

**LA VIOLENCIA DE LO INDECIBLE:
IRRUPCIONES DE LO FANTÁSTICO-
TERRORÍFICO EN «NI EL PERFUME
DE SU SOMBRA» (1998) DE LEYLA
BARTET Y «RARA AVIS» (1994) DE
ROCÍO SILVA SANTISTEBAN**

Johanna Saavedra
cjsm285@gmail.com

Universidad Nacional Federico Villarreal

Hoy en día se evidencia un mayor reconocimiento y valoración tanto de la escritura de mujeres como de la producción fantástica (entiéndase, en general, los registros no miméticos) en el ámbito nacional. Prueba de ello es el interés, en los distintos circuitos literarios, por rescatar, estudiar y difundir la obra y figura de escritoras no solo actuales o de la capital, sino representativas de la extensa genealogía literaria (también descentralizada) local.

Pese al presente momento, es importante señalar (y no olvidar)¹ que transcurrieron largos periodos de invisibilización y

¹ No olvidar aquello permite cuidar, pero sobre todo tratar de consolidar justamente estas acciones reivindicativas.

exclusión de las mujeres en la sociedad peruana², lo que transversalmente afectó su rol como creadoras de expresiones alternas al modelo realista. Por ello, como ya lo han sostenido sectores de la crítica literaria, se experimentó una doble o hasta triple marginación, puesto que (1) las narrativas fantásticas (o de lo insólito) han sido consideradas como literaturas menores frente a la literatura realista, predominante en nuestro país, (2) la mujeres históricamente han ocupado un lugar-posición relegada, pues han prescindido de los mismos derechos y privilegios que los varones, y (3) la producción literaria fantástica nacional no siempre ha recibido la atención esperada a escala internacional en los mercados editoriales y demás puntos de exposición en comparación con producciones occidentales o del norte global.

Pero estos grados de marginación mencionados, no solo vinculan la escritura de mujeres con las manifestaciones de lo fantástico en el terreno de lo pasivo, pues al moverse dentro de estos márgenes cobran una libertad singular que se caracteriza por «un patrón subversivo que empalma tanto la construcción del modelo textual como los temas que desde él se abordan»³. En ese sentido, estas creaciones dan cuenta de

conflictos sociales, políticos, culturales y económicos que aquejan [las] realidades cotidianas y que, muchas veces, se agudizan por cuestiones de género. Con retóricas, a menudo, descriptivas y gráficas, o también sostenidas en la indeterminación verbal, sus relatos son capaces de movilizar miedos colectivos desde el núcleo de lo familiar o lo desconocido, así como generar una serie de sensaciones inquietantes potenciadas por eventos inexplicables o extremos (Fadellin, Saavedra, Zavaleta, 2023: 7-8).

2 Problemática aún latente, pero que en contextos anteriores ha mostrado un rostro más crudo.

3 Amatto, A. (2020). «Las fronteras de la ficción: cómo concebir los límites del relato fantástico-social en América Latina». *Pirandante*, n.º 5, pp. 1-11.

Los terrenos de lo insólito⁴, en los que se presentan escenarios, acontecimientos o juegos textuales que rompen o expanden el paradigma de realidad convencional, permiten desestabilizar las estructuras rígidas del sistema patriarcal y sus valores, así como del capitalismo, el colonialismo, humanismo, entre otros. En ese sentido estas narrativas, no solo exploran la realidad y sus límites difusos, sino que la cuestionan como discurso construido y establecido en los distintos ámbitos sociales y culturales, ya que muestran el lado oculto, el reverso de la formación cultural, por tanto exponen ese lado incómodo, extraño, oscuro fuera del marco de lo humano y lo real, fuera del marco del control y la mirada (Jackson, 1985:186). De este modo, son terrenos en los que se desafían normas, prohibiciones, saberes hegemónicos, por lo que se gestan nuevos modelos para entender el mundo y representar a las mujeres.

