y exilios” de Ana Calero: “Pan o trans, mestizo, híbrido, que los engloba a todos, como el propio dios pan, mitad hombre mitad macho cabrío, que atrae y repulsa, pero con el que todos los dioses del olimpo se identifican”.⁴² En resumen el concepto “pánico”; está vinculado al dios Pan que por su aspecto recrea la sensación de terror, y al ser un híbrido provoca extrañeza.

⁴¹ *Diccionario de la Real Academia Española*, p. 762.

⁴² Ana Rosa Calero Valera, “De fronteras y exilios”, p. 12.

Capítulo 4. El análisis de los indicios en *Indicios pánicos*

4.1. Preliminar

El indicio es la parte fundamental para entender el presagio. Tal como lo anunció Peri Rossi en el prólogo de *Indicios pánicos*, cada texto contiene un indicio particular, diferente, en el que palpita el espanto por el porvenir. Por ello, se requiere de un análisis en el que se puedan identificar las particularidades de los indicios que conlleva cada texto.

Existen muchos modelos de análisis literarios y su función radica en que son una herramienta de apoyo para entender la construcción literaria y lingüística de los textos. En este caso, el análisis que mejor ha funcionado para entender la pluralidad de sentidos hallados en *Indicios pánicos* es el análisis estructural del relato propuesto por Roland Barthes, y, en específico, sus ideas sobre los relatos indiciales.

Barthes en “Introducción al análisis estructural de los relatos” propone un método de análisis estructural primordialmente didáctico, esto significa que es una herramienta de apoyo para entender de manera inteligible cualquier texto literario. Barthes explica:

Los que vamos a proponer aquí constituyen un perfil provisorio cuya ventaja es aún casi exclusivamente didáctica [...] proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Brémond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del «discurso» en Todorov).⁴³

⁴³ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, p. 12.

Para Barthes el comienzo del análisis estructural está en identificar la “frase” en el mismo sentido en que la lingüística la considera: “Como es sabido, la lingüística se detiene en la frase: es la última unidad de que cree tener derecho a ocuparse [...] el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase”.⁴⁴ Se refiere a que el texto adquiere su sentido primordial en la frase y a partir de la identificación de ésta podemos continuar con el siguiente paso que es retomar la teoría de los niveles la cual, como en la lingüística, funciona para identificar las partes o niveles que comparten una relación jerárquica con la correlación de unidades.⁴⁵ Esto da como resultado una clasificación de los relatos; por un lado, están los relatos distribucionales y, por el otro, los indiciales. Afirma Roland Barthes que “*Funciones e indicios* abarcan, pues, otra distinción clásica: las Funciones implican los relatos metonímicos, los Indicios, los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad de hacer y las otras a una funcionalidad del ser”.⁴⁶ Se refiere a que existen relatos en los que van a predominar más las unidades distribucionales, es decir, relatos en los que las acciones de los personajes tienen mayor importancia en la estructura de la historia y están los relatos que se destacan más por el uso de las unidades integradoras; aquellos en los que es más importante la creación de la identidad de los personajes y del espacio en los que se desarrollan las acciones. La distribución es dada por las características más predominantes en el texto, pero debe primero aclararse cuáles son las clases de unidades distribucionales y cuáles son indiciales.

Puesto que un relato es una gran frase compuesta de unidades narrativas, entonces se tienen que identificar éstas como primera etapa del método estructuralista. Barthes

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 9.

⁴⁵ “Una frase, es sabido, puede ser descrita lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual [...]) La teoría de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), integrativas (si se captan de un nivel a otro)”. Véase: Roland Barthes, *Op. cit.*, pp. 10-11.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 15.

describe en la parte II, “Funciones”, que para determinar estas unidades primero se debe segmentar el relato; además entiende a las *unidades narrativas mínimas* como aquellas que contienen una correlación y función particular a nivel del relato y de la historia. Explica: “A partir de los formalistas rusos se constituyen como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación”.⁴⁷

La estructura está compuesta por una organización interna de correlación de segmentos que por definición se reducen a funciones específicas que las diferencian y a la vez une con las demás. Incluso estas *unidades narrativas mínimas* pueden no corresponder a las características que conocemos como monólogos, escenas, entre otras. Barthes define: “Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y aún menos con clases «psicológicas» (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).⁴⁸ Significa que no debe confundirse las categorías de un análisis literario general y el análisis propuesto por Barthes y es que existen diferencias formales que no coinciden en concepto ni definición. Incluso no coinciden con las unidades lingüísticas –adjetivo, sustantivo, etcétera–.

Además, entre los relatos Funcionales y los indiciales existen otras formas intermedias, Barthes dice que “[...] entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género”.⁴⁹ O sea que existen

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 12.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 13.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 15.

textos en los que el contexto social, de época, etc., le agrega algunas características y a la vez lo define de esa manera.

Las características de las *unidades narrativas mínimas* son las siguientes:

- 1) Son segmentos del discurso narrativo.
- 2) Tienen un carácter funcional.
- 3) Constituyen una correlación.
- 4) Diferentes niveles de funcionalidad.
- 5) Función con significado constitutivo.
- 6) Función de unidad narrativa \neq de formas generales de otro análisis literario. (monólogo, etc. Y también \neq de unidad lingüística (adverbio, adjetivo, etc.).

Estas unidades narrativas funcionales pueden ser ordenadas según su clase formal:

Estas unidades funcionales deben ser distribuidas en un pequeño número de clases formales. Si se quiere determinar estas clases sin recurrir a la sustancia de contenido (sustancia psicológica, por ejemplo), hay que considerar nuevamente los diferentes niveles de sentido: [...] De donde surgen desde un principio dos grandes clases de funciones: las unas distribucionales, las otras integradoras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, retomadas por Bremond, pero que nosotros consideramos aquí de un modo infinitamente más detallado que estos autores; a ellas reservaremos el nombre de *funciones* (aunque las otras unidades sean también funcionales). [...] La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todos los *indicios* (en el sentido más general de la palabra, [...]).⁵⁰

Entonces las unidades narrativas funcionales se dividen en Funciones (distribucionales) y en los Indicios. Estas dos clasificaciones determinan, asimismo, la

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 14.

función de las *unidades narrativas mínimas*. Barthes identifica que las Funciones se subdividen en dos unidades de funciones: las cardinales (núcleos) y las catálisis. “Las primeras *funciones cardinales* (o núcleos) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*. Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre [...]”.⁵¹ Los núcleos son la función primordial del segmento; es decir, por cada segmento existe un núcleo y estos aportan el sentido, la lógica, y tanto la causa como la consecuencia.

Mientras que las *catálisis* se identifican porque tienen una correlación con los núcleos y su función es parasitaria, es decir, son pausas que retrasan la historia, pero que describen mejor el contenido del fragmento en conjunto con los núcleos. Barthes anuncia: “Las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos, «lujos» [...] la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, [...] es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector”.⁵² Distinguen su efecto de rellenar huecos en la imaginación del lector que depende del lenguaje, por ejemplo, la descripción de las acciones de un personaje que está acostado, lo siguiente es describir en qué momento va a pararse y de qué manera, ya sea que se levantó cansado y se dirigió a la puerta del baño, etc.

Características de las *catálisis*

- 1) Unidad en correlación con los núcleos.
- 2) Son pausas en el relato.
- 3) Tensión semántica.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 15.

⁵² *Ibidem.*, p. 16.

4) Función fáctica.

Para segmentar los textos que hemos seleccionado para el análisis, seguiremos el modelo propuesto por Azucena Rodríguez en su libro *Análisis de textos: teoría literaria*⁵³ en el que hace hincapié al análisis estructural de Roland Barthes.

El análisis se divide en tres etapas diferentes; primero, el nivel de las funciones, segundo, el nivel de las acciones, y tercero el nivel de la narración. El que nos ocupa es el análisis a nivel de las funciones, debido a que en este primer método se utiliza la categoría de indicios.

Los segmentos se valoran y clasifican por su valor connotado; con respecto a esto Azucena Rodríguez señala: “Las funciones son unidades narrativas mínimas: segmentos *funcionales* de la historia; es decir, que contienen un significado estructural y no sólo léxico, lo que implica que cada unidad se relaciona con otra, y esta relación determinaría su extensión”.⁵⁴ Así se entiende que el valor connotado es la función estructural, sin deslindarse del todo de la relación lingüística y las unidades narrativas mínimas son los segmentos que tienen esa función.

Dicho esto, la autora prosigue a identificar las funciones mediante la ejemplificación apoyada en texto titulado “Corrido” de Juan José Arreola. En primera instancia se clasifican en dos clases de funciones *distribucionales e integradoras*.⁵⁵ Las unidades narrativas también se denominan clases de unidades (funciones), como ya se mencionó, las distribucionales se asemejan a las funciones de Vladimir Propp porque

⁵³ Adriana Azucena Rodríguez, *Análisis de textos: teoría literaria*, México, COCyTECH/ CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL ARTE Y LA CULTURA- UNACH/ UNACH, 2010.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 67.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 68.

definen las acciones de los personajes en una relación horizontal y éstas a su vez se subdividen en nudos (núcleos) y catálisis.

Mientras que las unidades integradoras tienen la función de integrar los significados verticales, esto es, se identifican por contener la atribución caracterológica de los personajes y del espacio de la historia, a su vez se subdividen en indicios e informaciones. Otra de las características de las clases de unidades es que algunas son consideradas parasitarias en cuanto a su funcionalidad como son las catálisis, indicios e informaciones que son expansiones que contribuyen a percibir datos específicos del texto no sólo la acción (nudos) incluso Barthes afirma que puede haber clases de unidades mixtas, esto es, que pueden combinarse haciendo imposible prescindir de ellas.⁵⁶

Entonces, la segmentación del texto consiste en identificar estas cuatro clases de unidades narrativas llamadas nudos y catálisis, indicios e informaciones. El modelo que propone Azucena Rodríguez al segmentar no necesariamente atiende a la construcción de oración; es decir, los datos que encierran significados deben tener en cuenta a las características de las clases de unidades sin importar su extensión, pero lo recomendable es que sean segmentos breves para identificarlos de mejor manera.

⁵⁶ Barthes, Roland, *Op.cit.*, p. 17.

Por ejemplo,⁵⁷

Corrido A	Nivel de las funciones
//Hay en Zapotlán ¹ // una plaza que le dicen de Ameca, quién sabe por qué. ² // Una calle ancha y empedrada se da contra un testerazo, partiéndose en dos. Por allí desemboca el pueblo en sus campos de maíz. Así es la plazuela de Ameca, con su esquina ochavada y sus casas de grandes portones. ³ // Y en ella se encontraron una tarde, hace mucho, dos rivales de ocasión. ⁴ //	A. Título: Núcleo– información– indicio. 1. Información (sitúa en un tiempo y en un espacio amplio). 2. Información (sitúa en el espacio específico). 3. Indicio (la disposición de la calle favorece el enfrentamiento de los tres personajes, la percepción del espacio público en el que serán observados). 4. Nudo (comienza la acción narrada: encuentro). Información (tiempo narrado: una tarde; tiempo de la escritura: hace mucho).

En este ejemplo del tipo de análisis que propone Adriana Rodríguez se pueden apreciar distintitas formas de segmentar. En primer lugar, los segmentos no dependen de los signos de puntuación como se distingue en el segmento 1, el cual es cortado antes de que aparezca alguna coma o un punto. En segundo lugar, éste aparece de forma breve, en comparación con el segmento 3 que es más amplio y, en tercer lugar, los segmentos pertenecen a diferentes clases de unidades desde el título existe un nudo y después están

⁵⁷ Adriana Azucena Rodríguez, *Op.cit.*, p.76.

informaciones e indicios, y sigue así hasta el final del texto de Arreola. También la autora propone identificar no sólo las clases de unidades sino especificar las características que le corresponden como se ve en la línea columna del cuadro: “4. Nudo (comienza la acción narrada: encuentro). Información (tiempo narrado: una tarde; tiempo de la escritura: hace mucho)”. La segunda columna representa al análisis de manera sustancial porque pretende guiar en la lectura de los significados subyacentes al texto o relato. Por último la autora finaliza el análisis con la propuesta de establecer las *secuencias narrativas* que permiten obtener la sintaxis. Dice: “Cada secuencia llevará un nombre que dé cuenta de la decisión del personaje en relación con el resto de las secuencias, según una lógica espacio-temporal. En el relato que ha servido de ejemplo hasta el momento, se podrían establecer las siguientes secuencias: Encuentro Desafío Enfrentamiento Muerte”.⁵⁸ Sin embargo, esta última etapa del análisis la omití, pues las funciones que me interesan son las de los *Indicios*, que corresponden a la segunda clase de unidades integradoras, que a su vez se subdividen en *indicios* e *informaciones*. Debido a su carácter difuso, se muestra complicado definirlo y es que, según lo expresado por la teoría, su función es minoritaria respecto de las unidades narrativas cardinales (núcleos), aunque aquí mostramos que no por ello se puede prescindir de los indicios porque estos tienen la importante función develar: “Para comprender «para qué sirve» una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues sólo allí se devela el indicio; [...] los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado”.⁵⁹ Entonces, *los indicios se identifican como una unidad*

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 70.

⁵⁹ Roland Barthes, *Op.cit.*, pp. 14-15.

relevante, funcional, de clase integradora que requiere de un desciframiento a nivel de las acciones de los personajes o de la narración porque allí se encuentra el significado del segmento.

Cuando Barthes dice “vertical” se refiere a que los *Indicios* pueden alterar el significado únicamente del segmento, y no del discurso narrativo. Por el contrario, las Funciones guardan un significado único que no alteran la lógica o el sentido consecutivo del discurso narrativo, por eso estos son “horizontales”, significa que las Funciones siguen una secuencia consecutiva. En el siguiente apartado, veremos en qué textos de los *Indicios pánicos*, los indicios afectan significativamente tanto segmentos como discursos.

