

La cuentística de Leyla Bartet¹

Giovanna Minardi

h asta principios de la década de los 80, el panorama literario del Perú estaba plagado de varones. Ahora, ya entrados en el tercer milenio, son las mujeres lo más novedoso del citado panorama y gozan de un territorio propio. ¿Por qué sólo últimamente han aparecido escritoras en el Perú? En el Perú, como en casi toda América Latina, hay muchas más poetas que narradoras. Pero esto no es una diferencia genética, sino social y cultural: recordemos el carácter intimista que por mucho tiempo ha tenido la literatura femenina, y que la novela exige condicionamientos que las mujeres, como grupo social, no podían cumplir. Hasta hace poco, en América Latina, las poetas encontraban menos resistencia que las novelistas o las dramaturgas porque leer o escribir poemas podía ser una gracia más de la femineidad. No extrañaba, pues, que una clase marginada como la mujer incursionara en un género menor. En cambio, ser escritora (novelista) era un desacato a los modelos sociales imperantes y creaba fuertes resistencias. Para escribir novelas había que luchar por la libertad, y esto era sancionado por sociedades que procuraban conservar a las mujeres oprimidas. Por otro lado, hay que decir que escribir poesía implica un trabajo menos constante que escribir prosa y quizás es sólo en los últimos años que la escritora peruana ha sabido enfrentarse al reto de un proceso creador más continuo y de menor éxito inmediato.

Julia Kristeva individúa, en 1979, tres fases o “generaciones” del feminismo: 1) el feminismo liberal, como la lucha por la igualdad (*parité*), en el que la mujer pide el acceso al mundo simbólico, de acuerdo con una concepción del tiempo lineal, histórica, “masculina”; 2) el feminismo radical que celebra la “feminidad” y rechaza el orden simbólico, según una concepción del tiempo cíclica, mítica, en nombre de la diferencia sexual; y 3) el feminismo

deconstruccionista, que rechaza la dicotomía “masculino” y “femenino” (como categorías metafísicas con las cuales se vuelve a proponer la oposición binaria sexualizada) y constituye un “tercer espacio” feminista. Kristeva puntualiza que su uso del término “generación” no se refiere a un nuevo grupo de mujeres que han sucedido cronológicamente a un movimiento anterior, sino a un “signifying space”, “un espacio sea corpóreo o mental” que afirme la interiorización socio-simbólica de la diferencia misma como base de la identidad. Ella defiende la teoría no esencialista de la subjetividad y sexualidad, en un desafío radical a la existencia de un sujeto unificado, productor de significado².

La narrativa de Leyla Bartet se sitúa dentro de ese “signifying space”. Sus libros de cuentos aparecen en el mercado literario peruano en la década de los 90, cuando ya la mujer quiere ser productora de significado, y en este contexto adquieren sentido especial las palabras de la misma escritora: “Mi objetivo es escribir bien, manejar el lenguaje como un instrumento que me permita construir historias sólidas desde un punto de vista narrativo y me siento a gusto en una voz femenina como en una masculina”³. Bartet, procedente del campo del periodismo y de la sociología, en sus libros *Ojos que no ven* (1997) y *Me envolverán las sombras* (1998) muestra poseer una gran variedad de recursos narrativos y expresivos, y un hábil manejo de la tensión narrativa hasta finales explosivos o desconcertantes, como afirma Ricardo González Vigil⁴. Escribe Ricardo Piglia que “un cuento siempre cuenta dos historias: un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie”⁵. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación, “la historia secreta es

la clave de la forma del cuento y sus variantes”⁶. El cuento del siglo xx abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada, trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca, cuenta dos historias como si fueran una sola. Es también la “teoría del iceberg” de Hemingway: lo más importante no se cuenta, la historia secreta se construye con lo no dicho, lo sobreentendido y la alusión. Y en eso está la maestría de Bartet. Ella narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible, poniendo toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Sus cuentos reproducen la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permite ver, bajo la superficie opacada de la vida, una verdad secreta. En la misma entrevista concedida a Lady Rojas-Trempe, la autora declara: “Mi interés literario se orienta hacia el lado oscuro del corazón”. Bartet ausculta con buen dominio del lenguaje en las zonas oscuras de la existencia del alma humana y en microcosmos donde una violencia liberadora, poseedora, devoradora está a punto de aflorar creando una atmósfera sombría y vitalista a la vez.