La década de los 90: Leyla Bartet y Rocío Silva Santisteban

El periodo que comprende desde los años 80 hasta la entrada al nuevo siglo ha sido materia de diversos análisis, reflexiones y estudios en los campos históricos, sociológicos, literarios. Y es que se enmarca dentro de un clima bastante convulso propiciado por el asalto violento de los grupos subversivos llamados Partido Comunista del Perú (Sendero Luminoso) y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Este denominado conflicto interno armado que enfrentó al Estado con los grupos alzados y la población civil, detonó una coyuntura que, en apariencia, se presentaba esperanzadora por el retorno al sistema democrático (con el gobierno de Fernando Belaunde) luego del fallido programa socialista de la dictadura militar. Asimismo, exacerbó

4 Una macrocategoría que engloba a los registros de lo fantástico, la ciencia ficción, lo maravilloso, el realismo mágico y el terror y horror.

problemáticas sociales en el plano local como la hiperinflación, el narcotráfico, la corrupción, la alta tasa de desempleo que, a nivel internacional, estuvieron acompañadas por una crisis generalizada debido a acontecimientos como la caída del Muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética, el fracaso de los gobiernos de corte socialistas y la predominancia del sistema capitalista. Además, fue un periodo que se caracterizó por la condición pos-moderna y la caída de los grandes relatos; los ideales modernos se desmoronan y con ellos la idea de progreso y sostenibilidad que auguraba un mundo libre de las penurias humanas.

Algunos críticos han mencionado también que durante este contexto de descontento global, en el campo literario, «el realismo entra en crisis como único y exclusivo programa estético válido» (Honores, 2011: 12). El discurso mimético de la realidad violenta no termina de expresar el horror, el miedo, la angustia sistemática con la que se convive cotidianamente. Es así que, pese al primer momento traumático, estas historias ficcionales empiezan a volcar mediante alegorías y metáforas las tensiones propias del momento político y social en la búsqueda, muchas veces, de una catarsis emocional que exorcise precisamente estos conflictos internos y colectivos.

Al respecto, si bien es cierto, como lo menciona Reyes Tazona (2012):

pocos reflejaron en sus creaciones el tema de la violencia política, por lo menos en esta década. La principal razón hay que buscarla en la usual — con las excepciones del caso — necesidad de distancia entre los hechos ya la perspectiva que exige su tratamiento narrativo; aunque también, dada la violencia existente, por cierto temor o recelo de las consecuencias de escribir sobre un asunto tan susceptible de provocar represalias, tanto de la subversión como de los instrumentos represivos del Estado (p.12)

se pueden rastrear obras importantes para el desarrollo del género, tales como *Las mujeres de Sal* (1986) de Mario Bellatín, *Morgana* (1988) de Carlos Herrera, *La premeditación y el azar* (1989) de Pilar Dughi en los que hay una coincidencia sustentada «en el protagonismo de [los] personaje[s] femenino[s] (...) la presencia sustancial de la heroína mujer en el mundo de la ficción es también un signo del cambio, además de una desestabilización y negación de la larga tradición de personajes masculinos de la épica social» (Honores, 2011: 13).

Como se percibe, en los 80 —y acaso desde fines de los 70 con la publicación de la *Teoría de lo fantástico* de Harry Belevan— el ambiente beligerante agudiza el desarrollo y la renovación de lo fantástico con su carga política. Esto se acentúa en la década de los 90, periodo en el que se expanden las problemáticas identificadas y en el que se potencia el auge de mujeres creadoras que exploran⁵ en sus narrativas lo insólito. Es así que a las voces de escritoras de fines de los 80, como Mariella Sala, Aída Balta, Pilar Dughi, se unen otras como Viviana Mellet, Gaby Cevasco, Leyla Bartet y Rocío Silva Santisteban.

La afirmación de estas voces femeninas impulsa una revisión del canon literario hegemónico, que, como se ha señalado, ha sido erigido bajo la lógica patriarcal. Su presencia y creación, en los distintos registros narrativos, cobra una fuerza particular:

la mayoría de escritoras son intelectuales con formación académica universitaria que ya no esperan su turno detrás del telón ni son simples espectadoras, sino que irrumpen en plena escena como actoras protagonistas para escenificar, escribir y hablar sobre lo irrepresentable: el incesto (...), la

5 Se utiliza el término «exploración», porque pese a algunas manifestaciones, sobre todo, cuentísticas de corte no mimético, no se llegan a establecer propuestas homogéneas que compongan libros exclusivamente en estos registros o una marcada impronta por parte de las escritoras en reconocerse como exponentes de estos géneros.

violencia familiar y social (...) y el suicidio (...). Ellas cuentan la alienación urbana y el sentimiento de desarraigo, interrogan el proceso lineal de la escritura y de la lectura, juegan con las convenciones y las expectativas posmodernas del arte (...) se deleitan con lo innombrable o se ofuscan con historias en las que se gesta o se escamotea las identidades sexuales (...), construyen o destruyen mitos del artista y añoran o recrean utopías revolucionarias feministas (Rojas-Trempe, 1999: 20).