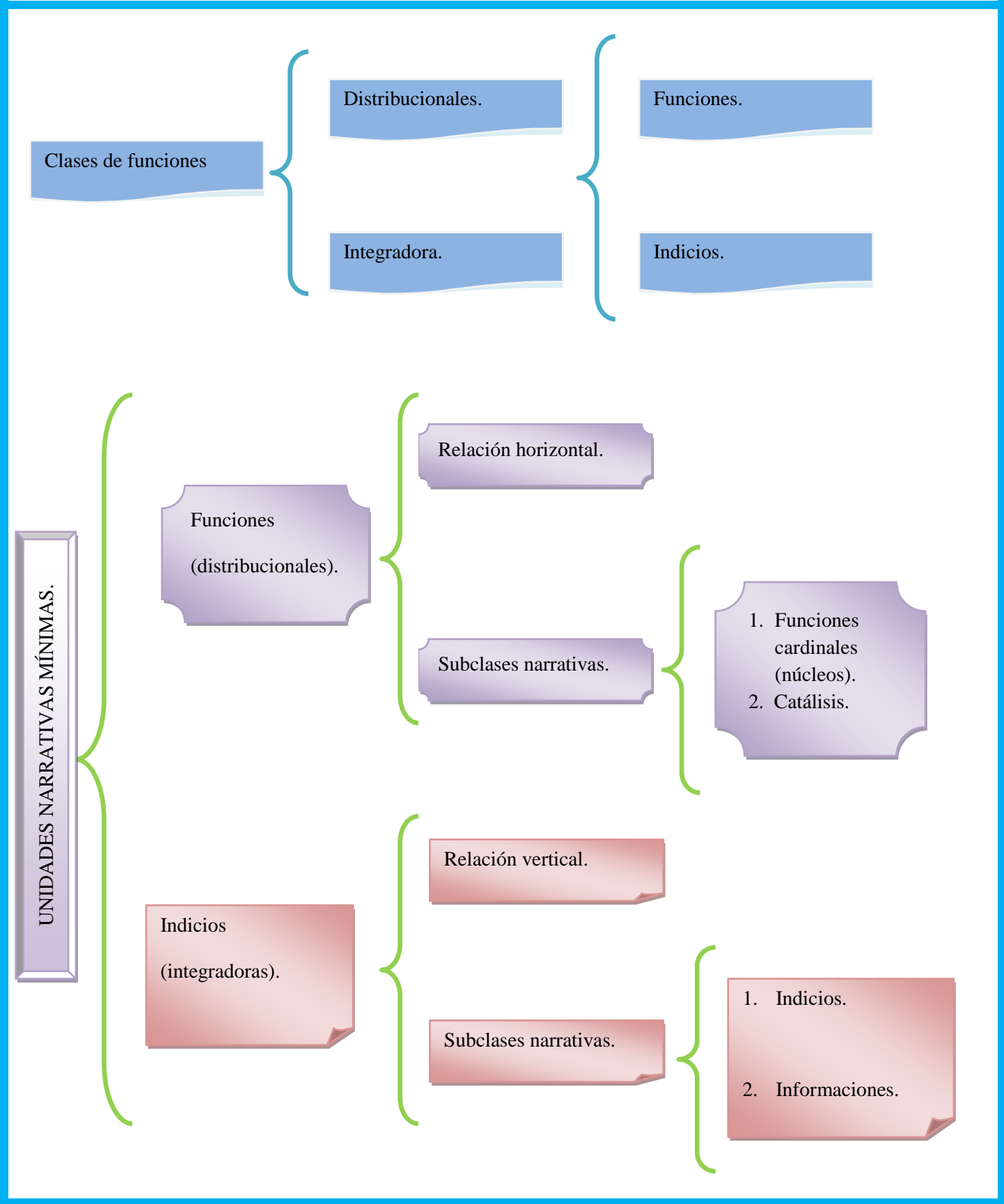


Figura 1. Clases de Funciones e Indicios, según Roland Barthes.

La siguiente subclase que está en correlación con los *indicios* son las *informaciones*, los cuales tienen una función débil, pero no por eso nula. Porque éstos contienen un conocimiento elaborado que permite percibir en la ficción elementos de realidad, es decir, hace más verosímil el discurso narrativo; por ejemplo, identificar fechas de determinada época y que las características físicas o de lenguaje de los personajes coincidan con ésta.

Mientras que los *indicios* requieren de la actividad de desciframiento, las *informaciones* funcionan a través de datos concretos y simples que no generan dudas. Como dice Barthes: “Los *indicios* implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter; una atmósfera; los *informantes* proporcionan un conocimiento ya elaborado [...] al informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autenticar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso”.⁶⁰ Ambos tienen una relación correlativa que a diferentes niveles aportan una función específica. Los *indicios* son agentes que detonan la duda en el lector, en particular despistan, generan inquietud en él que a su vez lo engancha para continuar con el discurso y los significados que este ofrece. Se pueden expresar mediante preguntas, por ejemplo el texto “4” de *Indicios pánicos* inicia así: “No hemos ido a la luna”, este segmento o frase genera en el lector el preguntarse: ¿a qué se refiere con que no han ido a la luna?

⁶⁰ *Ibidem.*, pp. 16-17. Cursivas mías.

Indicios	Informantes
<ul style="list-style-type: none"> • Relación vertical. • Significado implícito. • Requiere desciframiento. • Remiten a un carácter, sentimiento, atmósfera (sospecha), filosofía. • Nivel de las acciones de los personajes o narración. • Unidades semánticas remiten a un significado. • Son expansiones. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sitúan en un tiempo y espacio. • Conocimiento elaborado. • Inmediatamente significantes. • Percibir la ficción como una realidad. • Funcionalidad a nivel del discurso. • Son expansiones.

Figura 2. Diferencia entre *indicios* e *informantes* según Roland Barthes.

Con lo expuesto hasta aquí, se puede inferir que la elección del método estructural de Barthes se relaciona estrechamente con el libro *Indicios pánicos* de Peri Rossi aunque la categoría *indicio* sea utilizada por ambos con significados diferentes. Mientras que para Barthes, los indicios sirven para el análisis de cualquier texto literario, para Peri Rossi los indicios le dan la estructura formal a cada texto de manera única y diferente.

Y es que para Peri Rossi los indicios anuncian varios temas como la violencia, la dictadura, los estudiantes, los profesores, las mujeres, las instituciones, etc. En este caso, es difícil clasificarlos en una masa homogénea, por ello el análisis estructural funciona como un instrumento de apoyo que sirve para identificar y clasificar a los indicios que existen en los textos.

Si para Peri Rossi los *indicios* son múltiples y variados, para Barthes existe una sola forma para entenderlos y es a través de características específicas: los *indicios generan duda*, por ello deben descifrarse. También para Peri Rossi los indicios en *Indicios pánicos* deben descifrarse para poder particularizar sus características a un nivel más específico y también literario. Es por eso que el método estructuralista funciona en los textos de Peri

Rossi para poder descifrar el significado implícito, primero de cada segmento y después del texto en general.

Una vez presentadas las categorías que se emplearán en el análisis de los *Indicios pánicos* de Peri Rossi, es conveniente reiterar que he decidido seguir el modelo de segmentación textual propuesto por Azucena Rodríguez porque me permite acceder a la singularidad de cada texto. En un anexo de este trabajo, se encuentran los cuadros con la segmentación y el proceso de análisis de cada uno, que permiten identificar cada clase de unidad para poder apreciar la forma y significados del presagio de manera más profunda y atinada, ya que no permite la divagación ni la sobreinterpretación. El análisis estructural conviene a este trabajo primordialmente porque permite la clasificación de las clases de unidades llamadas indicios en las que se puede identificar de mejor manera los elementos (enigmas y misterios) dispuestos en el presagio que apuntan a una interpretación en la que es muy importante la relación de la literatura con los hechos sociales.

4.2. Análisis textual

Esta parte consta de 4 análisis; los primeros tres se dedican a textos sin título que se identifican bajo una numeración asignada por la autora. El primero es el análisis del texto “1” que es la entrada a *Indicios pánicos*; el siguiente análisis corresponde al texto “4”, el cual elegí por su brevedad y ambigüedad; el texto “13” es breve también pero es más extenso que los dos anteriores. Decidí que en comparación con los anteriores el texto número 23 titulado “La deserción”, tuviera una evidente gradación de extensión, por lo que va aumentando en número de caracteres; fue considerado para el análisis porque es un texto que muestra una estética singular que aniquila los convencionalismos literarios, lingüísticos y morales. La forma y el lenguaje se ubican en una zona fronteriza, es inclasificable, pero

su importancia radica en su carácter de presagio, y también en las clases de unidades de indicios que lo constituyen los cuales permiten asegurar, en la interpretación, que no existen indicios propiciados por actos divinos.

Análisis estructural

Análisis 1

Título del texto: “1”

(Peri Rossi, Cristina, *Indicios pánicos*, Montevideo, Bruguera, 1981, pp. 15-16).

“1” a//

Me interesa mucho la botánica. 1// Puede decirse que soy un autodidacta: tengo el cuarto lleno de hojas de diferentes formas y colores, de distinta dentición y ramificaciones. Las hojas son tantas que ya han comenzado a trepar las paredes, lamiéndoles la cal. Hermosas hojas lanceoladas que apuntan hacia el suelo, hojas escotadas, partidas; hojas aciculares, como agujas de cristal. Si camino el suelo cruje, por las que han caído y están secas. 2// Todos los días rompo algunas, pero esto no constituye un problema: por las calles se encuentran millones, antes que los autos las destrocen o que los estudiantes las utilicen como proyectiles contra los soldados. 3// El otro día presencié un combate entre los estudiantes y los soldados. 4// Después un policía me llevó a prestar declaración: quería que testimoniara cómo una hoja de plátano lanzada por un joven fue a darle en la cara a un cabo y al rozarle un ojo, lagrimeó un poco. El joven fue reprimido violentamente por los demás soldados, quienes lo echaron sobre el suelo y lo rociaron con gasolina. Después de mojado, cada soldado se acercaba a echar un fósforo. Ardió durante unos minutos. Después se hizo cenizas. 5// De todos modos el cabo tenía el ojo rojo, por lo cual el juez estaba preocupado. «A alguien hay que castigar por esto» —decía—. «Esto no puede quedar impune. ¿Qué dirá

su señoría, el presidente, si no castigo a nadie?» 6// Yo me negué a declarar, pretextando resfrío: conozco varios testigos que después de declarar han sido encarcelados, ante la ausencia del culpable. Nadie se anima a dejar una ofensa a la autoridad impune.7// Lo único que lamento es que uno de estos días tendré que desprenderme de mi colección de hojas. Así me lo aconsejó un abogado amigo mío, entendido en la materia. 8// Desde que los estudiantes han adquirido la peligrosísima costumbre de enfrentar a los soldados con hojas secas de los árboles, éstas han pasado a ser consideradas por el gobierno como armas ofensivas contra la seguridad del estado.9 [SIC]// Aunque mi conducta es irreprochable, mejor me deshago de ellas: todos los días hay allanamientos y no quisiera imaginar mi destino si las encuentran en mi cuarto. Ya no se puede estar seguro en ningún lado. 10/

Según lo expuesto en el ejercicio de segmentación mostrado en el cuadro, la estructura pertenece a una narración que, por su extensión es breve, muestra acciones que son, en su mayoría, de alto grado de significación porque los segmentos, según las categorías estructurales de Barthes, corresponden a las integrativas llamadas “indicios”; éstos aparecen en siete ocasiones, en los segmentos 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, y están contruidos con base en la ironía.

La introducción del texto correspondiente a los segmentos 1 y 2 muestran el tema, en cuyo caso son las hojas. Por un lado, las hojas tienen relación con el narrador en el sentido de que éste las colecciona, esto causa en el lector la impresión de una profunda afición que éste tiene por las hojas.

Sin embargo, en el segmento 3 las hojas adquieren un significado controversial y extraño que establece una imagen fragmentada y simbólica. En este segmento se percibe

que el mensaje está gestándose en la ambigüedad porque las hojas son descritas mediante la figura retórica del símil, lo cual implica destacar cualidades no convencionales de éstas al compararlas con un proyectil o, mejor dicho, con un arma; adquieren este significado cuando caracterizan al personaje de los estudiantes, porque ellos son quienes inician el enfrentamiento utilizando las hojas como armas en contra de los soldados. Este indicio construido con base en las acciones de los personajes funciona para anticipar al lector una conocida relación de roles sociales. Esto crea un ambiente inusual en el texto, en el que se percibe la exageración de la acción, apoyada en el símil de las hojas, y es afianzado posteriormente con el indicio del segmento 5 en el que el combate lleva a consecuencias absurdas. Aquí, la exageración se intensifica:

Después un policía me llevó a prestar declaración: quería que testimoniara cómo una hoja de plátano lanzada por un joven fue a darle en la cara a un cabo y al rozarle un ojo, lagrimeó un poco. El joven fue reprimido violentamente por los demás soldados, quienes lo echaron sobre el suelo y lo rociaron con gasolina. Después de mojado, cada soldado se acercaba a echar un fósforo. Ardió durante unos minutos. Después se hizo cenizas.

En este texto existen dos elementos primordiales; el primero es que el narrador homodiegético que en un principio parecía autodiegético se convierte en testigo, no sólo en lo que respecta a su función como elemento de la narración⁶¹ sino que, en la historia, el personaje debe atestiguar acerca de la situación que presenció: el combate entre los estudiantes y los soldados.

⁶¹ Sobre esto, indica Pimentel: “Mas no toda narración en primera persona se reduce a la forma autodiegética. La otra es la testimonial: aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro”. Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 137.

El segundo elemento tiene que ver con el uso de la ironía que, según Angelo Marchese:

Consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso [...] La ironía presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Particularmente importante es el uso de la ironía en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados permite disfrutar los subrayados irónicos escondidos entre los pliegues del discurso, los dobles sentidos, los equívocos o malentendidos.⁶²

La ironía hace uso de otros mecanismos retóricos como la exageración, mejor entendida como la hipérbole. Por un lado, la hipérbole nos permite identificar el ambiente hostil y caótico de la situación en que el estudiante es castigado, mientras que la ironía tiene una función más profunda porque equivale a diversos juegos semánticos para codificar y a la vez develar el presagio. En primer lugar, la burla es el primer síntoma que va acompañado en diferentes dosis de la reflexión y la profunda crítica. Lo que conlleva al tercer juego que es la identificación con el lector.

