

Ojos de pez abisal: la memoria, el odio y el perdón hechos ficción novelesca

FÉLIX TERRONES

Université François Rabelais, Tours

ABSTRACT

Throughout the last couple of decades, a narrative theme, called «novel of the memory», has imposed itself in Peruvian writing, which brings to fiction the episode of violence that plunged Peru in an unheard of period of violence during the eighties and nineties as a consequence of the armed conflict between terrorists and enforcement officers. In this article, we will focus on the novel *Ojos de pez abisal* (2011) by the author Ulises Gutiérrez Llanto (1969), which is an exemplary and valuable case since it happens to be narrated by the same main character in first person, narrative resource that gives it an intimate look. Given that it is more than anything a fictional story, we will fathom the way in which the novel, through the use of the tools and devices that are inherent to it, gives form and meaning to memory inside of a text that presents itself as the testimony to one of the direct victims of the socio-political violence. In addition, we will interrogate the representation of that remarkable form of memory that is mourning, understood as the effort to remember the murdered family members and the homeland left behind. As we will see, the form of mourning that the novel presents does not possess a univocal and stable dimension but rather it is dynamic, it evolves with the character.

Keywords: Memory, hate, representation, fiction, Peruvian novel

RÉSUMÉ

Ces dernières décennies, est apparu en force, dans les lettres péruviennes, ce que l'on a nommé le « roman de la mémoire », qui déplace du côté de la fiction la période de violence qui plonge le Pérou dans une violence inouïe, pendant les années 80 et 90, comme conséquence du conflit armé entre terroristes et forces de l'ordre. Dans cet article, nous nous arrêterons sur le roman *Ojos de pez abisal* (2011) de l'écrivain Ulises Gutiérrez Llanto (1969), cas précieux et exemplaire puisque narré par le protagoniste lui-même dans une perspective intimiste. Dans la mesure où il s'agit avant tout d'une fiction, nous étudierons la façon dont le roman, avec les outils et les dispositifs qui lui sont inhérents, donne forme et sens à la mémoire, depuis l'intérieur du texte qui se présente comme le témoignage d'une des victimes directes de la violence socio-politique. De même, nous interrogerons la représentation de cette forme singulière de mémoire qu'est le deuil, entendu comme effort pour se souvenir des proches assassinés

et de la patrie laissée derrière soi. Comme nous le verrons, la forme du deuil proposée dans le roman ne possède pas de dimension univoque ni stable, mais au contraire dynamique et évoluant avec le personnage.

Mots-clés: Mémoire, haine, représentation, fiction, roman péruvien

RESUMEN

A lo largo de las últimas décadas, ha aparecido con fuerza una temática narrativa en las letras peruanas, denominada « novela de la memoria », la cual lleva a la ficción el periodo de violencia que abismó al Perú en un periodo inaudito de violencia, entre las décadas de los ochenta y los noventa consecuencia del conflicto armado entre terroristas y fuerza del orden. En este artículo nos detendremos en la novela *Ojos de pez abisal* (2011) del escritor Ulises Gutiérrez Llantoy (1969), la cual es un caso ejemplar y valioso puesto que se encuentra narrada por el mismo protagonista en primera persona, recurso narrativo que le da un cariz intimista. Dado que se trata antes que nada de una ficción, desentrañaremos la manera en que la novela, mediante las herramientas y los dispositivos que le son inherentes, le da forma y sentido a la memoria en el interior de un texto que se presenta como el testimonio de una de las víctimas directas de la violencia socio-política. Asimismo, interrogaremos la representación de esa forma singular de memoria que es el duelo, entendido como el esfuerzo de recordar a los familiares asesinados y la patria dejada detrás. Como veremos, la forma de duelo que plantea la novela no posee una dimensión unívoca y estable sino que esta es dinámica, evoluciona junto con el personaje.

Palabras clave: Memoria, odio, representación, ficción, novela peruana

El 27 de agosto de 2003, en medio de una ceremonia organizada en los ambientes del palacio de gobierno peruano, se hizo entrega oficial del *Informe Final* elaborado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Encabezada por el filósofo y docente universitario Salomón Lerner Febres, dicha Comisión buscó desentrañar, con perspectiva objetiva y desapasionada, las causas profundas que determinaron el periodo de guerra interna que sufrió el país durante décadas¹. Es conveniente precisar que el *Informe* no se limitaba al análisis y la interpretación del pasado sino que también abogaba por una correcta reparación de las víctimas, así como por un proceso justo a quienes ordenaron o ejecutaron los diversos crímenes cometidos. Por lo tanto, la entrega de dicho documento supuso un momento de confrontación nacional con el pasado reciente que a nadie dejó indemne, pues todos y cada uno de los actores sociales enfrentaron su parte de responsabilidad en aquel periodo dramático y sangriento de nuestra historia. Se trata de una confrontación con el pasado que en otro tipo de producción letrada, nos referimos a la ficción novelesca, ha encontrado un espacio atento y fructífero de representación, el cual busca llevar al papel la complejidad inhe-

¹ Se conoce como « guerra interna » el periodo durante el cual se enfrentaron grupos subversivos, como el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), contra las fuerzas de seguridad del Estado.

rente al conflicto, sin necesariamente formularle una respuesta, tarea más propia a los historiadores y científicos sociales.