Sumado a los temas mencionados, es indicado añadir otros como el del cuerpo, la ciudad, el deseo sexual, el erotismo, los roles de género y las resistencias. Es, de este modo, como la producción literaria de Leyla Bartet y Rocío Silva Santisteban se enmarca en este contexto desencadenante para el panorama vindicativo que hoy en día se aprecia con mayor énfasis.

Leyla Bartet ha destacado en el ámbito académico y literario. Antes de incursionar en la narrativa siguió estudios de Periodismo en la universidades de Estrasburgo y La Habana, Lingüística en la Universidad Mayor de San Marcos y de Nanterre, y Sociología en La Soborna. No existen muchos trabajos sobre su biografía y obra; sin embargo, algunos investigadores como Giovanna Minardi, Lady Rojas-Trempe, Elton Honores y Gonzalo Portals han estudiado su narrativa o trabajo creativo, así como han antologado algunos de sus cuentos en publicaciones de índole fantástica⁶.

Como narradora ha obtenido ciertos premios. En 1997 y 2002 fue premiada en los concursos El Cuento de las 1000 Palabras y El Cuento de las 2000 Palabras de la revista *Caretas* con los cuentos «Dulce espera» y «De Sarita Colonia», respectivamente. Su primer libro de cuentos se titula *Ojos que no ven* (1997), donde

6 Las antologías referidas son *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (2010), Lima: El lampero alucinado y *En la curva del espasmo: el cuento fraguado de dominio siniestro en el Perú* (2009), Lima: El lampero alucinado.

en palabras de la autora «existen tres ejes: 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» (Minardi, 2007: 274). En cuanto a su segundo libro de cuentos *Me envolverán las sombras* (1998), dice la autora que insiste en el eje erotismo-muerte. Es en este libro donde se encuentra el cuento «Ni el perfume de su sombra» y también otros relatos en la línea de lo insólito como «Nefertiti» y «Hasta que la muerte nos separe». Su tercer libro de cuentos se titula *A puerta cerrada* (2007). En este destaca el cuento «De vacaciones», que aborda temas recurrentes en su obra, como la violencia (física, sexual), las psicologías monstruosas, los indicios que anuncian lo imposible sobre un desenlace revelador y desconcertante. Finalmente, publica en 2014 *El espejo habitado: antología personal*.

Además de su faceta como narradora, ha publicado diversas investigaciones en el campo de la literatura, el periodismo y la sociología, tales como «¿Tiene sexo la literatura?» (2006), «La guerra del Golfo en la prensa latinoamericana. Una lectura de la arabidad» (1997), «Memorias de Cedro y Olivo. La inmigración árabe al Perú (1885-1985)» (2005), «Las fronteras disueltas. Voces árabes en el Perú, siglos XIX y XX» (2011) y «Miradas Cruzadas: Seis ensayos sobre las relaciones interculturales entre América del Sur y los Países Árabes» (2019).

Rocío Silva Santisteban es Licenciada en Derecho y Ciencias Políticas por la Universidad Mayor de San Marcos y Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la misma universidad. Asimismo, obtuvo un doctorado en Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad de Boston. Además de ser reconocida como poeta, narradora y ecofeminista, se ha desempeñado como

periodista, editora, docente universitaria, investigadora, ensayista y guionista. En el ámbito político ha ocupado los cargos de secretaria ejecutiva en la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos (2011-2015) y de congresista de la República por la coalición Frente Amplio (2020-2021). En ese sentido, es conocido su rol como activista y consultora de derechos humanos, género y conflictos ecoterritoriales para Unicef, Oxfam, Red Muqui, Diakonia, entre otros. Por otro lado, es miembro de LASA (Latin American Studies Association) y actualmente es miembro del Pacto Ecpsozial del Sur y del Tribunal Internacional de Derechos de la Naturaleza.