Me parece oportuna la distinción que hace Todorov entre cuento mitológico y cuento gnoseológico⁷. En el primer cuento predomina la modalidad del hacer, en el segundo la del ser. En otras palabras, en el cuento mitológico hay una transformación de una situación A en B, en el cuento gnoseológico, en cambio, más que la importancia del hecho importa la percepción que de él se tiene, del grado de conocimiento que se posee. Más que una transformación a nivel de la acción, la cuentística de Bartet propone un cambio de estado: de la inconciencia, o conciencia equivocada inicial, a una sufrida toma de conciencia. Se trata de la elucidación de una conciencia que, a fin de cuentas, observa y modela el mundo a partir de su propia subjetividad. Los personajes de Bartet, incluso cuando viven experiencias colectivas, son conciencias subjetivas que se enfrentan a su propio mundo interior, a sus propios fantasmas, viviendo un momento, más o menos largo, de crecimiento interior. En sus cuentos poco valor tiene, por ejemplo, el espacio en el que se desenvuelven los personajes, la anécdota sirve para ir construyendo gradualmente, aunque se revela de manera improvisa, la otra realidad, la realidad hasta aquel momento oculta o sólo sutilmente insinuada. Me dice la autora: “La literatura tiene una función de exorcismo y de conjura”; hay en los cuentos de Bartet una rica galería de personajes que muestran diversas perspectivas que a la vez ofrecen diferentes mundos

dominados por el desvelamiento de los rostros ocultos que en ocasiones muestra la realidad.

Vamos a ver cuáles son las modalidades preeminentes en la cuentística de Bartet. Siempre recurriendo a las palabras de la autora: “En mi primer libro, *Ojos que no ven*, existen tres ejes centrales: la memoria virtual o real, el binomio erotismo-muerte y [...] la violencia sorda, terrible, la que acecha detrás de las palabras y los gestos, la que huele a cordura cotidiana, a inercia conformista, la violencia que termina por matar los sentimientos. En *Me envolverán las sombras* [...] insisto en el eje erotismo-muerte”. Y, a propósito de los elementos compositivos más importantes en sus cuentos, afirma que “en mi primer libro, la mayoría de los relatos ponían el peso, a la manera cortazariana, en los finales sorpresivos [...]; en el segundo libro he trabajado también las soluciones tchejovianas, es decir, la creación paulatina de situaciones y ambientes enunciando el desenlace casi desde la primera línea o insinuando que el final es, en realidad, la prolongación de la historia contada”⁸.

Lo erótico ha existido en la literatura desde la antigüedad, pero se ha considerado siempre impropio de la mujer. Hoy la mujer se propone explorar más a fondo esta experiencia vital y presentarla desde su punto de vista. Ella escribe no para excitar la imaginación erótica, sino para dar cuenta de su propia vivencia plena de mujer y de ser humano. No se explaya en descripciones del acto sexual, sino más bien enfoca la experiencia interior. A través del discurso erótico, que maneja con destreza, Bartet no quiere explorar únicamente una vivencia liberadora, afirmadora de la mujer, sino un impulso humano vital, liberador, que se impone sobre toda pertinencia de género y sobre toda clase de represión, exterior y sobre todo interior.

Rogelio e Isabel, protagonistas de “De Sarita Colonia”, su último cuento que ha ganado el premio “El cuento de las mil palabras” de la revista *Caretas* 2002, llevan una vida gris: “Su vida era tan aburrida y solitaria como la de Rogelio: nada en el pasado que valiera la pena recordar. Nada en el horizonte”⁹. Los dos sobreviven resignados a su vacío existencial, y los dos se entregan al acto sexual para romper con esa sensación de impotencia que está carcomiendo sus vidas. El momento erótico les proporciona fuerza, vitalidad, sentido de potencia, de que carecen ellos, y es con la muerte de la otra persona que se alcanza la mayor posesión y plenitud. El otro/la otra ahora han abolido toda frontera, son una sola y única entidad, pero con el “marco ganador” de quien ha tenido el

coraje de ir más allá de lo prometido, eternizar el goce del orgasmo.