Así, el indicio reforzado por la presencia de la ironía del segmento 5 permite identificar dos dimensiones de la violencia referida en el relato: la primera es la violencia

⁶² Angelo, Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. p. 221.

no excesiva utilizada por los estudiantes, la cual es ilegal porque al enfrentar a los soldados mediante el uso de una hoja de plátano como proyectil, estos iniciaron el conflicto; la segunda, la respuesta de los soldados, es una violencia excesiva pero legal, pese a que lleve a la muerte violenta del estudiante joven.

En el relato, se desconocen los motivos de los estudiantes para enfrentar a los soldados, pero lo que sí se conoce son los motivos de los soldados para castigar y reprimir. Lo cual se explica en el segmento 6 donde se sigue intensificando el efecto de la ironía con la inserción de un cuarto personaje determinado también como personaje plano: el juez cuya figura representa un símbolo de la justicia sino, por el contrario, la muestra como una institución regida por la reputación y el protocolo.

La segmentación permite ver cómo en cada indicio presente en “1”, la ironía adquiere un sentido más hiperbolizado. Por ejemplo, en el indicio del segmento 9 se reitera que las hojas son motivo de peligro y de ilegalidad, las hojas contienen el presagio en el significado que tienen en el texto, que se puede explicar de dos formas. Primero, por su ambigüedad de significado al tratarse de una palabra homógrafa⁶³. Las hojas que se mencionan en el relato son de diferente tipo: hojas de plátano, hojas para coleccionar, hojas para combatir a los soldados, hojas de árboles, lo único que tienen en común es que son hojas secas utilizadas por estudiantes, según lo dicho en los segmentos 2 y 9. El indicio del segmento 8 deja ver la semejanza entre las hojas del coleccionista y las hojas que utilizan los estudiantes.

⁶³ “Existen dos clases de homonimia. Si las palabras homónimas se escriben y se pronuncian igual se llaman homógrafas, y sólo se pronuncian igual pero tienen grafía diferente se llaman homófonas, ejemplo: homógrafos: haz (conjunto de rayos) haz (del verbo hacer); homófonos: vello (pelo) bello (hermoso)”. Véase en Sacramento Nieto. p. 1621.

Como se ve, el indicio apunta a que las hojas, irónicamente, son el motivo de la inseguridad, cuando en realidad quienes producen la inseguridad son los soldados y el juez, al responder violentamente contra los estudiantes cuyas acciones son irónicamente inofensivas. También el indicio apunta al contexto pues el sustantivo “estudiantes” junto al sustantivo “hojas” generan un significado relacionado con los libros. Una interpretación a la que lleva este indicio es que aquellos que posean las hojas las utilizarán como armas pues son seres de conocimiento y representan el verdadero peligro para quien ejerce el poder.

Asimismo, el presagio en “1” está construido a partir de los elementos narrativos empleados para representar a la autoridad y para legitimar la violencia. El primero lo constituyen los soldados quienes condenan a la muerte a los estudiantes por utilizar hojas como proyectiles contra ellos. El segundo, engloba la reputación y el protocolo de la justicia para “encontrar un culpable”. El tercero está en el narrador quien se niega a ser testigo debido al pánico generado por las instituciones de justicia.

Finalmente, el presagio en “1” encierra un mensaje contenido en los absurdos motivos y acciones que se emplean para castigar a personas cuya arma es el conocimiento.

Análisis 2

Título del texto: “4”

(Peri Rossi, Cristina, *Indicios pánicos*, Montevideo, Bruguera, 1981, p. 23).

“4” a//

No hemos ido a la luna;1//
nos hemos quedado adentro del ropero 2// porque
[allí había tantas cosas que venían del pasado
de abuelas y de abuelos que dejaron rastros como
[sombreros
rastros como flores violetas disecadas, una melena
de muñeca y otras cosas que a veces nos entre-
[tienen. 3//
Frente a esos sueños el espacio es una mosca ham-
[brienta. 4//

Los segmentos 1 y 2 en este texto contienen rasgos narrativos que se hacen notorios en el uso del verbo y en la existencia de un narrador colectivo que está contando su propia historia en la que un “nosotros” son testigos del caos, de lo grotesco, incluso de lo onírico del espacio en el que conviven. Por este hecho, aunque la forma del texto en “4” remita a la poesía, aquí lo analizo como narración. Más adelante daré otra razón.

El texto “4” contiene cuatro indicios en cuatro segmentos. Cada segmento es un indicio marcado por la ambigüedad. Cada indicio representa un vehículo expresado mediante figuras retóricas que contribuirán a descifrar el mensaje, en este caso, mediante la metáfora y la metonimia. Los segmentos 1 y 2 contienen ideas clave que ayudan a deducir un contexto: todos se fueron a la luna, excepto aquellos que se quedaron dentro del ropero.

Los indicios en “4”, por su brevedad, provocan que el lector produzca conexiones de significado que no logran configurarse con un solo sentido o interpretación. Por ejemplo, el

indicio del segmento 1 refiere a una voz enunciativa específica que corresponde gramaticalmente a la primera persona del plural; es decir, “nosotros”. Según Adriana Azucena Rodríguez, “no es el héroe de su relato, ahonda poco en sus propias preocupaciones e intereses en comparación con el héroe. [...] A este tipo de narrador se asocian algunos mecanismos asociados a formas gramaticales ambiguas: a. El uso de un narrador colectivo que se refiera a sí mismo en relación con otros aludiendo a un “nosotros”.⁶⁴ Esto refiere a que la voz enunciativa, entonces, es un elemento que contribuye a la ambigüedad.

La metonimia opera en la palabra “luna” debido a que ésta, como motivo literario, remite a una atracción misteriosa, romántica, incluso de exploración y conquista del espacio. Francisco Montes de Oca nos dice que “la metonimia consiste en designar una cosa con el nombre de otra por existir entre ambas alguna relación de sucesión o dependencia y corresponde al inciso f) *Del signo por la cosa significada*”.⁶⁵ Así que la luna y las cosas significadas por ésta son provocadas por un contenido simbólico; en este caso, “luna” evoca partículas que pueden referir a que en la historia de “4” existe un grupo de personas que prefieren la exploración de lo desconocido, la modernidad, etcétera.

El segmento 2 contiene un indicio en el que se hace uso de la metonimia para significar al ropero como un lugar cómodo que puede resguardar de algo.

Los segmentos 3 y 4 contienen indicios basados en una descripción lírica sustentada en la comparación y la metáfora. En el segmento 3 se hace uso de la comparación para equiparar al pasado con objetos olvidados o viejos: “[allí había tantas cosas del pasado / de abuelas y de abuelos que dejaron rastros como / [sombreros / rastros como flores violetas

⁶⁴ Adriana Azucena Rodríguez, *Op.cit.*, p. 109.

⁶⁵ Francisco Montes de Oca, *Op. cit.*, p. 50.

disecadas, una melena / de muñeca y otras cosas que a veces nos entre- / [tienen”. La metáfora⁶⁶ se presenta cuando se comprende que los rastros simbolizan la muerte, el pasado está hecho con rastros que devienen en muerte.

Un aspecto valioso e interesante en “4” es el uso de otros recursos tipográficos para encriptar el mensaje. En este caso, el uso del corchete de apertura, que en poesía “se coloca delante de las últimas palabras de un verso para indicar que no caben en la línea anterior”,⁶⁷ en “4” se emplea con una finalidad metonímica en tanto que muestra la colocación de las palabras en un espacio reducido; es decir, genera un efecto visual relacionado con el espacio estrecho del ropero en el que no caben los personajes del colectivo ni las palabras.

El segmento 4 constituye el indicio más ambiguo y provocador porque precisa de la evocación y la metáfora. El lirismo se entretreje con las voces del colectivo en un violento y grotesco espacio en el que se presiente una amenaza cifrada en la metáfora de la mosca hambrienta. Metafóricamente, la mosca hambrienta representa el acecho y también la putrefacción; por lo tanto, se le atribuyen otros campos semánticos en relación como lo son la amenaza y la incomodidad. Esto genera un ambiente extraño y violento en el que la voz colectiva testimonia su propia putrefacción al ser silenciada y fragmentada.

⁶⁶ Según Helena Beristáin, la metáfora es una figura “que afecta al *nivel** léxico-semántico de la *lengua** y que tradicionalmente solía ser descrita como un *tropo** de dicción o de *palabra** [...] La metáfora (como la comparación, el *símbolo**, la *sinestesia**) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre *significados** de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la coposición de *semas** (unidades mínimas de *significación**) que se da en el plano conceptual o semántico (o la coposición de partes, dada en el plano material o referencial, cuando la metáfora no es lingüística —Grupo “M”—), y en esta *figura** se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la NO identidad de los *significantes** correspondientes.” Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 308.

⁶⁷ Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, RAE, 1999. En línea: <http://ciudadseva.com/wp-content/uploads/2016/05/Ortograf%C3%ADa-de-la-lengua-espa%C3%B1ola.pdf> [26-02-2018].

Además, otro de los matices del indicio está presente en el uso del tiempo verbal. La voz enunciativa en el segmento 1 representa el futuro; en los segmentos 2 y 3, el pasado, y el segmento 4 anuncia la amenaza que se intuye en el presente.

Por ello, puede interpretarse que el colectivo señalado convive en un estado de total incertidumbre porque en ningún lugar puede estar a salvo. El pasado es algo lleno de cosas muertas en el que ya no caben; el futuro es lejano, y el presente está lleno de miedo porque hay putrefacción, y los sueños se ven amenazados por ese espacio.

Así, en “4”, el presagio anuncia la amenaza en el presente, la fragmentación del tiempo divide al presagio en alertas pasadas, presentes y futuras en un espacio lleno de malos augurios. Otra vez, el presagio anuncia un ambiente violento, de incertidumbre, de caos.

Finalmente, los indicios en “4” están contruidos para interpretar que mientras la luna indica el futuro, el ropero simboliza el pasado. También, la negación de ir a la luna y de quedarse en el ropero configuran el carácter del colectivo: son un grupo de cobardes que decidieron atesorar el pasado, pero que se esconden de algo por una razón que es confirmada en el segmento 4. Esta es la historia que se cuenta en el texto y por ello fue analizado como un texto narrativo.

Análisis 3

Título del texto: "13"

(Peri Rossi, Cristina, *Indicios pánicos*, Montevideo, Bruguera, 1981, pp. 35-37).

"13" a//

Tengo un pequeñísimo apartamento desde el cual oigo a todos mis vecinos.1// Cuando he girado la llave en la cerradura apenas puedo entrar, pues el espacio que hay entre la pared y la puerta es tan escaso que no nos permite estar a mí adentro y ella abierta al mismo tiempo. Si estoy de pie toco el techo con las manos, y a veces me entretengo en eso, acariciando el techo con las manos como si fueran las caderas de una mujer que hay que acariciar con la mano abierta. Esta es una ventaja suplementaria que tiene el apartamento. 2// Si me canso, me acuesto y mis pies llegan justo al borde de la ventana, por la cual entra un poco de frío, aunque esté cerrada, porque el vidrio es helado.3// El árbol en cambio es muy alto.4// El que está en medio del edificio, porque el dueño no lo quiso cortar: él ama mucho la naturaleza y le parecía un crimen sacrificarlo para construir un block de apartamento, que de todos modos iba a alquilar, así que no importaba si quedaba poco espacio.5// De modo que cuando los inquilinos entramos o salimos de nuestros cubiles, nos topamos con el árbol.6// Un profesor de historia natural amigo mío que mendiga todas las mañanas a la puerta de la Catedral (ha obtenido el permiso correspondiente en el municipio) me ha dicho que es un ciprés gigante.7// Cuando entro de noche, tarde, a mi apartamento, suelo encontrar filamentos de ciprés en el suelo, o en el techo, por el aire, que llegan a molestarme, debido a la irritación que provocan en mis ojos.8// De todas maneras, ésta no es la peor situación: el inquilino del cinco debe dejar la ventana abierta todo el día, porque el ciprés ha crecido una de sus ramas hacia ese lado, metiéndosele por la ventana a la casa, y él no se anima a cortarla, porque es seguro que si lo hace, el propietario lo expulsará de su vivienda, y todos sabemos lo difícil que es encontrar alguna libre.9// La rama del ciprés interrumpe el desplazamiento de todos en la pequeñísima casa, anteponiéndose al biberón que hay que darle al nene,

metiéndose en la olla de la sopa que se cocina en el fuego, si es que hay viento, o revolviéndole el cabello a los invitados, cuando los hay. Para hablar, es necesario correr la rama hacia un lado o hacia otro, pero ella insiste, vuelve, dando un suave ramalazo a quien esté adentro.10//

—Es un ciprés de la India— dice el profesor que mendiga.11// Mendiga para poder comprar el material con el que tiene derecho a dictar las clases. Las clases nunca se las pagan, porque el estado [SIC] piensa que es un privilegio dictar clases, y aquel que aspira a hacerlo debe anotarse en una lista en el Ministerio del Interior.12// Allí los aspirantes son rigurosamente analizados; se investigan sus pensamientos, se los examina políticamente, remontándose a la ideología de sus antepasados: el estado [SIC] no puede permitirse el lujo de dejar la educación en manos de elementos peligrosos para su seguridad.13// Solamente cuando se ha eximido de culpas al aspirante —si efectivamente nunca participó en una manifestación, si se hizo el sordo y el mudo, si tiene algún pariente o amigo militar o policía, si jamás firmó declaración alguna, si merece la confianza de la clase dirigente—14// podrá disertar ante un público atento de alumnos deseosos de adquirir aquel aprendizaje que los capacitará para integrarse a la sociedad.15// Aunque muchos profesores han muerto de hambre, mueren con dignidad, seguros de que se trata de una muerte noble, la que el estado [SIC] reserva para ellos, como piezas fundamentales de una organización tan vasta, tan compleja, tan perfecta.16// En algunos casos, cuando se trata de profesores de reconocida idoneidad en la materia, se les permite mendigar en las plazas, para subvenir a sus necesidades, pero de todas maneras mueren de hambre porque el público es indiferente a sus súplicas: todo el mundo considera justo y adecuado que un digno y honesto profesor muera de hambre.17//