En el campo literario ha recibido el Premio Poetisa Joven del Perú en 1983, el Premio Copé de Plata en la III Biental de Poesía Premio Copé 1986 con el poemario *Este oficio no me gusta* y el Premio Copé de Plata en la XII Biental de Poesía Premio Copé 2005 con el poemario *La hijas del terror*. Tiene varios poemarios publicados además de los mencionados, partiendo con *Asuntos circunstanciales* (1984), *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor* (1995), *Turbulencia* (2005) y *Una herida menor* (2022). En cuanto a sus libros de narrativa, se encuentran *Me perturbas* (1994), *Reina del manicomio* (2013) y sus conjuntos de relatos *Sábado pm* (2003), *Memento mori* (2009) y *La oscuridad del sombrero* (2018).

Ciertamente, su obra ha despertado el interés de la crítica. Así, en el 2021 fue publicada una *Bibliografía Esencial* a cargo del Equipo de Investigaciones Bibliográficas de la Red Literaria Peruana, que reúne una serie de trabajos académicos sobre su producción literaria (libros, tesis, ensayos, notas, artículos, reseñas). En ellos se mencionan algunos temas recurrentes en su obra como el erotismo, el cuerpo femenino, los roles de género, la memoria, el trauma, el amor romántico, entre otros. Uno de

los temas y estéticas que también se señalan es el terror-horror, el cual es transversal y se halla en relatos realistas como no realistas. En esa línea, solo algunos de sus cuentos han sido circunscritos bajo lo insólito. Por ejemplo, «Déjà vu» (1994), que fue antologado en *La estirpe de ensueño: narrativa peruana de orientación fantástica* (2009) y «NN» (2013), «donde se [alcanzan] los límites del horror (...) lo imposible estriba en el alto grado de violencia sufrido por un cuerpo que no podría mantenerse vivo para testimoniar» (Louyer, 2021:102).

El acecho violento de lo indecible en «Ni el perfume de su sombra»

Este cuento es publicado en el libro de relatos *Me envolverán las sombras* (1998), en el que sobre el final hay dos acotaciones: una indica que fue escrita en Caracas en 1996 y la otra es un pie de página que refiere que una versión de este cuento fue publicada en la revista española *Renacimiento* n.º 19-20 en 1998.

El cuento comienza con un recurso usualmente usado por Bartet: un epígrafe, en este caso del crítico literario y poeta estadounidense Richard Blackmur, que anota lo siguiente «La vida es esa, la que se cura sola / El verdadero terror se arrastra por dentro» (p. 91). Como se aprecia, este cumple la función de un anuncio, un aviso de lo que se espera en la historia: la experiencia del terror interno-psicológico en el ámbito doméstico. Este tipo de técnica fue descrita por la misma autora, quien en una entrevista con Lady Rojas-Trempe, señala: «en el segundo libro [refiriéndose a *Me envolverán las sombras*] he trabajado también las soluciones tchejovianas [sic], 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»⁷.

El cuento está estructurado en cuatro secciones intercaladas que corresponden a los pronombres «Ella» y «Él». Llama la atención que en la primera sección, que comienza con el apartado de «Ella», el tipo de narrador sea uno extradiegético-heterodiegético, que detalla las sensaciones, emociones y temores del personaje femenino, en contraste con el narrador intradiegético-autodiegético de la sección de «Él», que cuenta los mismos sucesos, pero desde su propia perspectiva, lo cual nos indica que estamos ante una focalización múltiple. Esta división presenta una implicancia simbólica, pues reproduce las dinámicas tradicionales de enunciación del sujeto femenino y masculino. El primero sin poder expresarse libremente en primera persona, teniendo que pasar por el filtro de un otro, mientras que la segunda voz no; se muestra más desenfadada y morbosa.