El texto tiene un final sorpresivo: cuando él va a acuchillar a ella, y a eso el narrador nos había venido preparando a lo largo de la historia, en cambio es ella la que mata: “Cuando sintió el ardor del puñal que le atravesaba la espalda, Rogelio apenas alcanzó a voltear la cara para asombrarse: se encontró con la mirada brillante de Isabel que parecía prolongar el goce del orgasmo con el arma sangrienta entre las manos”, así termina el cuento.

Este texto se relaciona, en parte, con otro cuento, inédito, de la autora: “Teriyaki”. Aquí el protagonista es un estudiante japonés de cocina —en “De Sarita Colonia” Rogelio trabaja en un restaurante— que mata a una maestra peruana y guarda los pedazos de su cuerpo en la refrigeradora. Este final macabro es imprevisible, porque la historia del cuento se desarrolla como si fuera una historia de amor. Estos dos cuentos me parece que contienen elementos fundamentales de la cuentística de Bartet: a nivel compositivo, el final desconcertante; a nivel temático, el trinomio eros-muerte-comida.

Entrar en el cuerpo de otra persona y saborear, consumir un plato producen la misma sensación, son un único acto de emoción producida por la conciliación perfecta de sensaciones exquisitas que inundan de placer, que provocan una plenitud sublime. El protagonista de “Teriyaki” siente la misma exaltación cuando consume su “teriyaki” y cuando recuerda la sonrisa de Gloria. Y compensa su deseo de la presencia ausente con la presencia de su comida: “Se calma comiendo un trozo más del teriyaki”. Poco antes leemos: “El erotismo era más una exaltación de los sentidos en asociación con la naturaleza que una banal aproximación carnal al sexo”. Kenzaburo para alcanzar su máxima plenitud, para llegar a poseer sus sensaciones más exquisitas, cumple el acto sublime de matar a Gloria y alimentarse de los pedazos de carne de su cuerpo. En el texto interviene la voz narradora de Gloria, quien, en primera persona, nos hace saber como acepta a este desconocido para romper con la monotonía y anonimato de su vida: “No me arrepiento de nada. Por primera vez pude llegar al extremo de un acto, al límite de una voluntad asumida. Viví una experiencia singular que le dio sentido a toda mi existencia”. Y un poco más adelante: “Estoy en él. En él vivo, en su cuerpo, en su corazón, en su lengua”. Es como si ella anticipara el final del cuento o, por lo menos, como si quitara a su asesino toda responsabilidad macabra del hecho

cruel que él consumará. Y, de hecho, así termina el cuento: “Afirmó, en su descargo, que ella no había opuesto resistencia”.

El hambre, según Freud, representa aquellas pulsiones que quieren preservar al individuo; el amor va en busca de sus objetos y su función principal, favorecida por la naturaleza, es la conservación de la especie humana. En este contexto nos podríamos explicar el acto cruel de Kenzaburo, que con la misma intensidad, con el mismo placer con el cual saborea su “teriyaki”, de la misma manera mata a la mujer y se alimenta de los trozos de su cuerpo.

En los dos cuentos aparece la sangre como elemento de conexión entre el eros y la muerte, la vista de la sangre siempre acompaña el deseo de goce sexual. Cuando la policía llega a casa de Kenzaburo, él está mordisqueando pedazos de carne medio cruda y “olvidó limpiarse los labios todavía manchados con sangre seca en las comisuras”; Isabel, en pleno orgasmo, tiene “el arma sangrienta entre las manos”. La sangre es considerada universalmente como el vehículo de la vida y corresponde también al calor vital y corpóreo, por lo tanto, como principio corpóreo, es el vehículo de las pasiones; es comunión, a través de la sangre nos reconciamos con la vida, con nosotros mismos alcanzando nuestra plenitud, nuestro acto de posesión del universo.

En “Los alfajores de Helena Pinto” la relación comida-amor-muerte aparece bajo otra perspectiva. Helena es una mujer fea, “tenía una nariz enorme, dilatada y escarlata, los ojos pequeñitos y centellantes y la boca de molusco, más debido a su desordenada dentadura que a una constitución natural”¹⁰, pero los ricos alfajores que ella prepara atraen a la niña protagonista, que supera su primer momento de rechazo, incluso de susto, llegando a “resucitarla” de la supuesta muerte. Es como si los alfajores fueran el vehículo de los afectos humanos; en un primer momento, cuando la niña prueba los alfajores de Helena siente una suerte de placer y pánico: “Tras lamer el último residuo de manjarblanco de mis dedos, me atreví a levantar los ojos y creí percibir en aquellos de la repostera no sé qué raro fulgor diabólico. Tuve miedo”¹¹. Y cuando cae enferma y Helena va a visitarla, nos dice: “Al día siguiente me desperté con un sabor a naranja y vainilla en la boca y con una nube de azúcar en polvo sobre los labios”¹². La comida crea, o por lo menos facilita, una relación especial, fuerte, intensa entre las dos mujeres, trabajando a favor de la conservación del individuo. Aquí no aparece ningún homicidio, sin embargo se marca una relación muy estrecha entre comida y vida;