Yo a veces le ayudo tirándole mendrugos por la ventana, 18// desde el día que lo vi disputar el pan a las palomas en la plaza por lo cual fue severamente amonestado.19// Él abre la boca bajo mi ventana y yo le arrojé granos de maíz, migajas de pan, restos de bizcochos y alguna pasa, según lo que haya

conseguido ese día en la oficina.20// Me lo agradece dándome clases de botánica por la noche. Nadie sabe que soy yo quien lo alimenta.21//

El texto “13” contiene 18 indicios en los 21 segmentos; es decir, se emplea más el recurso del indicio en comparación con las demás categorías estructurales descritas por Barthes. El segmento 1 contiene el primer indicio que aparece constituido por elementos que producen un efecto superlativo y una acción: “pequeñísimo” y “oigo”. El superlativo genera un sentido decodificado porque el uso de éste funciona para alterar el sentido literal, tal como define José González Calvo:

La ponderación, énfasis o encarecimiento superlativos, la exageración, la hipérbole pueden funcionar fácilmente como fuerzas motrices en la confección de un texto o de determinadas partes de un texto. De ahí que la lengua disponga de tantos y tan variados procedimientos para expresar la superlación. Permite multitud de precisiones y de variaciones estilísticas y de nivel de lengua. Un recurso tan rico, tan poderoso, tan ampliamente usado ha de estar ligado a la entraña misma del idioma. La superlación es una fuente de energía y de vitalidad idiomática ineludible muchas veces en la generación o producción del texto o de algunas de sus partes: descripciones, caricaturas, caracterizaciones; alabanzas, reproches, dificultades enormes, manifestaciones de gran alegría u horror, etc., etc.⁶⁸

Por lo tanto, en “13”, el superlativo “pequeñísimo” tiene un efecto hiperbólico porque se exagera la cualidad del espacio pequeño; la palabra “oigo”, por su parte, implica

⁶⁸ José Manuel González Calvo, “4. Textos elaborados desde la actitud superlativa” en *Sobre la expresión de lo «superlativo» en español (y V)*, pp. 168-169.

la manera particular que el personaje-narrador tiene de relacionarse con el otro mediante el sentido del oído, lo cual podría indicar el sentido del indicio porque puede interpretarse a partir de un elemento contextual histórico relacionado con las dictaduras del Cono sur, pues, como se sabe, éstas utilizaban medios de espionaje y vigilancia hacia aquellos que creían podrían perjudicar al gobierno.

Sin embargo, el grado superlativo no se limita a este segmento sino que continúa a lo largo del texto lo que sugiere que los indicios se construyeron a partir de una relación de actitud superlativa. Por ejemplo, en el segmento 2 el indicio dispone del superlativo para contrastar el espacio pequeño del apartamento en comparación con la inmensidad del árbol; es decir, mediante la exageración producida por el superlativo se entiende que el árbol con su inmensidad genera que el espacio del apartamento sea aún más reducido.

Incluso, el superlativo adquiere la función de la ironía cuando la comparación no se limita al espacio sino que también apunta a los inquilinos. Irónicamente el árbol tiene más derechos que los inquilinos; esto es señalado en el segmento 10; la actitud superlativa que expresa la exageración del crecimiento desmesurado del árbol declara, con un recurso irónico, que los inquilinos están sin posibilidad de expresar queja, deben vivir en condiciones anómalas provocadas por el árbol: “interrumpe el camino, se antepone al biberón, se mete en la olla, le revuelve el cabello a los invitados, insiste y da un ramalazo a quien esté”. Por otro lado, el superlativo contribuye a inferir que el dueño tiene un carácter hipócrita y egoísta al imponerse como única autoridad negándoles la comodidad a los inquilinos. Así el lector advierte que el indicio tiene que ver con la actitud autoritaria y egoísta de uno y la opresión de otros.

Posteriormente, en los indicios 11 y 12 se incluye un personaje que destaca sobre los otros personajes por sus peculiares cualidades porque, pese a ser un personaje tipo,

contiene un elemento diferenciador: se trata de un profesor mendigo; esto es una ironía porque exagera la predisposición del imaginario del lector para converger en una crítica al verdadero significado; frente a este elemento, podríamos interpretar que en el texto hay un discurso acerca de la indigencia institucionalizada. Los profesores mendigan porque el Estado ha renunciado a la obligación de darle educación a sus ciudadanos (segmento 12), pero además deben tener un historial político intachable (segmentos 13, 14, 15) y en concordancia con la ironía hiperbolizada depositada en el elemento del árbol, lo justo está en la imposición del dueño para condicionar a los inquilinos a convivir de manera incómoda con éste, sin posibilidad de reclamos (segmento 9). Lo que verdaderamente declara la ironía es que la justicia implica silenciar las voces que protestan y exigen justicia; la ausencia de reacción de los inquilinos es idónea para quien tiene el poder (el dueño), y así lo justo en ese mundo ficticio es lo injusto.

Incluso la ironía adquiere un sentido más crítico en el indicio del segmento 16. Aquí el lector simpatiza con el personaje del profesor pues en el contexto del relato los profesores deben morir de hambre porque es lo justo, lo digno para la política perfecta y la sociedad perfecta; su muerte es una muerte noble. Como se ve, la ironía es muy cruda, y ésta genera un efecto de identificación con el lector quien es dirigido por el texto a reflexionar sobre aquello que se considera justo.

Entonces, el presagio en “13” encierra un mensaje acerca de quienes tienen el poder y propugnan por la creación de un mundo perfecto llevando a cabo actos injustos. Aquí encuentro una referencia a mi propia realidad en la que los profesores de México, debido a “La reforma educativa”, deben ser rigurosamente evaluados para mostrar su capacidad para enseñar. Es decir, este segmento logra simpatizar y arraigarse en la

identificación universal para ejercer una profunda crítica que apunta hacia la importancia de la acción social para evitar la injusticia.

Análisis 4

Título del texto: 23, “La deserción”. (Peri Rossi, Cristina, *Indicios pánicos*, Montevideo, Bruguera, 1981. pp. 53-58).

23

La deserción// a

Cuando amaneció, 1// había una mujer colgada del techo.2 //

De lejos parecía una estatua, de cerca se notaba que era una mujer desesperada.3// Él la llamó desde el suelo.4//

—Bájese de ahí— le dijo.5//

Pretendió ser autoritario, 6// porque estaba asustado y tenía un miedo pavoroso de lo que estaba por ocurrir.7//

De lejos parecía una estatua, de cerca se notaba que era una mujer desesperada.8// En la cornisa, mirando hacia abajo, proyectándose sobre el aire que caía hacia el suelo como la sombra de una palmera, inclinada un poco contra el costado de la azotea, parecía estar adherida a la pared y un poco torcida, como esos adornos que los antiguos constructores colocaban en los frisos, a modo de decoración. 9//

—Reflexione. Nada ganará con su muerte— gritó el hombre, sin convicción.10//

Ella seguía quieta ahí, prendida con los dos brazos al borde de la azotea, todo el cuerpo en el aire, a punto de caer.11// No gritaba, ni lloraba, ni decía nada, esperaba que sus brazos se cansaran y entonces caer.12//

—Esto es horrible —dijo el hombre, en voz un poco más baja.13//

Horrible era lo que esperaban los dos; ella, prendida al pedazo de muro, él, imaginando ya cómo caería, cómo el cuerpo de la mujer atravesaría el aire hasta estallar en el suelo, cual una bolsa de carne, desparramarse entre las baldosas y después correr, correr o recoger qué, quizás un zapato de la señora o un ojo que hubiera saltado o cualquier otra porción de su cuerpo que estuviera suelta, vagando por la calle.14//

—Usted no puede obligarme a eso —le gritó el hombre.15//

Ella seguía impávida, tomada aún de la cornisa de la pared que concluía en azotea. Sus dos brazos rodeaban la pequeña masa de cal y de ladrillo, pero seguramente estaba por dejar de hacerlo ya.16//

—Piénselo nuevamente. No puede someterme a esto. —Dijo el hombre todavía.17//

La mujer no decía nada. A lo mejor no oía tampoco.18// De todas maneras, él consideró oportuno insistir. Se movía nerviosamente alrededor de la franja de calle ensombrecida por la mancha de la mujer proyectada sobre el suelo. Recorría así dos metros, yendo y viniendo, mirando de vez en cuando hacia arriba, pero más a menudo murmurando mientras daba un paso y otro, desesperados.19//

—Considere la oportunidad de hacerlo—gritó el hombre.

—No va a conseguir nada mejor que esto—insistió.20//

La mujer soltó una mano y quedó prendida por la otra.21// El hombre tembló, transpiró, gritó, corrió hacia un lado, volvió, corrió hacia otro, se apresuró, quedó en suspenso la mujer lentamente volvió a sujetarse con el brazo que había soltado para quitarse un cabello de la frente. 22//

—Seguramente se arrepentirá— proclamó el hombre, enrojecido y tembloroso, gritándole al aire a ella al espacio al solo árbol a una nube depositada sobre la Catedral que miraba.23//

Traería una escalera y subiría los diez pisos rápidamente hasta tomarla por la cintura y obligarla

a bajar, aunque ella intentara escurrirse y los ojos se le nublaran por efecto del vestido blanco con redondelitos violetas que ella tenía puesto, y después de obligarla a bajar la trasladaría hasta un hospital donde seguramente el médico de puerta la atendería, le dispensaría los cuidados del caso que correspondía a una enferma mental, a una psicópata o a una paranoica como seguramente era la mujer y después el médico la aplicaría el tratamiento correspondiente, electroshock, o lo que fuera, con lo cual la mujer al poco tiempo sanaría, se reencontraría con su esposo y sus hijos, volvería al trabajo y le agradecería a él que la había disuadido de aquella tentativa insensata.^{24//}

Un viento muy fuerte sopló y él tuvo miedo que su fuerza, la presión del aire levantando el vestido de la mujer y empujando las cosas al pasar, la lanzara violentamente contra el suelo.

Pero el viento no alcanzó a despegarla. ^{25//}

—Estoy seguro de que encontraremos la solución. La vida no es tan horrible— inmediatamente se sintió avergonzado por lo que había dicho. Se arrepintió, como si hubiera cometido una falta de pudor, como si sin querer hubiera hecho algo muy ridículo, en desacuerdo con su edad y tuvo ganas de disculparse de esa mujer y de otras y de otros.^{26//}

Si pudiera estar seguro de que ella no iba a lanzarse de allí en cualquier momento, se correría unas cuadras, hasta el quiosco policial, a solicitar el concurso de las fuerzas del orden para disuadir a esa loca. Ellos debían saber qué hacer en estos casos. ^{27//} O mejor, si ella esperara un poco, un instante tan solo, cruzaría a una casa cualquiera y llamaría por teléfono a los bomberos. Ellos llegarían con sus largas mangueras y sus redes y la rescatarían aunque ella no quisiera. Claro que la mujer se iba a asustar con el asunto de las redes; en esos momentos uno está hipersensible y cualquier cosa le ofende. ¿No creería ella que la trataban como a un animal, colocándole una red abajo? Era posible que la red la molestara. ^{28//} Bueno, pero quedaba el recurso de la escalera todavía. Una escalera mecánica, enorme, impresionante. ¿Como las que se usan para conectar los postes eléctricos? Y

tocarla con mesura, con delicadeza, dar rodeos para aproximarse a ella, como a un animal furioso, e intentar persuadirla con palabras suaves, como se les habla a las fieras cuando se las trata de engañar, y acercársele con mucho cuidado, mintiéndole, hablándole de otra cosas, del tiempo, de la familia.

29//

«Acérquese despacio, disimulando», diría el oficial.

Y ellos la tomarían con guantes, le tocarían el vestido provistos de guantes de goma, como si ella fuera un cable suelto, un cable desprendido de la gigantesca instalación de luz, un cable rebelde, un cable salido, un cable deslizado, un desertor, un ineficaz, uno que no ha cumplido su función, la que estaba prevista, la que tenía asignada, la que le fuera adjudicada en el gran reparto,

ella una rebelde

¿ella una desertora?30//

De cualquier manera había que disuadirla. 31//

Si tan sólo se animara a moverse de ahí abajo en tanto ella, sin oírlo, con una absurda tranquilidad, con una fijeza de piedra, simplemente se inclinaba, esperaba que sus brazos se cansaran para caer, para desertar definitivamente, irse, desaparecer.32//

—Espere un minuto, espere un minuto, por favor —gritó el hombre.33//

y comenzó a subir vertiginosamente los escalones del edificio hasta el ascensor, emplearía el ascensor para llegar antes, abrió la puerta de hierro, vio las paredes rojas del aparato, el espejito en el medio. «Estoy seguro que llego a tiempo», se dijo, en el confort del ascensor metálico.34//

ella comenzó a descender

descendió suavemente, sin ruido, desprendida de la cornisa y se posó sobre el suelo, grande, abierta, desplegada como una avenida.35//

El texto “23” está compuesto en su mayoría por indicios porque aparecen en 29 ocasiones, es decir, la estructura es un código dispuesto para ser descifrado. Pero, a diferencia de los anteriores, éste contiene un título: “La deserción”; y, por definición, todo título opera como un indicio en tanto que se relaciona con el contenido del texto. Para analizar este primer indicio, tomaremos en cuenta el significado del diccionario: “Deserción f. (lat. *desertio*). Acción de desertar. || *For.* Abandono que hace la parte apelante de una apelación. || Ausencia de competidores a un concurso”.⁶⁹ La inserción del título demuestra ser una condicionante para el contenido porque apunta a dos relaciones fundamentales; la primera relación es la que tiene con los demás indicios que componen al texto y la segunda relación es la que guarda con la participación del lector, quien se encarga de descifrar la presencia del título en los indicios.