La voz de «Ella» se centra en la experiencia perturbadora que le despierta estar siendo asediada por una presencia masculina monstruosa: «Se escondía en los rincones y le mordía las pantorrillas al pasar. Nunca lo había visto... Sí una vez percibió, además del hedor, una sombra deforme –dientes amarillos, ojos amarillos– que huyó cuando encendió la luz» (Bartet, 1998: 91). Al respecto, se ha mencionado que la construcción de este monstruo parte de lo innombrable por medio de la sugerencia y lo sensorial⁸. Efectivamente, este relato es claro ejemplo de cómo lo fantástico transgrede no solo el plano temático, sino el lingüístico, lo cual hace hincapié en cómo durante la contemporaneidad existe un mayor dominio de lo fantástico como fenómeno

7 Pasajes de esta entrevista son expuestos en el ensayo «La cuentística de Leyla Bartet» de Giovanna Minardi, cuya referencia está en la bibliografía.

8 Prólogo de Honores en *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (2010).

de lenguaje, en el que se destaca la «esfericidad del relato, [la] duda sobre la percepción y transfiguración del espacio en una descripción que favorece la epifanía del elemento imposible» (Louyer, 2021: 96).

En esta línea, el acecho constante y progresivo que padece «Ella» por intermedio de este ser monstruoso denominado «Él» se sostiene en una retórica que imbrica lo fantástico con el terror. Es así que el elemento fantástico —entendido como un fenómeno inexplicable que irrumpe la esfera de lo cotidiano para poner en jaque la realidad— que se trata de enunciar, rebasa los límites del lenguaje: «es por definición indescriptible, porque es impensable» (Roas, 2011: 265). Por lo tanto, no hay muchas referencias textuales que describan a «Él» físicamente que las ya mencionadas: dientes y ojos amarillos. Es necesario conocerlo más a través de otros sentidos como el olfato «Lo sintió llegar por el olor. Inconfundible olor dulzón, agrio, como a vinagrillo» (Bartet, 1998:91) o por medio de sus debilidades, como cuando «Ella» identifica que es vulnerable a luz —lo que sugiere algún vínculo vampiresco—, así como por su comportamiento caracterizado por acechar incansablemente a «Ella», a veces sigilosa, pero otras más enérgicamente al morderle las pantorrillas o arañar la puerta de su habitación esperando que un día ceda. Estas acciones no hacen más que crear un atmósfera terrorífica y de miedo previo al encuentro con el agente amenazador:

Miedo y terror vendrían a ser significantes intercambiables indistintamente para aludir a este fenómeno psicológico. En términos temporales y esquemáticos, dentro del mundo de la ficción, el miedo supone el momento previo a la presencia concreta y fáctica del “hecho” (comúnmente sobrenatural y asociado (..) a lo monstruoso, para los casos del terror fantástico) que altera

el orden natural y que es causante del terror o miedo (Honores, 2013: 43).

Esta atmósfera está nutrida a su vez por un escenario asfixiante, en este caso la casa, que suple al castillo gótico. Se sabe bien que la casa es un escenario predilecto en las historias de terror contemporáneas, porque advierte que el peligro no viene desde el exterior, sino desde lo conocido y próximo, desde el interior, desde la esfera de lo familiar. En ella se reproducen todo tipo de violencias. Lo que inquieta de esta operación, es que el agente maligno puede venir desde el propio hogar, el cual se desvirtúa, porque no ofrece seguridad, protección y resguardo, sino todo lo contrario. Esta atmósfera de confinamiento y peligro en el núcleo de lo doméstico ha sido materia recurrente en la narrativa de mujeres, como Pilar Dughi («El mensaje») o Mariella Sala («Desde el exilio»), así como de la mexicana Amparo Dávila y su famoso cuento «El huésped».

A lo largo del relato, desde la perspectiva de «Ella», se alimenta este factor terrorífico que envuelve el espacio y amenaza sobre su vida a nivel físico y simbólico en la figura de «Él», pues advierte (¿metafóricamente?) que una vez dentro de su habitación este ser le saltaría encima a mordiscones y terminaría devorándole los sesos en una alusión a su cordura, juicio y raciocinio. Esta posibilidad abre otro enfoque de lectura, en el que se pone en duda la estabilidad psicológica del personaje, quien, además, parece tener antecedentes de familiares que han perdido la razón. Asimismo, se menciona que consume antidepresivos, por lo que su discernimiento sobre lo que ella llama «eso»⁹, descrito con algunos rasgos sobrenaturales, puede quedar en el terreno de lo alegórico. De este modo, lo ambiguo de la situación clausura una sola ruta de lectura y deja al lector en estado de vacilación,