estamos ante la satisfacción de las necesidades vitales del ser humano. El objeto del deseo constituido por los alfajores se traslada al deseo hacia la persona artífice del placer gozado, de ahí la victoria sobre todo límite: la fealdad, la muerte.

Sin embargo, en muchos cuentos de Bartet la relación erótica se aproxima a la destrucción. He considerado oportuno recurrir a la definición de Bataille del erotismo, para quien el erotismo es: “La aprobación de la vida hasta dentro de la muerte”¹³. Aunque la actividad sexual sea en un principio exuberancia de la vida, el objeto de esa búsqueda psicológica no es ajeno a la muerte. Existe una relación entre muerte y excitación sexual. Para Bataille, en la naturaleza existen dos fuerzas: una tiende a la “individualidad”, y el individuo quiere vivir. La otra tiende a la fusión y, por tanto, a la descomposición del individuo, a su muerte. Esta segunda fuerza es la violencia. En el erotismo las dos están presentes. El individuo quiere ser sí mismo y, sin embargo, fundirse con el otro. Pero la fusión, a fin de cuentas, se traduce en destrucción, violencia, muerte. El erotismo es pues siempre transgresión, violencia, voluntad de anularse y de anular. En la muerte de uno de los dos amantes se manifiesta un instante fundamental de fusión de los dos seres. Los protagonistas de “Teriyaki” y “De Sarita Colonia” desean, de manera angustiada, la duración del ser destinado a morir, para una fusión total con él, pero también desean, obsesivamente, una totalidad originaria que les una al ser complejo.

A este deseo responden otros personajes de Bartet, que esta vez matan o se matan por falta de unión total. Esther, protagonista de “Me envolverán las sombras”, y Eva, protagonista de “Roncar”, matan al marido, porque les es infiel y porque ellas no han tenido el coraje de romper con esa relación falsa y seguir a su verdadero amor. Las dos muertes, narrativamente, están contadas con pocas palabras esenciales, sin ninguna participación emotiva, casi como si fueran una inevitable consecuencia de la realidad de los hechos. En “Dulce espera”, Sofía también mata al esposo, insensible y que le hace sentir “la soledad de la piel”¹⁴, y el acto homicida es descrito siempre con una rápida y seca pincelada final: “La otra Sofía reclinada en el alféizar esbozaba una sonrisa de triunfo, su fino talle y sus delgados brazos detenidos en el gesto asesino”¹⁵. Las tres mujeres tienen un profundo deseo erótico, las dos primeras hacia el amante, la última hacia el marido, y ese deseo las lleva a una descomposición de las formas cotidianas. Y es más, en estos cuentos es el

ser generalmente pasivo, la mujer, el que revela la búsqueda de una posible totalidad del ser, más allá de todo encerrarse en sí misma. Ahora, en el acto de muerte, de destrucción, la mujer se funde con su deseo, reprimido, de amor, de plenitud, en una dimensión que supera la realidad inmediata, como un acto sagrado de sacrificio: la mujer cumple el sacrificio, el hombre es la víctima; ella asume el poder de contemplar la muerte en la cara, vislumbrando el acceso a la totalidad ininteligible, desconocedora.

Siempre acudiendo a Bataille, el erotismo, la unidad del dominio del erotismo es dada por el rechazo voluntario de la tendencia a encerrarse en sí mismo. El erotismo abre a la muerte. La muerte abre a la negación de la duración individual. Por eso el erotismo en Bartet se manifiesta en escasa evidencia de cuerpos (excepto en “Dulce espera”, donde Sofía nos presenta su cuerpo que goza y sufre, en los demás cuentos el cuerpo aparece más deseado entre los intersticios de la existencia que en evidentes visualizaciones), es un deseo de absoluto, de totalidad. Los amantes de Bartet persiguen una felicidad ligada a la superación del desorden, de las penas que acompañan su realización, o no-realización, por lo tanto sus homicidas indican la superación de todo límite a uniones inaccesibles.