Lo anterior es corroborado en el indicio del segmento 2 cuyo significado depende de dos elementos: el primero, es el uso del lenguaje bélico del título y del segmento porque emergen las preguntas: ¿Quién es el desertor? ¿La mujer es la desertora? Por lo cual el lector podría empezar a desentrañar el código y así definir de manera dudosa que la mujer es la desertora a la que el título hace referencia; el segundo elemento, la tensión que produce la imagen de una mujer colgada de un techo que para el lector no implica una relación directa con el primer elemento sino con un espacio y ambiente de incertidumbre y caos.

Ahora bien, al ingresar el lector en el mundo de los indicios de “La deserción” surgen preguntas que intentan descifrar el código que tales indicios ofrecen a pedazos o mejor dicho por segmentos; por lo tanto la siguiente pregunta que interesa es: ¿por qué se refiere el título a una deserción que no existe?

⁶⁹ *Diccionario pequeño Larousse*, p.341.

En coincidencia con los textos anteriores, los indicios aquí se nutren de otros para integrarse de diversas formas y enriquecer al texto literario, así como para establecer una fuerte relación con el lector; por ejemplo, en los segmentos 3, 8 y 9 existe una concordancia que el indicio anuncia a través de la figura retórica del símil, pues se hace una comparación que primero se enuncia en el segmento 3: “Parecía una estatua” y luego se hace la reiteración en el segmento 9 en el que se especifica la comparación con la estatua: “como esos adornos que los antiguos constructores colocaban en los frisos, a modo de decoración.” El símil expresa que la mujer es una figura inmóvil, sorda, y así se le resta humanidad.

Otro indicio que entra en relación con los segmentos 3 y 8 es el ubicado en el segmento 12 donde se define el grado de participación del narrador; el narrador es inusual porque en un primer momento es percibido como un narrador en tercera persona omnisciente; sin embargo, el indicio del segmento 12 revela que es un narrador poco confiable, que, definido por Lauro Zavala a partir de Booth, es una “Instancia narrativa cuyas afirmaciones son contradichas por el curso de los acontecimientos, por lo dicho por los personajes, por la lógica del sentido común o incluso por la lógica de las convenciones del género narrativo”⁷⁰. Mientras en los segmentos 3 y 8 se afirma que la mujer está desesperada, en el segmento 12 se enumera características que contradicen lo dicho anteriormente; lo que genera incertidumbre en la escena. Incluso en el segmento 18 se vuelve a reafirmar que el narrador no está del todo seguro acerca de si la mujer escucha al hombre; es decir, estos indicios revelan que el narrador no es omnisciente y que como lectores debemos desconfiar de lo que nos narra.

⁷⁰ Lauro Zavala Alvarado, *Manual de análisis narrativo literario, cinematografía, intertextual*, p. 44.

Asimismo, el narrador en los segmentos 24 y 27 en relación con los segmentos 12 y 18 especifican la verdadera presencia de éste y otros significados. En primer lugar, el narrador se transforma, me refiero a que se posiciona desde otra perspectiva distinta en la que se distingue de qué lado está; en este caso, narra únicamente los pensamientos y sentimientos del personaje hombre que observa a la mujer, y esto es notorio en los diálogos, en los que se omite el sistema de intercambio de comunicación entre los personajes; es decir, no hay una convivencia textual donde se aprecie la voz de ésta.

Teresa Dey basándose en una definición de Alberto Paredes describe a este tipo de narrador como “narrador *avec*”:

También en tercera persona nos encontramos al **narrador avec, o narrador con, esto quiere decir que acompaña**, es como otra conciencia dentro de uno de los personajes y este narrador refiere únicamente desde la perspectiva de ese personaje, sabe lo que siente, piensa o quiere el personaje que acompaña; no obstante, no puede saber más allá que lo que ese mismo personaje percibe. Este narrador puede ir desplazándose desde la perspectiva de un personaje distinto en cada capítulo de la historia.⁷¹

Lo que genera la siguiente pregunta: ¿Por qué el narrador decide ponerse del lado del hombre y narrar sólo su perspectiva? Una posible interpretación está en el inicio del segmento 24, en el que el narrador describe en pospretérito aquello que el hombre podría hacer para ayudar a la mujer, pero la descripción borra los límites entre el personaje y el narrador y éste último interpela sus propios pensamientos cuando dice: “[...] y después de obligarla a bajar la trasladaría hasta un hospital donde seguramente el médico de puerta la

⁷¹ Teresa Dey, “El narrador en tercera persona”, *Cuento II, estrategias, narradores y estructuras*, 2018 en línea: <https://uacmcuentodos.com/quien-habla-en-el-cuento/el-narrador-en-tercera-persona/> [09-04-2019].

atendería, le dispensaría los cuidados del caso que correspondía a una enferma mental, a una psicópata o a una paranoica como seguramente era la mujer [...]”. Tanto el personaje del hombre como el narrador afirman que la mujer está loca, lo cual es corroborado con elementos del indicio 27 en el momento en que expone que las fuerzas del orden son los indicados en disuadir a la loca, dice: “Ellos debían saber qué hacer en estos casos”. Es decir, el indicio del narrador en el segmento 24, define que la perspectiva del hombre está orientada y a favor de quien ejerce la violencia porque para éste las instituciones encargadas del orden proveen los tratamientos idóneos para disuadir a cualquiera que intente alterar a ese mundo perfecto.

Los indicios continúan encauzando los códigos de interpretación a través de ciertas figuras retóricas, por ejemplo, en el segmento 28 se hace uso de la pregunta retórica, que Helena Beristáin define como una “*Figura** de pensamiento por la que el *emisor** finge preguntar al *receptor**, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que dice [...]”.⁷² A este recurso se le suma un sentido irónico porque expresa dos perspectivas; en primer lugar, el carácter hipócrita del hombre que finge que las instituciones no emplean la fuerza para intentar tratar al personaje de la mujer como un animal; en segundo lugar, se reafirma que existe una institucionalización de la violencia. Tales perspectivas se afianzan con el indicio del segmento 29 cuyo uso del símil afirma lo expresado por la pregunta retórica en tanto que en la comparación de la mujer con un animal se subraya su animalidad o su ausencia de humanidad; es decir, en conjunto los indicios 24, 27, 28 y 29 revelan que la mujer representa aquello que debe ser sometido y controlado porque su carácter fiero e inhumano,

⁷² Helena Beristáin, *Diccionario retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, p. 262.

por lo tanto las instituciones están obligadas a hacer uso de la violencia para subyugar a la fiera, a la mujer.

Lo anterior es reafirmado en el segmento 30 que hace uso de las mismas figuras retóricas para seguir especificando qué otros métodos utiliza la institucionalización de la violencia. En el segmento 29 se formula otra pregunta retórica: “¿Como las que se usan para conectar los postes eléctricos?” La pregunta funciona para aludir a la ironía; la figura del símil provee de comparaciones acerca de la mujer con un cable de la instalación de luz, lo cual adquiere un sentido simbólico hacia otro significado:

Y ellos la tomarían con guantes, le tocarían el vestido provistos de guantes de goma, como si ella fuera un cable suelto, un cable desprendido de la gigantesca instalación de luz, un cable rebelde, un cable salido, un cable deslizado, un desertor, un ineficaz, uno que no ha cumplido su función, la que estaba prevista, la que tenía asignada, la que le fuera adjudicada en el gran reparto, [...].

La suma de las comparaciones declara la existencia de una mujer que “no ha cumplido su función” en un vasto sistema que actúa de manera mecánica, organizado y dirigido por instituciones (los policías o fuerzas del orden, los médicos, los bomberos, segmentos 24, 27, 28, 29 y 30) encargadas de intervenir cuando algo no funciona de acuerdo a lo establecido o mejor dicho lo impuesto. Dicho esto, la metonimia es reforzada, incluso podríamos decir que se cierra con otra pregunta retórica: “¿ella una desertora?”

La última pista para inferir y afirmar que es la mujer colgada del techo quien está desertando del mundo del orden donde sólo existen métodos violentos para someterla podemos verla en los segmentos 15, 17, 20, 26, los cuales pertenecen a los diálogos del

personaje del hombre quien a través de reclamos le exige a la mujer no hacerlo, por ejemplo: “[...] No puede someterme a esto”. Este segmento no sólo revela el carácter del hombre quien es cobarde pues no actúa para salvarla; también revela lo que siente el hombre respecto a la decisión de la mujer que le afecta no en un sentido humano, sino en un sentido egoísta.

Finalmente, la acción de desertar adquiere otro sentido en el segmento 35:

“ella comenzó a descender
descendió suavemente, sin ruido, desprendida de la cornisa y se posó sobre el suelo,
grande, abierta, desplegada como una avenida”.

Aquí se emplea el eufemismo que, según Helena Beristáin:

consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante o decorosa, y que se realiza, según Lázaro CARRETER, por una serie de variados motivos como por cortesía (llamar *profesor* a un *músico*), por respeto (decir *señora* en lugar de *su mujer*), por atenuar piadosamente un defecto (*invidente* en vez de *ciego*), por tabúes de diferente naturaleza —religioso, social, etc.— (decir *amigo* por *amante*), por razones políticas (llamar *marginados* a los *pobres*) o diplomáticas (llamar en *desarrollo* a los países *atrasados*).⁷³

La función del eufemismo en las líneas finales de “La deserción” determina un valor connotativo en el que se prefiere nombrar la acción de la mujer empleando una forma lírica para no decir que la decisión de la mujer es un suicidio. El suicidio se lee entonces como una deserción en un contexto donde la libertad adquiere un sentido trágico; la deserción es el destino que les depara a los que no son cobardes. Por lo tanto, se puede inferir que el conjunto de las figuras retóricas por medio de las cuales se construyeron los indicios en este texto sirven para revelar al lector la decisión de la mujer que ejerce un acto

⁷³ Helena Beristáin, *Diccionario retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, p. 203.

de libertad que, sin embargo, se presenta como si se tratara de algo bestial o como una traición, frente a un hombre-testigo que prefiere un mundo caótico donde se impone la institucionalización de la violencia.

Conclusiones

En este último apartado enunciaremos, primero, cuatro tipos de coincidencias que fueron identificadas en los análisis de los textos seleccionados de *Indicios pánicos*.

1. El carácter de los personajes de la mayoría de los textos: éstos son personajes tipo; por ejemplo, en “1”, los estudiantes, los soldados y el juez; en “13” el profesor, los inquilinos y el dueño; en “23”, la mujer y el hombre. Este tipo de personajes es crucial en la construcción de los indicios pues ofrecen información a interpretar al anticipar o predisponer al lector a la lectura de una relación de roles sociales, que en este caso es marcadamente opuesta a los de una sociedad democrática.
2. Los espacios reducidos, elaborados mediante diversas figuras retóricas que describen cómo son éstos. Por ejemplo, en el texto “1” el narrador que también es personaje vive en un apartamento pequeño; en “4” se hace uso de los corchetes para ejemplificar de manera poética y visual que el espacio del ropero donde están éstos es tan reducido que ni las palabras caben; por último, en “13” el espacio donde conviven los personajes es exageradamente pequeño porque un árbol los ha invadido.
3. El uso de la ironía combinada con el símil, la hipérbole, la metonimia, y la metáfora, tal es el caso del texto “1”, donde la confluencia de las tres figuras (símil, hipérbole e ironía) sirve para que las hojas sean figuradas como proyectiles, y para que el lector se posicione desde un sentido crítico hacia las instituciones encargadas de la justicia.
4. Los narradores. A pesar de que el narrador se presenta mediante diferentes voces en cada texto –el narrador del texto “1” está en primera persona del singular; el

narrador del “4” está en primera persona del plural; en “13” está en primera persona de singular; en “23” está en tercera persona del plural—, existe una coincidencia en estos narradores que radica en su función testimonial. Incluso el narrador del texto “23” es testigo, pese a que no se emplee una primera persona, pues en el transcurso de la narración cambia a un narrador *avec*.

Otra de las coincidencias respecto a los narradores es que todos se definen con un carácter específico: todos son cobardes.

Así pues, la figura del carácter de los narradores y de los personajes, en conjunto con la ironía y sus posibles combinaciones con otras figuras en la construcción de los indicios, exigen poner especial atención en la recurrencia a referirse a las instituciones que sustentan un mundo caótico y fragmentado en los textos.

En especial, lo que expresan las figuras retóricas identificadas en los textos analizados empleadas en la construcción del presagio es el mensaje, que en este caso adquiere un sentido crítico pues apunta hacia la dicotomía justicia-injusticia, porque en los textos lo justo es dejar morir de hambre al profesor; lo justo es incinerar al estudiante que usó las hojas como arma; lo justo es inventar protocolos de justicia para encontrar un culpable, imponer una convivencia hostil en el espacio, clasificar a los personajes como fieras, como cables eléctricos, como desertores; es decir, hay una institucionalización de la violencia a partir de suponer los significados en la dicotomía y que adquieren con la interpretación. Además, responden a las preguntas del por qué los narradores son testigos y son cobardes porque estos atestiguan un mundo caótico dispuesto por la institucionalización de la violencia y ante estos hechos se muestran cobardes.

Así se entiende por qué consideramos como relevante identificar los elementos que constituyen los indicios, pues se ha explicado cómo existe una clara relación entre éstos, las figuras literarias, los personajes tipo y los narradores testigo.

Las coincidencias que hemos señalado muestran dos funciones de los indicios; la primera es la de relacionar al texto con el contexto –hay que recordar que el período en que Peri Rossi escribe es una época de silencio–. Así, *Indicios pánicos* contribuye con una nueva forma de romper el silencio usando mensajes codificados construidos por medio de elementos iterativos, figuras retóricas, personajes tipo y narradores testigo que por su clasificación son figuras semánticas que necesariamente requieren de un intérprete; en este caso, el vínculo con el lector es muy importante porque es quien descifrará el presagio.