9 que es «Él», solo que enunciado de forma despreciativa, cosificándolo.

factor constitutivo de lo fantástico según la teoría de Todorov. Pese a ello, la justificación que integra al cuento al campo de lo fantástico radicaría en el «hecho de tomar al pie de la palabra expresiones figuradas, o concretizar las metáforas» (Louyer, 2021:104), ya que esta irrupción del monstruo (lo inexplicable) se consideraría como un elemento inadmisibile según las leyes que rigen nuestro paradigma de realidad y en ello radica la especificidad de lo fantástico.

La última sección del cuento se centra en la perspectiva de «Él», quien narra su determinación por comer y violentar al personaje femenino en una alusión de índole sexual. Detalla que la madre de «Ella» ha muerto y el padre parece que no existiera, por lo que resalta el desamparo de este personaje; situación que le da libertad para irrumpir en su habitación y lanzarse sobre ella, que no lo puede ver, pero sí oler, pero que, pese a ello, no opone resistencia. La escena final también propone una lectura ambivalente de tono alegórico, en la que se insinúa otro hecho inexplicable; la fusión más allá de lo corporal: «Ahora somos una sola cosa única, un solo ser, flotando para siempre en el olor picante de la locura» (Bartet, 1998:94), que cumple lo que había sido expresado por «Él» anteriormente: «No dejaré de ella ni el perfume de su sombra» (Bartet, 1998: 92).

Lo sucedido al personaje de «Ella», que es atacada en su propio hogar y que parece rendirse sobre la arremetida final, puede leerse como un correlato de las víctimas del conflicto interno armado. Muchos de ellos, fueron atacados en sus hogares, centros laborales debido a los atentados intempestivos, lo que no les permitió defenderse o poner resistencia. Asimismo, el hecho de no poder identificar a los agresores, se condice con lo vivido en aquella época, en que la mayoría de muertes y desapariciones

quedaron impunes o fueron responsabilizadas a colectivos (los grupos subversivos y las Fuerzas Armadas).

Representaciones de lo fantástico y el horror en «Rara avis»

Este cuento es publicado en el libro *Me perturbas* (1994), el cual reúne once relatos. En él se aprecia una preocupación por «retratar una escenografía social en la cual la mujer deja de ser solamente un personaje pasivo u ornamental, evitando, principalmente, las imágenes estereotípicas en torno a la falta de frontalidad femenina y la lógica del deseo sexual reprimido» (Raggio, 2022: 52). La crítica también ha señalado el carácter transgresor de esta publicación debido al componente terrorífico, la fascinación por la muerte en su sentido más crudo y la presencia de lo inusual.

En «Rara avis» se cuenta la convivencia entre un minero y un ser alado femenino, que, por las descripciones, se asemeja a un hada. Esta convivencia se desarrolla dentro del ámbito doméstico. La relación que se describe entre ambos personajes es de sometimiento, puesto que el minero ejerce diferentes tipos de violencia sobre el ser feérico hasta que acaba con su vida.

El elemento sobrenatural en el relato que justificaría lo fantástico es el ser feérico femenino, aunque este por lo general pertenezca al campo de lo maravilloso y a los cuentos de hadas. Sin embargo, en el relato no se construye un mundo alterno con leyes propias, sino que se establece una realidad cotidiana, equiparable a la extratextual. Por ende, pese a que la presencia del hada se naturaliza y no quiebra de manera rotunda la estabilidad del mundo diegético, puede leerse bajo una variante de lo fantástico: «Desde las primeras fases del relato el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión sin utilería, sin pathos» (Alazraki, 2002: 279).