Según Freud, la satisfacción de la pulsión de la muerte se relaciona a un goce narcisístico muy elevado, puesto que ofrece al yo el sosiego de sus antiguos deseos y omnipotencia¹⁶. Nuestra autora declara que: “Las largas relaciones se construyen sobre sistemas de poder intrínsecos al límite del sadomasoquismo”; este último término resulta interesante y confirma casi el polo dialéctico del erotismo que individúa Bataille: voluntad de anularse y de anular. Esther, Eva y Sofía ejercen su sadismo como acto conclusivo de un masoquismo largamente sufrido, ellas se habían anulado en el no-amor, ahora anulan el no-amor. Algo parecido les pasa, en el fondo, a los protagonistas de “Teriyaki” y “De Sarita Colonia”: de seres pasivos, limitados, pasan a ser personas que desafían su propio miedo de vivir plenamente y afirmar su propia individualidad.

Otra forma de perseguir la felicidad es a través del suicidio. En “Ojos que no ven” y “Crimen y castigo”, las dos protagonistas llegan al suicidio por no sentirse aceptadas y por no aceptarse a sí mismas, recíprocamente. Es interesante cómo los dos cuentos se presentan bajo la misma forma de confesión, que prevé un narratario interno. “Ojos que no ven” está escrito en forma de diario, un diario que empieza el

26 de enero y termina el 7 de marzo, con varios días de interrupción; “Crimen y castigo”, bajo forma de carta que la protagonista dirige a su psicoanalista; es como si estas dos personas buscaran un último contacto humano que pueda escuchar su voz desesperada, dándole un sentido, un reconocimiento a sus vidas. En “Ojos que no ven”, la protagonista, cuyo nombre no conocemos, es casi ciega, su ceguera la obliga a quedarse en casa, identificándose con los versos de Borges que lee: “Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos, / hay un espejo que me ha visto por última vez, / hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo”¹⁷. Su mundo se ha convertido en un mundo de pura interioridad, de recuerdos y encuentros o desencuentros con los otros miembros de la familia, de pesadillas, en concreto, la de su padre montando un caballo cuya cabeza “lanzaba llamas monstruosas”. Esa imagen amenazadora del padre, que ella define “lo único corpóreo de mi pesadilla”, se superpone a su ceguera, dice: “Vivo en un estado febril que no me deja en paz, viendo siempre a papá en el jardín, con los ojos rojos y espuma rabiosa entre los labios” (30). Esa imagen de su sueño se ha convertido en la realidad que ella ve, siente, sufre, ya que “mi padre me odió cuando diagnosticaron la inevitable ceguera. Una hija minusválida resultaba insoportable para su vanidad” (30). Ella no soporta este odio, y su única defensa es la autoanulación: “El alazán se encabrita, gira hasta ponerse de perfil, levanta las rodillas impacientes, golpea el suelo con los cascos. Mejor, así me da tiempo de apuntar, con cuidado, sintiendo el caño pegado a mi sien, acabando por fin la pesadilla” (31). Así termina el cuento: todo se desvanece en las tinieblas definitivas de la muerte.

El padre, así como toda la familia, son objetos estables de amor, en términos psicanalíticos, en ellos hemos hechos grandes inversiones afectivas, por lo tanto la pérdida de ese punto de referencia hace temblar todo el edificio de la identidad afectiva y de la libido. En la primera hoja del diario, la protagonista apunta: “Me descubro cada día luchando contra los pertinaces, testarudos, retazos de recuerdos que invariablemente vuelven a mi mundo de sombra. Pero me espanta la imposibilidad de enfrentarlos a la realidad para saber si piensa y lo que se ve” (19). La figura del padre ha sido siempre amenazadora para su psicología, una amenaza real, existente, más adelante dice: “Papá tiene una reciedumbre de vieja tradición. Es duro y severo, no soporta deslices, evasiones del protocolo” (20), pero la monstruosidad de su pesadilla hace que realidad y sueño se