La segunda función es la de la advertencia: Los presagios de Peri Rossi advierten sobre la violencia ejercida para institucionalizar absurdos motivos para castigar; sobre las conductas de un tipo social arraigado al orden y al silencio. El silencio era una imposición que socavó los designios y aniquiló la capacidad de comunicación, pero Cristina Peri Rossi en *Indicios pánicos* intenta volver a enlazarla porque el presagio nos identifica en una voz común que se erige entre símbolos que regresan el vínculo de la comunicación con el otro que se conjura entre malos designios y caos engullidor del tiempo y del espacio, pero sobre todo de la voz de los otros y de todos.

Indicios pánicos exhibe los males de su época y de nuestra época entre símbolos y voces en común; esto conlleva un ejercicio de reflexión en el que no sólo se cuestiona la época silenciada sino que lo transmite a un sentido universal que permite que todo lector se cuestione sobre su propio contexto y propicie la reflexión acerca de la violencia, las instituciones, la cobardía, la libertad, la moral. Un sentido crítico es la fortuna que Peri

Rossi expresa en desmesurados presagios que nos confrontan con el caos, con la vitalidad del ser esparcida en símbolos, con la cobardía ante la injusticia y la imposición.

Los *indicios* de Peri Rossi no muestran un futuro lejano que se limita a una extensión territorial, ni de personajes de ficción, sino que se extienden como un mosaico de posibilidades sobre la fortuna y las acciones de la sociedad actual, de ahí lo universal y el compromiso por hacernos conscientes como lectores de aquello que nos envuelve en el pánico, la violencia y el silencio.

Bibliografía citada

- AVENTÍN FONTANA, Alejandra, “Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, en *Revista de Filología Románica*, 7, 2011. PP.45-54. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1109702> [14-10-2017].
- BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, México, Coyoacán, 2001.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- CALERO VALERA, Ana Rosa, Domingo Pujante Gónzales, y Miguel Teruel Pozas, “De fronteras y exilios”, *Quaderns de Filologia- Estudis literaris*, núm.12, 2007, pp. 9-25. En línea, <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/4105> [09-08-2015].
- DEJBORD, PARIZAD Tamara, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Argentina, Galerna, 1998. En línea, <https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=IBY0LLXwHKQC&oi=fnd&pg=PA15&dq=dejbord+parizad&ots=qJOjuY76Lp&sig=OadF2D3DkOesPp8d5JaIivdYw0#v=onepage&q=dejbord%20parizad&f=false> [20-11-2014].
- DEY, Teresa, “El narrador en tercera persona”, *Cuento II, estrategias, narradores y estructuras*, 2018 en línea: <https://uacmcuentodos.com/quien-habla-en-el-cuento/el-narrador-en-tercera-persona/> [09-04-2019].
- DICCIONARIO, Pequeño Larousse*. 1993.
- DUTRÉNIT BIELOUS, Silvia y Fernando Serrano Migallón, *El exilio uruguayo en México*, México, Facultad de Derecho, UNAM, 2008, pp.178.
- GALEANO, Eduardo, *Nosotros decimos no, crónicas (1963) (1988)*, México, XXI, 2001.
- , “Un amigo me pregunta cómo es Montevideo”, en GALEANO, Eduardo, *Nosotros decimos no, crónicas (1963) (1988)*, México, XXI, 2001.
- GARCÍA ALVARADO, José María, *Uruguay*, México, Biblioteca Iberoamericana, 1990.
- GATTO, Herbert, “El cielo por asalto. El movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguayo (1963-1972)”, en las explicaciones de la crisis

- sistematizadas recientemente (a partir del año 2000), Montevideo, Taurus-Santillana, 2004, pp. 413-425. En línea, http://www.anep.edu.uy/historia/guia/guia_1/gh_113a168.pdf [26-08-2016].
- GONZÁLEZ CALVO, José Manuel, “4. Textos elaborados desde la actitud superlativa” en *Sobre la expresión de lo «superlativo» en español (y V)*, pp. 168-169.
- HERNÁNDEZ, Anheló, “Los exilios”, en Dutrénit Bielous, Silvia y Fernando Serrano Migallón, *El exilio Uruguayo en México*, México, Facultad de Derecho, UNAM, 2008.
- LESSA, Alfonso, “La revolución imposible. Los tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX”, en las explicaciones de la crisis sistematizadas recientemente (a partir del año 2000), Montevideo, Fin de siglo, 2003, pp. 19-34. En línea, http://www.anep.edu.uy/historia/guia/guia_1/gh_113a168.pdf [26-08-2016].
- LICHTENSZTEJN, Samuel “La década de la oscuridad y una luz en el camino”, en Dutrénit Bielous, Silvia y Fernando Serrano Migallón, *El exilio Uruguayo en México*, México, Facultad de Derecho, UNAM, 2008.
- MARCHESI, Aldo y Vania Markain, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, *Contemporánea*, vol. 3, 2012, pp.213-243. En línea, <http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2014/09/Markarian-y-Marchesi.pdf> [26-08-2016].
- MARCHESE, Angelo, y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel Letras, 2013.
- MONTES DE OCA, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, México, Porrúa, 1975.
- NIETO, Sacramento, *Enciclopedia temática universal, tomo 6 literatura y gramática española*, Grijalbo, 2000.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, “Fronteras discursivas en la obra de Rosario Ferré”, *Novela y ensayo*, Fundación Goytisoló, 2001, p. 1-11. En línea, <https://www.yumpu.com/es/document/view/37126786/1-fronteras-discursivas-en-la-obra-de-rosario-ferre->, [28-07-2015].
- PERI ROSSI, Cristina, *El pulso del mundo, artículos periodísticos: 1978-2002*, comp., Rowinsky-Geurts, Mercedes y presentación de Elena Poniatwoska, México, UACM, 2005.

- , *El pulso del mundo: artículos periodísticos 1978-2002*, comp., Rowinsky-Geurts, Mercedes, Trilce, 2003. En línea, <https://books.google.com.mx/books?id=4mdkV1AS8AkC&printsec=frontcover&dq=Mercedes+Rowinsky&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiir-mT-MrWAhVJ6mMKHaGNBZAQ6AEIKzAB#v=onepage&q=Mercedes%20Rowinsky&f=false> [10-01-2015].
- , *Indicios pánicos*, Montevideo, Bruguera, 1981.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, UNAM, 2015.
- RAMÍREZ CARO, Jorge, “Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: estructuralismo, semiótica y sociocrítica”, *Revista comunicación*, vol. 12, no. 2, Costa Rica, 2002. En línea, <http://www.redalyc.org/pdf/166/16612206.pdf> [02-08-2017].
- RAVENTÓS- PONS, Esther, “El expresionismo en «Indicios pánicos» de Cristina Peri Rossi y «El grito» de Edvard Much”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 53, no. 2, 2000, pp. 482-499. En línea, <http://www.jstor.org/stable/30203641> [28-07-2015].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, RAE, 1999. En línea: <http://ciudadseva.com/wp-content/uploads/2016/05/Ortograf%C3%ADa-de-la-lengua-espa%C3%B1ola.pdf> [26-02-2018].
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena, *Análisis de textos: teoría literaria*, México, COCYTECH/CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL ARTE Y LA CULTURA UNACH/UNACH, 2010.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Leyshack, *La narrativa de Cristina Peri Rossi*, Coruña, Tesis doctoral, 2007, pp. 675. En línea, http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/1187/SanchezFernandez_Leyshack_t_d_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y [12-01-2016].
- SERRANO MIGALLÓN, Fernando, “El exilio uruguayo en México”, en Dutrénit Bielous, Silvia y Fernando Serrano Migallón, *El exilio Uruguayo en México*, México, Facultad de Derecho, UNAM, 2008.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Literatura y política transcripción del Ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey*, México, Ariel, 2001.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*, México, Planeta, 2011.

ZAVALA ALVARADO, Lauro, *Manual de análisis narrativo literario, cinematografía, intertextual*, México, Trillas, 2007.

Bibliografía consultada

ALDRIGHI, Clara, “La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros, Montevideo”, en las explicaciones de la crisis sistematizadas recientemente (a partir del año 2000), Trilce, 2001. Pp. 41-44; 52-65. En línea, http://www.anep.edu.uy/historia/guia/guia_1/gh_113a168.pdf [26-08-2016].

ALONSO, María Nieves, et al. “Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza”. *Atenea (Concepción)*, 2005, no 491, p. 29-56. En línea: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622005000100004&script=sci_arttext&tlng=e

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

ANDERSON, Perry, “Democracia y dictadura en América latina en la década de ´70”, en *Cuadernos de sociología*, número 2, 1988. En línea, https://www.google.com.mx/search?q=Anderson,+Perry,+%E2%80%9CDemocraci+a+y+dictadura+en+Am%C3%A9rica+latina+en+la+d%C3%A9cada+de+70%E2%80%9D,+en+Cuadernos+de+sociolog%C3%ADa,&hl=es&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjlpZ6JjcvWAhUI0GMKHdbgAAMQsAQIJQ&biw=1242&bih=602#imgrc=STrBF_mjrf3dcM: [12-08-2015].

ARNÉS, Laura, “Los cuerpos y las dictaduras: un acercamiento posible a la escritura de Cristina Peri Rossi”, *Orillas*, núm. 4, Buenos Aires, CONICET, 2015. Pp.10. En línea, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/02Arnes_rumbos.pdf [26-08-2016].

BARTHES, Roland, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980.

BELTRÁN FÉLIX, Geney, “Historias para un país inexistente”. *Blog en estado comatoso*. 02 -julio- 2008. En línea, <http://elgeney.blogspot.mx/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html> [25-08-2015].

- BERTÚA, Paula, “La experiencia artística como práctica política en la narrativa de Cristina Peri Rossi”, *Revista de Estudios Literarios*, núm. 42, 2009. En línea, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151581.pdf> [26-08-2016].
- CAMURATI, Mireya, *La fábula en Hispanoamérica*, México, UNAM, 1978.
- CÁNDIDO, Antonio, “La literatura y la vida social”, *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2007, 1985, pp.43-67.
- CASADO GALLEGOS, Ana, “Los agujeros indiferentes o disímiles”. Presagios. La superstición en la antigua cosmovisión nahua III. Seminario permanente Crónicas y fuentes de origen indígena del siglo XVI novohispano. Acatlán. 12- agosto-2015. En línea, <http://blogs.acatlan.unam.mx/scronicas/2015/08/12/presagios-la-supersticion-en-la-antigua-cosmovision-nahua-iii-3/> [12-09-2016].
- CASTELLINO, Marta Elena, “Utopía y distopía en «El oído absoluto» de Marcelo Cohen”, *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, vol. 34, 2004, pp. 67-82. En línea, http://m.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/140/Castellino%20RLM34.pdf [26-08-2016].
- CERVANTES PACHECO, Juan Antonio, *El cine de Ciencia ficción como advertencia inútil del futuro de la humanidad*, México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, UNAM, 2001.
- DEREDITA, John F, “Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*, núm. 9, 1978, p. 131-142. En línea, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6798> [26-08-2016].
- DOMÍNGUEZ, Nora, “Salidas de madre para salirse de madre”, *Revista iberoamericana*, Buenos Aires, vol. 69, núm. 202, 2003. Pp. 165- 181. En línea: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5692> [28-06-2017].
- DUCH, Luis y Albert Chillón, *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*. Herder, Barcelona, 2012.

- ELGUE DE MARTINI, Cristina, “La literatura como objeto social”, en *Inventio*, año 6, vol. 6, núm, 11, Rosario, Argentina, pp. 9-20. En línea: <file:///C:/Users/PC03.PC3.002/Downloads/Dialnet-LosSuenosEnLaNovelaGriega-847983.pdf> [14-10-2017].
- EKTRÖM, Sandra, *En el mar de la literatura un análisis de las funciones de la intertextualidad en «La isla de la pasión de Laura Restrepo»*, UPSALA Universitet, 2012, pp. 20. En línea, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:534412/FULLTEXT01.pdf> [05-06-2015].
- FERNÁNDEZ GARRIDO, María Regla, “Los sueños en la novela griega: Caritón de Afrodias y Jenofonte de Éfeso”, *Habis*, núm. 34, 2015, pp. 345-364. En línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=625732> [22-06-2015].
- FONDEVILA, Aina Pérez. “Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2005, no 11, p. 181-193.
- FONSECA SÁNCHEZ, Efrén. “Augurios perjudiciales”. *Presagios. La superstición en la antigua cosmovisión nahua II, Seminario permanente Crónicas y fuentes de origen indígena del siglo XVI novohispano*. Acatlán. 31-julio- 2015. En línea, <http://blogs.acatlan.unam.mx/scronicas/2015/07/31/presagios-la-supersticion-en-la-antigua-cosmovision-nahua-ii/> [12-09-2016].
- GÓMEZ CLAVEL, Ana Elena, *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Silvia Molloy y Cristina Rivera Garza)*, México, Tesis para optar por el grado de maestría en letras, 2009.
- GÓMEZ TORGA, Gabriela, *Eugenia: ciencia ficción, sociedad y humanismo*, México, Tesis licenciatura UNAM, 2013.
- GUERRERO, Salvador Jara; MELGOZA, Juan Torres. “Percepción social de la ciencia: ¿utopía o distopía?” *CTS: Revista iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, 2011, vol. 6, no 17.

JITRIK, Noé, *Literatura y política en el imaginario social*, México, Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los ciclos profesional y de posgrado, UNAM, 1985.

JUÁREZ QUEZADA, Javier Sebastián. “El presagio innato”. *Presagios. La superstición en la antigua cosmovisión nahua IV Seminario permanente Crónicas y fuentes de origen indígena del siglo XVI novohispano*. Acatlán. 28- agosto- 2015. En línea, <http://blogs.acatlan.unam.mx/scronicas/2015/08/28/presagios-la-supersticion-en-la-antigua-cosmovision-nahua-iv/> [12-09-2016].

KOHUT, Karl, *Política, violencia y literatura*, Katholische Universität Eichstätt, Anuario de Estudios Americanos, LIX, 1, 2002.