Por otro lado, este ser feérico no se presenta de forma común según lo conocido por la tradición. En *El libro de los seres imaginarios* (1982) de Jorge Luis Borges, se describe a las hadas del siguiente modo: «su nombre se vincula a la voz latina “fatum” (hado, destino). Intervienen mágicamente en los sucesos de los hombres. Se ha dicho que las Hadas son las más numerosas, las más bellas y las más memorables de las divinidades menores. No están limitadas a una sola región o a una sola época (...) A las Hadas les gusta el color verde, el canto y la música» (p. 35). En contraposición a esta representación, la hada del cuento, si bien conserva algunas características típicas, como las alas verdes, el pelo azul, la piel blanca, las orejas puntiagudas, el cabello hermoso y la boca de niña, difiere de otras: tiene ojeras, marcas en el cuello, un caminar tambaleante debido a una cadenas que arrastra consigo, una vestimenta andrajosa, unos zapatos sin tacones; «toda ella era un laberinto» (Silva Santisteban, 1994: 64). Además de los aspectos físicos, se mencionan otras características, también articuladas por el narrador¹⁰, como la imposibilidad de comunicación. Él sostiene lo siguiente: «No sé si entendía mis palabras o era sorda o no quería escucharme ni comunicarse conmigo, pero nunca emitió sonidos coherentes sólo quejidos graves, opacos» (Silva Santisteban, 1994: 65).

Esta representación inusual del hada, en el terreno de lo impuro y abyecto, la ubica como, precisamente, una *rara avis*, que según una búsqueda en la web Fundeu RAE significa: «persona o cosa conceptuada como singular excepción de una regla cualquiera. El *Diccionario panhispánico de dudas* consideraba que el masculino era menos esmerado. Por su parte, el *Diccionario de la lengua española*, tanto en su edición del 2001 como en la más

10 Esta perspectiva ofrece una mirada sesgada e injusta, pues el narrador ostenta un carácter misógino.

reciente del 2014, señala que se trata de una locución ambigua en cuanto al género e indica asimismo que es más frecuente el femenino: *una rara avis*». Es cuestionable que la alteridad designada como *rara avis* tenga una mayor presencia femenina según la institución de la lengua española; sin embargo, es un ejemplo más de cómo se ha fijado a las mujeres en la otredad.

El ejercicio de poder en detrimento del personaje femenino que se muestra en la historia, impulsa del mismo modo una crítica a la situación y rol de las mujeres, pues expone en toda su dimensión la violencia de género y el feminicidio. Esto se evidencia en distintos pasajes del cuento en que el narrador expresa su desprecio y asco a causa del ser femenino. Comportamientos que van desde querer a fuerza ignorarla, hasta mostrarle un cuchillo con el que finalmente le atraviesa el pecho. En sus pensamientos y accionar hay una carga muy fuerte de rechazo a lo femenino; así, por ejemplo, plasma una insistencia en lo siguiente: «Detestaba el sonido tambaleante de sus pies, detestaba el ruido de las cadenas y sus risas. Detestaba aquellas alas verdes, los ojos achinados, los geranios que escondía en los rincones y detestaba el pelo azul y su boca de niña» (Silva Santisteban, 1994: 64). Por otro lado, el narrador también señala la vida lastimera del hada: «Su rutina era triste: durante todo el día daba vueltas por la casa, abría las puertas del baño innumerables veces, atravesaba sin preocupaciones los amplios ventanales del comedor, pegaba su nariz amarillenta al vidrio mientras mantenía la misma posición durante horas» (*idem*). A pesar de estas manifestaciones, se interpreta también en el narrador una especie de codependencia malsana por el hada, que debe ser enmascarada bajo un mandato imperante de masculinidad patriarcal para no mostrarse débil. Así, expresa que siempre ha «detestado los gestos maricas de cubrirse con mantas el cuerpo» (Silva Santisteban, 1994: 64)

o algo más traumático: que no puede ceder ante el recuerdo. Y es que parece que esta hada le aviva el recuerdo de una «otra» ¿con la que acaso también convivió? Sumado a ello, este personaje-narrador reprime mediante amenazas actos en los que el hada parece querer liberarse física y simbólicamente, como cuando la encuentra deslizándose cerca de los libros que tiene y él la amedrenta para que se aleje o cuando fue la única vez que la encuentra volando en la cocina y golpeándose contra las paredes llenas de grasa, batiendo sus alas en esas cuatro paredes, a lo que él responde mostrándole el cuchillo.