correspondan, anulando toda posibilidad de rescate. Siguiendo a Freud, es importante el significado de los años de la infancia para el surgir de importantes fenómenos dependientes de la vida sexual, y ese patrimonio de huellas, inconcientes, de la memoria infantil se puede leer entre líneas en la confesión de la protagonista: “Era [...] una niña ordenada, correcta y obediente, aunque a mí, sí, me gustaba fastidiar a los perros, jugar con ellos y hasta ver a escondidas como se montaban a las hembras” (20-21). Esta presencia de la relación autoridad paterna-eros se insinúa también más adelante, cuando maestrúa por primera vez —“me toqué, y mis manos se hicieron pegajosas, empapándose de savias desconocidas que olían a mar” (22)—, y cuando, ahora de adulta (no sabemos cuántos años tiene), se palpa el cuerpo, imaginándose la mirada ajena de excitación. Siempre recurriendo a Freud, podemos comprobar cómo todo proceso afectivo, hasta el más terrorífico, desemboca en la sexualidad, y eso nos ayuda a hacernos comprender el efecto patógeno de ciertas emociones. La protagonista sufre por la frialdad del padre, y este sufrimiento entra en contacto empático con su sexualidad: *voyeuse* del acoplamiento de los perros, de su propio cuerpo que no puede ver reflejado en el espejo, e indirectamente, de la infidelidad del padre, del que descubre una foto de la amante. Su gran

inversión afectiva hacia el padre se traduce en, o se conjuga con, la ruptura con su propio cuerpo y el del padre. El conocimiento que ella llega a alcanzar a través de sus ojos enfermos destruye su capacidad de interacción con el mundo; su mirada interior lo reduce todo a cenizas, expresando así el presente sin dimensiones, destruyendo las manifestaciones presentes. Su falta de vista podría, entonces, ser símbolo de una más profunda capacidad de conocimiento interior, de deseo de liberación: ya no esclava de su cuerpo que no ve, ya no esclava de una figura paterna, cuyo cuerpo ni afecto le pertenecen. Un poco antes de morir, escribe: “Temo quedarme en una pesadilla perpetua [...]. Siento que el cuerpo se me parte, se desintegra” (30); no quiere que la traición del padre la devore, devore su cuerpo, prefiere renunciar a ese cuerpo mutilado por todas partes.

A la ceguera física de la protagonista de “Ojos que no ven” corresponde la ceguera espiritual de la protagonista de “Crimen y castigo”, cuyo nombre tampoco conocemos. Aquí nos movemos en un contexto bien distinto —una mujer que milita en una célula clandestina que “debía llevarnos a la redención de la sociedad y a nuestra propia salvación”¹⁸—, pero ella sufre por su opacidad, como ella misma confiesa, que la llevará a autocensurarse por obedecer a su moral severa de revolucionaria. Durante su actividad política, ella conoce a Ernesto, se enamora y querría tener una relación sexual con él, pero éste se niega, suscitando en ella rabia, celos, deseo de venganza. Así que, cuando descubre su homosexualidad, le acusa de traicionar al partido, causando su suicidio. “Durante mucho tiempo enterré en mi conciencia lo que yo sabía: Ernesto había sido en el fondo la víctima de mi amor propio. Ése y no otro había sido su pecado mortal”¹⁹; el peso de su crimen es demasiado fuerte, siente merecerse el gran castigo de la muerte. Aquí la pesadilla es alimentada por el sentido de culpabilidad, aumentado por la visita que un día le hace el amante, platónico, de Ernesto, diciéndole haber descubierto, por fin, a la verdadera traidora del partido. Se siente, ahora, doblemente culpable: ha traicionado a Ernesto y a su compañero, quien comparte con ella su secreto, veneno amargo de su existencia. Ella reconoce su agresión hacia el objeto deseado, su “ceguera lógica” (debilidad de juicio) hacia las prestaciones y las cualidades psíquicas del objeto sexual. Se trata de una clase de “sobreevaluación sexual” del hombre deseado, que se convierte en señal importante de autoridad. A ella le es prohibido dar su amor a Ernesto, así que no ha podido ejercer su más alta expresión

de potencia, probar su fuerza, su poder, su autoridad. Ella no puede poseer el otro cuerpo, sintiéndose así mutilada, y el conflicto que nace en ella se transforma en aniquilación del otro, lo que, a largo plazo, no será otra cosa que aniquilación de sí misma. El partido se había desmoronado, leemos, ella está sola, desnuda, con el remordimiento de su ceguera interior, y, como la protagonista de “Ojos que no ven” no logra la unión con el padre, ella no logra la unión consigo misma, no desarrollando una actitud que abarque la relación con el mundo, y no sólo con el objeto de su amor. Ella no se abre al mundo, ni siquiera a su analista le había contado el origen de su angustia, así que la única manera para recuperar esa pérdida es la desintegración de su dimensión presente, el regresar al cosmos infinito del cual se había autoexpulsado.