LEÓN PORTILLA, Miguel, *Visión de los vencidos*, México, UNAM, pp. 155. En línea, https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34646732/Leon-Portilla_Miguel_-_La_Vision_de_los_Vencidos.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1506733131&Signature=FDZDPqNt%2F1C1ZDIIXHON%2FLc%2FMeE%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMIGUEL_LEON_PORTILLA_Libera_los_Libros_I.pdf [03-11-2015].

LÓPEZ KELLER, Estrella, “Distopía: otro final de la utopía”, *Reis*, vol. 55, 1991, p. 7-23. En línea, <http://www.jstor.org/stable/40183538> [26-08-2016].

MARTRE, Gonzalo, *La ciencia ficción en México*, México, IPN, 2004.

MERTÓN, Thomas, *El zen y los pájaros del deseo*, Barcelona, Kairós, 2005. En línea, https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=GIQeEVhkO0sC&oi=fnd&pg=PA9&dq=metaf%C3%ADsica+zen&ots=FjBG3ugEXj&sig=9mA7LfxwzyuCKjnbzajP-0_gyA#v=onepage&q&f=false [06-10-2017].

MONTES GARCÍA, Norma Angélica. “Agüeros y abusiones”. *Presagios. La superstición en la antigua cosmovisión nahua I, Seminario permanente Crónicas y fuentes de origen indígena del siglo XVI novohispano*, Acatlán. 16- julio- 2015. En línea,

<http://blogs.acatlan.unam.mx/scronicas/2015/07/16/presagios-la-supersticion-en-la-antigua-cosmovision-nahua-i/> [20-07-2015].

MUNGUÍA ZATARIN, Irma, et. al. *Gramática de la lengua española*, México, Larousse, 2009.

NARVÁEZ, Carlos Raúl, “La poética del texto sin fronteras: descripción de un naufragio, diáspora, lingüística general de Cristina Peri Rossi”, *Inti*, vol. 1, no. 28, 1988, pp. 75-88. En línea, <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1414&context=inti> [02-09-2015].

NÚÑEZ Ladevéze, Luis, “De la utopía clásica a la distopía actual”, *Revista de estudios políticos*, núm. 44, 1985, pp. 47-80. En línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=26825> [18-11-2017].

OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa, “La nave de los locos”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 12, no. 23, 1986.

PENADÉS, Antonio, *La religión en el imperio Persa y en la Grecia clásica a través de la obra de Heródoto*. 2006, p. 1-15. En línea, http://culturaclasica.com/colaboraciones/RELIGION_IMPERIO_PERSA_GRECIA_CLASICA_HERODOTO.pdf [17-11-2016].

PERI ROSSI, Cristina, “Estado de exilio”, 1978, Triunfo de la Madrid, el gallo ilustrado. En línea: <http://www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASH2ac0/f8bf61ce.dir/doc.pdf>

PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles, *Fronteras discursivas en la obra de Rosario Ferré*, Universidad Salamanca, Novela/ensayo, Fundación Goytisolo, 2001.

PONZA, Pablo, “Comprometidos, orgánicos y expertos: intelectuales, marxismo y ciencias sociales en Argentina (1955-1973), universidad de Barcelona, *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol, 5, no. 2. 2008. Pp.

74-98. En línea: <file:///C:/Users/NUEVO/Downloads/586-1-2023-1-10-20120926.pdf>

QUINTANA, Isabel, *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Argentina, tesis/ensayo, 2001.

REATI, Fernando, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992.

SALOMON, Ricardo Alejandro Witte. *Conversaciones. Literatura pensamiento crítico y poesía*. España, ECU, 2010, p.153. En línea, <https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=vWATI948xZ0C&oi=fnd&pg=PA6&dq=conversaciones+literatura+pensamiento+cr%C3%ADtico&ots=9r0USaRSd-&sig=Ce8RNqQI7EfwRtGVmn7KaJsrg70#v=onepage&q=conversaciones%20literatura%20pensamiento%20cr%C3%ADtico&f=false> [03-11-2015].

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, “Para una literatura comprometida”, en *El hacha puesta en la raíz. Ensayistas mexicanos para el siglo XXI*, selección Prólogo de Verónica Murguía y Geney Beltrán Félix, México, CONACULTA, Fondo Editorial Tierra Adentro.

SAN ROMÁN, Gustavo, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Revista iberoamericana*, vol. 58, num, 160, 1992. Pp. 1041-1048. En línea: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5090/5248>

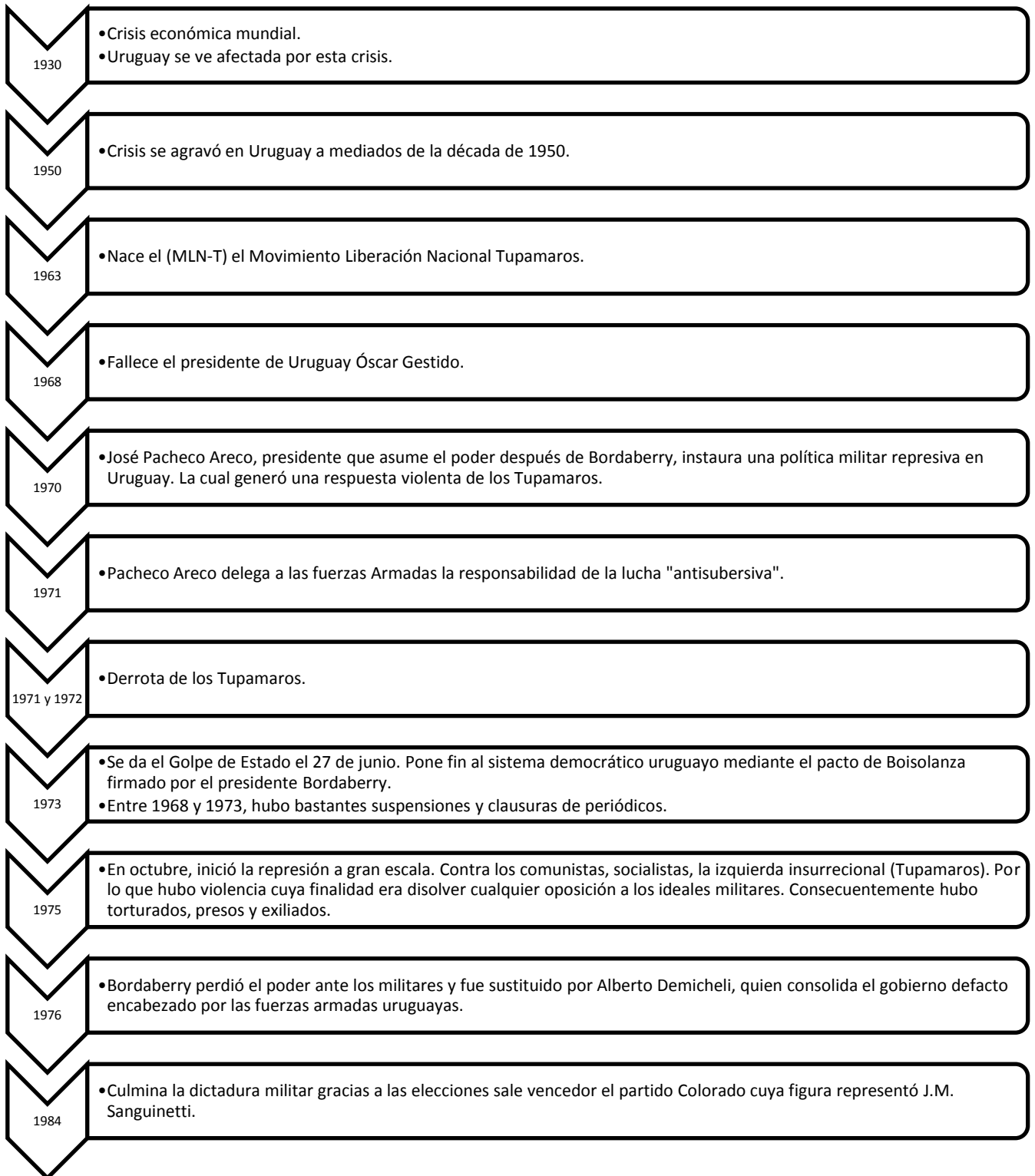
SCOTT, Renée Sum, *Escritoras uruguayas: una antología crítica*, Uruguay, Trilce, 2002.
En
línea: https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=g_qyoEiHETkC&oi=fnd&pg=PA5&dq=+Escritoras+uruguayas+Ren%C3%A9e+Sum+Scott&ots=-EuGkcUept&sig=Ix0Us1GTg8RGAbLROA7-J1C5XXg#v=onepage&q=Escritoras%20uruguayas%20Ren%C3%A9e%20Sum%20Scott&f=false

SCHOLLES, Robert E, *La ciencia ficción*, Madrid, Taurus, 1982.

- SUVIN, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*/Darko suvin traducción Federico Patán López, México, FCE, 1984.
- TRISTÁN, Eduardo Rey, *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: golpes, dictaduras, exilios, 1973-2006*. Universidad Santiago de Compostela, 2007.
- ULLA, Noemí, “«Raros» de las orillas del Plata”, en *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 2014, vol. 11, no 2, p. 323-331. En línea:<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5437265&info=resumen>
- VERANI, Hugo J. Una experiencia de límites: la narrativa de Cristina Peri Rossi. *Revista iberoamericana*, 1982, vol. 48, no 118, p. 303-316. En línea: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3698/3869>
- WILLIAMS, Raymond, *Lectura y crítica*, Buenos Aires, Godot colección exhumaciones, 2013, pp.196.

Anexo 1

Línea de tiempo Uruguay década de los sesenta del siglo XX.



Anexo 2

Segmentación y análisis por segmento.

Análisis 1

Título del texto: “1”.

- a. Sin título, únicamente un número.
1. **Nudo** (inicia el relato con la presentación del narrador en primera persona del singular).
2. **Nudo** (descripción de la particular afición del narrador).
Catálisis (descripción detallada y particular de cada tipo de hoja diferente).
Información (sitúa en un espacio: el cuarto del narrador).
3. **Indicio** (El uso de la figura retórica del símil compara a las hojas con proyectiles; sin embargo el tono irónico refiere a un código con dos sentidos de significado y, en este caso, las hojas son armas inútiles en contra de los soldados).
Nudo (inicia la situación de violencia: enfrentamiento de personajes tipo).
4. **Nudo** (inicia la situación de testimonio de la violencia: el narrador es testigo por lo que debe denunciar lo visto frente a la institución de la justicia).
Información (sitúa en un tiempo ambiguo, “el otro día”: un día cualquiera).
5. **Información** (descripción de los motivos de la autoridad para violentar a alguien).
Indicio (situación que requiere desciframiento, uso de la figura retórica de la ironía con hipérbole para describir dos dimensiones de la violencia. Primero la violencia excesiva es legal; la cual, es propiciada por parte de los soldados, y la segunda violencia que no es excesiva, es ilegal y es la que dan los estudiantes. La figura retórica mencionada permite distinguir el contraste que justifica la legitimación de la violencia).
6. **Nudo** (inicia la situación de castigo por parte de la ley: “el juez”).
Indicio (continúa con la descripción de los motivos de la autoridad para violentar mediante el uso de la hipérbole con tono irónico que funciona para descifrar el carácter del juez y de la época narrada: la justicia es una institución regida por la reputación y el protocolo).

7. **Indicio** (Descifrar tres aspectos. Primero descifrar el carácter del narrador quien es cobarde porque se niega a declarar. Pero es la ironía la que ayuda a percibir la burla del narrador hacia las autoridades. Es decir, no sólo es cobarde el narrador sino que se burla de las autoridades lo que se asume como una forma de crítica, pero que el lector debe captar. Además existe otro código que nos anuncia que la justicia inventa protocolos que dependen sólo de “encontrar un culpable”).
8. **Indicio** (pese a que las hojas que colecciona el narrador son diferentes a las hojas utilizadas como proyectiles, se percibe que la ironía dispone de las palabra homógrafa (hoja) para describir simbólicamente lo que significa las hojas porque irónicamente son instrumentos con los que se ejerce la violencia en este mundo narrado, este código requiere descifrarse e interpretarse pues no puede ser leído de forma literal).
9. **Indicio** (uso de las palabra homógrafa con tono irónico, cuyo valor semántico produce un símbolo de contenido en el código de las hojas podrían ser consideradas como hojas de libros).
10. **Nudo** (finaliza la acción de testigo).
- Indicio** (concluye con la idea de pánico en el que la seguridad está en seguir el absurdo de los motivos de la autoridad. Es decir, la ironía capta la contradicción en que la inseguridad está en relación con las hojas en lugar de la violencia del Estado).

Análisis 2

Título del texto: “4”.

a. // Ausencia del título.

1. **Indicio** (Voz gramatical del narrador: primera persona del plural cuyo significado infiere que el narrador es también personaje. En este caso es una colectividad que cuenta una historia y a su vez participa en ella. Hace uso de la metonimia en la palabra luna que instala al lector en un ambiente extraño requiere de la interpretación porque estos evocan elementos del futuro como la modernidad, el viaje).
- Información** (Sitúa en un ambiente futurista y ambiguo).
2. **Indicio** (Requiere descifrar la metonimia en la palabra ropero porque el lector se instala en un

espacio que evoca varias interpretaciones: el pasado, el olvido, el resguardo. Por otro lado, se define el carácter del narrador porque son cobardes al esconderse en el ropero).

Información (sitúa en un lugar específico: el ropero).

3. **Indicio** (Se recurre a tres recursos poéticos: El primero es la voz lírica, el segundo es el uso de la comparación ubicada en la palabra “como” que por el contexto se acerca a inferir que es una metáfora que se vincula al segmento anterior: el ropero, cuyo espacio contiene elementos del pasado, muertos y olvidados. Además el elemento tres es el uso de los corchetes, los cuales ayudan visualmente a interpretar que el espacio es tan reducido que ni las palabras caben).

Información (Descripción del ambiente evocador).