La escena final, en la que el minero mata al hada luego de que esta expresara con llantos y chillidos el dolor causado por una quemadura de agua hervida, consecuentemente, quiebra la fachada y expone la fragilidad del minero junto a un grado de arrepentimiento: «Su cuerpo se estremeció, sus alas se encogieron como las patas de una araña antes de morir. Su hermoso cabello brillaba desparramado sobre las latas de cerveza. En un momento de debilidad la acaricié. Ella, aún con los ojos abiertos, volteó la cara y me miró. Quise decirle que hubiéramos podido evitarlo. Pero toda palabra sonaba vacía» (Silva Santisteban, 1994: 66).

El rostro del horror, entendido como «la respuesta física, somática, interna e inmediata del sujeto respecto del objeto que provoca y produce horror» (Honores, 2013: 44), contrario a lo que se podría suponer debido a la presencia de un ente sobrenatural, se manifiesta en

el ser humano opresor, y no el organismo anómalo, [este] es el verdadero monstruo; no obstante, esta monstruosidad no se presenta literalmente, sino de forma simbólica. Cuando el protagonista, sujeto a fuertes alegatos identitarios que lo legitiman, se deja «perturbar» por lo femenino-feérico, reafirma sus creencias sociosexuales y su tipo de masculinidad, dirigiendo sus sentimientos y acciones hacia la repugnancia y el feminicidio: haciéndose, progresivamente, un monstruo humano que no soporta

a su «otro» porque ese «otro» acabará con su visión de la hombría (Raggio, 2022: 54).

De esta manera, las representaciones del horror, como denuncia social, recaen en el sujeto masculino y, más precisamente, en el sistema heteropatriarcal y sus prácticas misóginas. El horror es vivir en una sociedad cuyos valores atentan contra la autonomía, los derechos humanos, la equidad de género. El horror es imponer discursos esencialistas sobre el deber ser femenino y masculino. El horror es normalizar la representación del cuerpo y sujeto femenino con lo abyecto. El horror es el encuentro con esas capas ocultas de la realidad que no se pueden verbalizar.

Reflexión final

Los cuentos analizados de las escritoras Leyla Bartet y Rocío Silva Santisteban «Ni el perfume de su sombra» y «Rara avis» son muestras de la producción no mimética desarrollada durante los años 90 en el ámbito nacional. Este periodo estuvo caracterizado por una crisis generalizada a nivel social, político, cultural y económico. Los relatos analizados proponen líneas de lectura que critican problemáticas como el de la violencia de género y sexual, la posición y rol de las mujeres —específicamente en la esfera doméstica—, el sistema patriarcal y sus modelos de masculinidad, las monstruosidades corporales y psicológicas. Estos temas son expuestos bajo los discursos de lo fantástico, el terror y el horror, cuyos mecanismos transgresores articulan una poética de lo indecible.

Bibliografía

- Bartet, Leyla. (1998). *Me envolverán las sombras*. Lima: Peisa.
- Fadellin, Saavedra, Zavaleta (Eds.) (2023). Prólogo de *Escritoras peruanas de lo insólito. Antología de cuentos: siglos XX-XXI*. Perú: Casa de la Literatura Peruana. pp. 7-8. <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2023/04/escritoras-peruanas-de-lo-insolito.pdf>
- Honores, Elton. (2011). «Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario». *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- Honores, Elton. (2013) *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Lima: El lampero alucinado
- Jackson, Rosmery. (1985). *Fantasy, literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Louyer, Audrey. (2021). «Las cuentistas de la literatura fantástica peruana en el siglo XXI: resurrecciones e insurrecciones». *Brumal*, 9(1), pp. 87-107. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.732>
- Minardi, Giovanna. (2007). «La cuentística de Leyla Bartet». *Arrabal*, no. 5, pp. 273-280, <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140530>.
- Raggio, Salvador Luis. «Perturbación y feminicidio: El terror de lo masculino-monstruoso en “Rara avis” de Rocío Silva Santisteban». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 51-65. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.03>
- Reyes Tarazona, Roberto. (2012). *Narradores peruanos de los ochenta. Mito, violencia y desencanto*. Lima: URP.

- Roas, David. (2011). «Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva». *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- Rojas-Trempe, Lady. (1990). *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*. Lima: Arteida Editores.
- Silva Santisteban, Rocío. (1994). *Me perturbas*. Lima: Ediciones el Santo Oficio.