Este último cuento nos permite introducir otro cuento, en el que se reflexiona siempre sobre la represión ejercida por una moral política demasiado severa: “Habanera”. La protagonista, aquí también anónima, nos narra un encuentro, en París y después de muchos años, con Germán, un compañero-amante de sus años pasados en Cuba, al servicio de la revolución. Otra vez aparece el recuerdo ligado al sentido de culpabilidad, que hacen que la mujer sienta el deseo profundo de “rendir cuentas a su propia existencia”. En este caso no llega a matarse, pero difícilmente se acepta a sí misma: “Siento unas ganas incontrolables de vomitar”²⁰, con estas palabras termina el cuento. Germán es un espíritu libre, un joven escritor que no quiere ser aplastado por el régimen comunista, ella es atraída por él, tienen una relación, pero, joven extranjera becada en Cuba, se deja ganar por la idea de la revolución, que “debe sacrificar a algunos en el heroico camino hacia la felicidad colectiva, hacia la perfecta sociedad comunista”²¹. Como dice la misma escritora, este texto está incluido en la sección del libro subtitulada “Cuentas pendientes”: “Quise agrupar aquí cinco cuentos que reflejan las deudas que estos personajes tienen con la vida”. La protagonista hace su propia autocrítica, como la hará el protagonista de “Nefertiti”, que decide terminar su vida de marido infiel amando para siempre, “en un éxtasis único y perpetuo”²², a la reina egipcia, y como la hará, indirectamente, la protagonista de “El error”, quien se escapa de casa con su antiguo amante, pero al final regresa con el marido y los hijos. Dice de ella el hijo: “Su vocación a escaparse de nuestro mundo apagado”²³, y con estas palabras podríamos definir el estado de ánimo de nuestro personaje, distinguiéndose de los dos anteriores. Ella también se siente culpable y regresa, pero por lo menos su deseo de libertad justifi-

ca su transgresión, mientras que los protagonistas de “Habanera” y “Nefertiti” no tienen justificación alguna para sus traiciones. La protagonista de “Habanera”, así como la de “Crimen y castigo”, indaga en la memoria, en el discurrir temporal que afecta a la vida y que desvela pasados que la memoria quiso excluir; la forma epistolar, así como el reencuentro con el amante traicionado después de años, sirven de débil terapia y de expiación de unos actos provocados por la frustración. Con el fin de las utopías se intenta cerrar una vida falsa. El protagonista de “Nefertiti” accede a otra realidad, la egipcia, como metáfora de su incapacidad de vivir en su mundo pequeñoburgués, y sin embargo logra la fidelidad nunca conseguida antes; en “El error” la mujer vive su momento de felicidad, así como la mujer de “Educación sentimental”, de *Ojos que no ven*, se entrega a un hombre sabiendo que después la abandonará; en “Hasta que muerte nos separe”, la mujer, ante su próxima muerte por tumor, hace un balance “extramoral de lo que ha sido mi existencia [...] un vano ejercicio de poder, solitarios afanes hedonistas [...] nada en verdad que valiera la pena”²⁴; la mujer de “Augurios profanos” se escapa con un poeta, quien la abandonará, pero ella se descubre a sí misma

y le enseña a su nieta el poder de la imaginación: “Mi abuela Elvira me enseñó a escribir y con ella aprendí a imaginar lo que no puedo vivir”²⁵; en “Un mundo raro” (*Me envolverán las sombras*) se revela al final un inesperado, imprevisto amor lesbiano. Son todas facetas de la misma inquietud existencial: darse otra posibilidad de vida, buscar su propia eternidad, “en un éxtasis único y perpetuo”.