4. **Indicio** (Requiere descifrar la metáfora porque ésta refiere a un ambiente el cual se intuye amenazante, incómodo, incluso putrefacto. Además se define mejor el carácter del narrador quienes al ser testigos de un ambiente caótico y absurdo deciden esconderse).

Análisis 3

Título del texto: “13”.

a.// ausencia de título.

1. **Nudo** (inicia la situación de ser testigo).

Información (sitúa en un lugar y presenta al narrador con primera persona del singular).

Indicio (la palabra *pequeñísimo* es un adjetivo superlativo que funciona para situar en un espacio muy reducido, incluso íntimo. También la palabra *oigo* contribuye a la relación del narrador con sus vecinos; por lo tanto, es testigo mediante el oído).

2. **Nudo** (acciones que ejemplifican el espacio reducido).

Indicio (descripción superlativa del espacio del apartamento).

3. **Información** (sitúa en un lugar específico: un cuarto cerca de una ventana).

Indicio (características agregadas para expresar la exageración del superlativo porque incluso el ambiente es frío lo que supone que viven bastante incómodos los inquilinos).

4. **Nudo** (presentación del árbol).

Indicio (destaca el uso de la ironía para expresar el contraste entre la descripción del árbol en comparación con la descripción de la pequeñez del apartamento).

5. **Información** (sitúa en un lugar: en medio del edificio está el árbol).

Indicio (El uso del superlativo hace notoria la ironía que está en que cortar el árbol

significa que es un crimen, pero no cualquier crimen ya que significaría un sacrificio, el contexto de la palabra connota un estado religioso).

6. **Información** (descripción de acciones).

Indicio (el árbol representa la incomodidad porque de manera irónica y exagerada hace más pequeño el espacio).

7. **Información** (sitúa en un lugar: la catedral, y sitúa en un tiempo: las mañanas).

Indicio (intromisión de un personaje que por el uso de la ironía adquiere cualidades de doble sentido porque se le define como un profesor que mendiga. También está la inferencia que generan las instituciones porque contienen un código que requiere descifrar: la catedral sólo es una institución testigo, ha dejado fuera a los ciudadanos, no se entromete. La otra institución que le dio el permiso de mendigar es el municipio, significa la indigencia institucionalizada. Por lo tanto, las relaciones y los roles que cumplen los ciudadanos son impuestas por las instituciones mediante permisos; o sea, reglas).

8. **Información** (sitúa en un lugar: el apartamento sitúa en un tiempo: la noche, tarde).

Catálisis (la descripción de la sensación de molestia que provoca el árbol funciona para retardar la acción del personaje del profesor).

9. **Información** (sitúa en un tiempo: todo el día).

Indicio (Figura de la hipérbole en la que se destacan tres elementos: el primero es que la exageración destaca en notar las condiciones de vida incómodas, anormales, sin posibilidad de expresar queja. El segundo es que el dueño impone reglas. El tercero es que se infiere el carácter del dueño quien es egoísta y autoritario).

10. **Nudo** (enumeración de acciones que sugieren la incomodidad causada por el árbol).

Indicio (Continúa la presencia de un superlativo para expresar con el apoyo de la prosopopeya la descripción del obstáculo que genera el crecimiento del árbol lo que da un efecto irónico).

11. **Nudo** (inicio de la situación de injusticia).

12. **Catálisis** (descripción que explica la acción de mendigar por parte del profesor).

Indicio (La acción de mendigar del profesor indica una época indeterminada, pero ofrece un carácter particular: los profesores se han convertido en profesores-mendigos. La figura retórica de la ironía advierte sobre lo que se considera justo e injusto, por lo tanto la justicia está en considerar un privilegio ser un profesor que mendiga).

13. **Indicio** (Se vuelve a recurrir a la ironía para expresar que la seguridad del Estado depende de un historial político intachable. Es decir, descripción de un mundo distópico en el que el Estado como institución reprime, ¿por qué deben de ser analizados políticamente? ¿Cuáles son los elementos peligrosos? ¿Seguridad de quién?).

14. **Indicio** (recurso retórico de la ironía para expresar la legitimación de la violencia a través de otros estatutos e imposiciones regidas por instituciones con objetivos de perfección enunciadas mediante las palabras, “seguridad, no ser manifestante ni huelguista, ser sordo y mudo, militar o policía”: la no acción social).

15. **Indicio** (el Estado elige y da las características idóneas que deben tener los profesores).

16. **Indicio** (requiere descifrar porque dice que mediante las instituciones del mundo perfecto crean a sus mártires porque los profesores que mueren de hambre son dignos. Sin embargo, la ironía con efecto hiperbolizado sugiere el verdadero mensaje que habla de la injusticia y la impunidad).

17. **Nudo** (cierra la descripción del profesor).

Indicio (descripción de la sociedad perfecta: una utopía fascista. Uso de la ironía que expresa que no sólo la política se encarga de producir la injusticia sino que la sociedad también considera digna la muerte por hambre de un profesor).

18. **Nudo** (el narrador decide actuar, pero en secreto).

19. **Indicio** (carácter del narrador: es cobarde porque en secreto alimenta al profesor. También uso de la ironía en combinación con la hipérbole que expresan que hasta las palomas tienen más derechos que un profesor).

20. **Información** (característica particular del narrador: oficinista).

Indicio (el trabajo de oficina connota que quizá sea un funcionario o burócrata, es decir, sigue las reglas del sistema impuesto, además el carácter del narrador es cobarde porque lo justo se tiene que hacer en secreto).

21. **Nudo** (la intriga queda abierta).

Indicio (el narrador podría ser un subversivo porque se esconde en la noche para aprender botánica).

Análisis 4

Título del texto: 23, “La deserción”.

a. // Pertenece al capítulo 23 y el título es “La deserción” cuyo significado es abandonar, huir. Lo que funciona como una sugerencia de lo que va a tratar el texto que por el uso del lenguaje se determina un énfasis bélico.

1. **Información** (sitúa en un tiempo: amanecer).

2. **Nudo** (inicio de la acción de incertidumbre y tensión).

Información (presenta a un personaje denominado como mujer).

Indicio (el concepto “colgada” se relaciona con el título porque comienzan las preguntas para determinar si acaso es ella la desertora, además declara que el personaje denominado como mujer es un personaje tipo).

3. **Indicio** (el código a descifrar está en la palabra “parecía” porque es un símil pese a que no utilice la palabra comparativa, pero se compara visualmente con la estatua. También el narrador decide hacer uso de un adjetivo específico que es “desesperada” que genera las preguntas: ¿Por qué está desesperada? ¿Quiere suicidarse o espera que alguien la salve? Por otro lado, el narrador comienza a focalizar parecido a una cámara, pero que puede interpretarse con la ayuda de los deícticos “cerca y lejos” porque declaran su presencia en el relato. Por otro lado, los personajes determinan una interpretación en tanto a su función y relación porque el único testigo de la situación es el personaje del hombre que a su vez resulta ser el opuesto del género sexual de la mujer).

4. **Nudo** (la situación es observada y juzgada por otro personaje).

Información (sitúa en un lugar: el suelo, inserción de un segundo personaje bajo la categoría anunciada con el artículo “él”).

5. **Catálisis** (diálogo que describe las acciones del personaje).

6. **Indicio** (descifrar el verbo “pretendió” que está unido al sustantivo “autoritario”. El sustantivo genera un significado diferente de sí mismo; es decir, pierde el significado absoluto de autoritario para convertirse en la pregunta ¿por qué sólo pretendió y no fue autoritario? Es decir, declara que hay una falsa modestia por parte del hombre).

7. **Indicio** (¿Qué estaba por ocurrir? Es decir, anuncia el primer momento de la anticipación del desenlace del relato).

8. **Catálisis** (descripción de la mujer mediante el uso de deícticos).

Indicio (la reiteración con el uso de los deícticos del segmento 4 declaran un código en el que se exige atención del lector porque el narrador comienza a focalizar su voz hacia un ave).

9. **Información** (uso del símil para ampliar lo mencionado en el segmento 3, 4 y 9: la apariencia de la estatua).

Indicio (la sombra que se proyecta es un símil que especifica el desenlace del texto y existe una relación con el segmento 3 que connota un significado específico hallado en la definición de los frisos).

10. **Catálisis** (diálogo que retrasa la acción del suicidio).

11. **Catálisis** (descripción de la mujer, retrasa la acción a la vez genera la tensión en el texto).

12. **Indicio** (existe una contradicción con los segmentos 3 y 8, lo que exige un código determinado acerca del narrador quien podría declararse que no conoce bien la escena).

Información (prosopografía de la mujer).

13. **Catálisis** (diálogo que retrasa la acción del suicidio).

14. **Indicio** (Es anticipatorio y contrasta con lo que ocurre al final del relato, también el uso del símil en combinación con la hipérbole porque se describe una escena un tanto grotesca y chusca).

Catálisis (descripción de la caída retrasa el final).

15. **Indicio** (la ironía y el uso de los enclíticos permite entender con el apoyo los segmentos anteriores que el hombre es todo lo contrario de la mujer porque él tiene una voz la cual ayuda a interpretar el carácter del hombre quien decide posicionarse en la cobardía).

16. **Información** (sitúa en un lugar: la azotea).

17. **Indicio** (el uso de los enclíticos tiene la función de determinar el carácter del narrador quien al hacer uso de estos declara una imposición que se relaciona con el segmento 15, se vuelve a reforzar la idea de que es un cobarde).

18. **Indicio** (el narrador es poco confiable, no conoce a los personajes del todo, se relaciona con los segmentos 3 y 12).

19. **Indicio** (se relaciona la palabra “mancha” en forma de metáfora con el segmento 9 y 14 los cuales anticipan el desenlace del texto).

Catálisis (descripción que retrasa acción).

Información (sitúa en un lugar: la calle).

20. **Indicio** (Parece que conoce a la mujer porque le exige tratando de convencer que es lo mejor que tienen, quizá hace referencia a un contexto caótico y tirano, es decir, no pueden hacer nada para cambiar las cosas y su actuar no es la mejor decisión).

21. **Catálisis** (enuncia la acción que mantienen la tensión de la caída).

22. **Indicio** (el uso del espacio en blanco tiene una función poética de silencio, la cual reafirma el uso de la ironía hiperbolizada cuando se especifica que sólo soltó la mano para quitarse un cabello de la cara).

23. **Indicio** (la ausencia de comas generan diversas interpretaciones: La primera es ¿quién mira? El hombre, la catedral o la nube en cuyo caso cambia la interpretación: 1. Si mira el hombre, entonces la catedral también es testigo como todos los demás elementos sin coma, 2. Si la Catedral es la que mira, entonces hay una prosopopeya y reafirma el carácter de testigo, 3. ¿La nube es la que mira la Catedral?).

24. **Nudo** (descripción en pospretérito de aquello que el hombre imagina podría hacer).

Indicio (ironía hiperbolizada porque el código a descifrar está en la institución: el hospital).

25. **Catálisis** (actitud del hombre frente a la situación).

Indicio (la descripción del viento es una hipérbole porque refiere a que su miedo se fundamenta en la fuerza del aire, es decir, se exagera la visión de la caída al relegar que la fuerza del viento podría tirarla).

26. **Indicio** (el diálogo se requiere descifrar, ¿por qué debe disculparse? El uso del símil para afirmar que el lector está convencido de la hipocresía del personaje del hombre).

27. **Nudo** (acciones proyectadas al futuro, las acciones ocurren en el pensamiento del hombre). **Indicio** (código a descifrar está en que la voz del narrador cambia a un narrador avec porque hace juicios sobre el personaje, es decir, parece que el hombre es quien narra esto, pero no es así y se hace más notorio cuando anuncia que las fuerzas del orden saben qué hacer es estos casos; también las fuerzas del orden hacen uso de la alusión para explicar que los personajes conviven en un mundo perfecto por lo tanto tiránico).

28. **Información** (sitúa en un lugar, además en un tiempo el teléfono en la calle anuncia época moderna aunque anterior al celular).

Indicio (la pregunta retórica es el código a descifrar porque declara la presencia de la figura de la ironía).

29. **Indicio** (Tiene dos sentidos: la primera es la pregunta retórica que también se relaciona con la ironía presentada en el segmento 28 en el que el lector debe contener el verdadero significado del discurso; el segundo es el uso del símil cuyo indicio determina elementos a descifrar ¿por qué compararla con un animal específicamente con una fiera?).

Catálisis (refuerza lo dicho en el nudo a través de la descripción además de que retrasa la conclusión).

30. **Indicio** (reiteración de las figuras retóricas, es decir, se relaciona con los segmentos 28 y 29: el uso del símil converge con la metonimia para declarar que el sistema de la perfección se basa en mecanismos provistos por el progreso y dejan a un lado la humanidad, lo cual se intensifica con el uso de la pregunta retórica, además se menciona por primera vez la palabra “desertora” lo cual se relaciona con el título).

31. **Indicio** (juicio de valor del narrador y no del personaje del hombre, por ello es un narrador avec porque reafirma de qué lado está).

32. **Indicio** (la prosopografía de la mujer: la absurda tranquilidad, espera, deserción son palabras que designan a la libertad, y la palabra “desaparecer” requiere descifrar, metonimia porque el significado dado es que la rebeldía y la deserción tienen que desaparecer).

33. **Indicio** (descifrar: el grito está relacionado con el título “pánicos”, en otro sentido el pánico se relaciona mediante el uso de la metonimia con la hipocresía y el egoísmo).

34. **Nudo** (cierra la acción del hombre).

Indicio (También se vuelve a aludir a la metonimia para inferir que el mecanismo del progreso enunciado en el ascensor lo conforta; es decir, lo mecánico, lo funcional, el orden, el capitalismo).

35. **Nudo** (cierra la acción de la mujer).

Indicio (uso de la figura del eufemismo para fingir un falso decoro porque se prefiere omitir la palabra suicidio, pero que contrasta con el segundo significado que se relaciona con los anteriores segmentos en especial los segmentos 4 y 8 en el que la descripción lírica del narrador se relacionan con un vínculo de compasión que acerca al narrador con el personaje de la mujer desde una perspectiva emocional. También la deserción y el suicidio representan un acto de libertad).