En el fondo, todos los cuentos de Bartet, bajo fórmulas distintas y diferentes, responden al esquema todoroviano de crecimiento interior del personaje, de su problema y deseo de alcanzar la unión consigo mismo y con el cosmos, cómo superar lo que le da miedo, mirarlo en la cara, sea esto a través de la unión erótica, de la muerte, de la imaginación de la niña de “Esperando a Godo” (*Me envolverán las sombras*), que nunca verá llegar a su padre, pero que siempre está segura de que “el próximo domingo llega”. Con este cuento, que cierra su segundo libro, quizás nos quiera decir Bartet que hay que realizar ese traslado maravilloso a la otra realidad, querer ganarle siempre a la realidad gris y limitada, en unos espasmos de goces liberadores, efímeros y eternos a la vez.

notas

¹ Leyla Bartet nació en Lima, estudió periodismo en las Universidades de Estrasburgo y de La Habana, lingüística en las Universidades de San Marcos de Lima y de Nanterre y sociología en La Sorbona. Lleva años combinando —tanto en el viejo como en el nuevo Continente— la labor periodística con la investigación en el campo de la sociología. En 1994 decidió incursionar en el mundo de la literatura y participar en el concurso “El cuento de las mil palabras” de la revista *Caretas* de Lima. En esa ocasión mereció la primera mención por el cuento “Dulce espera”. En 1997 publicó el libro de cuentos titulado *Ojos que no ven*, y en 1998 *Me envolverán las sombras*. En 2002 volvió a ganar el Premio “El cuento de las 2000 palabras” de la revista *Caretas* con el cuento “De Sarita Colonia”. Vive actualmente en París, donde prepara su primera novela y sigue ocupándose de periodismo y estudios sociológicos, en concreto un libro sobre las migraciones árabes al Perú. En este artículo se analizan algunos cuentos de sus dos libros y otros inéditos y/o publicados en revistas, individuando los temas más recurrentes en la cuentística de la autora: el binomio eros-muerte y la presencia significativa y paradigmática de la comida. Además, se hace hincapié en los elementos compositivos más importantes de sus cuentos, contribuyendo cada elemento formal y la organización bien estructurada de los significados a determinar el sentido de su obra, que responde a la propuesta que hace Todorov de “cuento gnoseológico”, es decir cuentos que giran alrededor del crecimiento interior del personaje.

² Julia Kristeva, “Les temps des femmes”, en *Cahiers de recherche de science des textes et documents*, 5, hiver 1979, págs. 5-19.

³ Entrevista que la autora ha concedido, en 1999, a Lady Rojas-Trempe, y que ella misma me ha amablemente proporcionado.

⁴ Ricardo González Vigil, *El cuento peruano 1990-2000*, Lima, Ed. Copé, 2001, pág. 540.

⁵ Cf. Ricardo Piglia, "El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento", en AA. VV., *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*, Paris, La Sorbonne, 1987, págs. 127-30.

⁶ *Ibíd.*, pág. 128.

⁷ Cf. Tzvetan Todorov, "I due principi del racconto", en *I generi del discorso* (1978), trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1993, págs. 65-81.

⁸ Trátase siempre de la misma entrevista concedida a Lady Rojas-Trempe.

⁹ Leyla Bartet, "De Sarita Colonia", en *Caretas*, Lima, 1714, 27/03/2002, pág. 33.

¹⁰ "Los alfajores de Helena Pinto", en *Ojos que no ven*, Lima, Peisa, 1997, pág. 34.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 35.

¹² *Ibíd.*, págs. 37-38.

¹³ Georges Bataille, *L'erotismo* (1957), trad. it., Milano, Biblioteca dell'Eros, 1991, pág. 13.

¹⁴ Leyla Bartet, "Dulce espera", en *Ojos que no ven*, pág. 99.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 101.

¹⁶ Sigmund Freud, *Opere complete*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. IX.

¹⁷ *Ojos que no ven*, cit., pág. 22. Las citas del cuento "Ojos que no ven" pertenecen a esa edición, por lo que me limitaré a consignar tras ellas el número de página correspondiente.

¹⁸ Leyla Bartet, "Crimen y castigo", en *Me envolverán las sombras*, Lima, Peisa, 1998, pág. 58.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 66.

²⁰ "Habanera", en *Me envolverán las sombras*, pág. 117.

²¹ *Ibíd.*, págs. 115-116.

²² "Nefertiti", en *Me envolverán las sombras*, pág. 90.

²³ "El error", en *Ojos que no ven*, pág. 50.

²⁴ "Hasta que muerte nos separe", en *Me envolverán las sombras*, pág. 53.

²⁵ "Augurios profanos", en *Ojos que no ven*, pág. 69.