En efecto, a lo largo de las últimas décadas, ha aparecido con fuerza una temática narrativa en las letras peruanas que los críticos han reunido bajo rótulos como « novela de la memoria » o « ficción de la violencia »². De entre la numerosa bibliografía existente, cuentos y novelas básicamente, nos detendremos en uno de los casos más recientes: la novela *Ojos de pez abisal* (2011) del escritor Ulises Gutiérrez Llantoy (1969)³. Publicada en Huancayo, esta novela es un caso ejemplar y valioso pues, además de estar narrada en primera persona por el mismo protagonista, recurso narrativo que le da un cariz intimista, propone una visión del conflicto que no busca discernir de forma maniquea entre los inocentes y los criminales. Dado que se trata antes que nada de una ficción, desentrañaremos la manera en que la novela, mediante las herramientas y los dispositivos que le son inherentes, le da forma y sentido a la memoria en el interior de un texto que se presenta como el testimonio de una de las víctimas directas de la violencia socio-política. Asimismo, interrogaremos la representación de esa forma singular de memoria que es el duelo, entendido como el esfuerzo de recordar a los familiares asesinados y la patria dejada detrás. Como veremos, la forma de duelo que plantea la novela no posee una dimensión unívoca y estable sino que esta es dinámica, evoluciona junto con el personaje. De ahí que, si queremos interrogar y definir las características de la memoria en la novela, su interacción y ascendiente sobre otros sentimientos como el rencor y el miedo, sea preciso detenerse en el desplazamiento vital y físico del protagonista, el cual parece pautado en tres tiempos: de la imposibilidad de abandonar el pasado a la liberación en el presente, pasando por el encuentro con quienes permitirán un acercamiento distinto a aquellos eventos que cicatrizaron su destino.

EL PEZ ABISAL O LA IMAGEN DE UN PASADO AGOBIANTE

Ojos de pez abisal es una novela geoméricamente estructurada, compuesta por doce secciones divididas en dos grandes partes. Entre otros aspectos que contribuyen a la

² Pese a no existir una denominación unívoca para este tipo de novela –denominación que imaginamos llegará con el tiempo y la reflexión crítica–, sí existe una unidad de conjunto, basada en la temática antes que en cualquier otro aspecto. El crítico español José Manuel Camacho Delgado sugiere que: « las representaciones sobre el odio en la literatura peruana son inabarcables, sobre todo por la magnitud alcanzada por la violencia en el periodo comprendido entre 1980 y el 2000, dándose un auténtico aluvión de publicaciones con desigual resultado literario que tienen en la propia violencia una matriz importante para su articulación literaria ». J. M Camacho, « Aquiles en los Andes. El odio y sus máscaras en la narrativa peruana de la violencia », en *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI al XXI*, textos reunidos por C. Rosas Lauro, Lima, PUCP, 2009, p. 301.

³ Ulises Gutiérrez Llantoy nació en Huancayo, provincia peruana a la cual dedica una gran parte de sus ficciones. Lentamente, pese a publicar en editoriales « pequeñas », ha sabido ingresar e imponerse en el cerrado circuito limeño, el cual no sólo ha reconocido en él un escritor de talento sino que también le ha dado espacio en revistas literarias de amplia circulación capitalina. Hay que añadir, en este sentido, que el mediatizado periodista y narrador Iván Thays lo consagró con una reseña y sendos elogios. Anteriormente, Gutiérrez Llantoy ha publicado *The Cure en Huancayo* (Revuelta Editores, 2008).

correspondencia entre una parte y otra, está el elemento espacial. Así, si en la primera parte el espacio privilegiado es el Perú (la Cordillera de los Andes o Lima), en la segunda parte, con excepción del último capítulo, será el archipiélago japonés donde el protagonista llegó para continuar con sus estudios superiores. Esta separación del texto en dos grandes partes, a cada una de las cuales le correspondería un espacio específico, posee resonancias temporales en la medida en que si en la primera parte se privilegia el pasado del narrador, en la segunda parte se dará importancia, más bien, a sus presente y futuro. Así, tanto a nivel estructural como espacial y temporal, se plantea una tensión constitutiva que no sólo da bríos al argumento novelesco sino que también evoca el dilema moral en el que se encuentra el protagonista, aquel conflicto dramático entre el recuerdo y la necesidad de seguir viviendo.

Es en la primera parte donde se manifiesta, por medio de imágenes con un valor metafórico bastante claro, la relación que el protagonista, conocido como Zancudo, tiene con el pasado y el país dejados atrás. Comencemos por la imagen que le da título a la novela —«Ojos de pez abisal»—, una imagen que sintetiza bien las tensiones vehiculadas por el texto, puesto que si los ojos son los órganos que nos permiten ver y discernir con claridad, los de un pez abisal son particularmente emblemáticos pues están acostumbrados a ver en medio de las tinieblas, en la oscuridad más absoluta. Poco antes del final de la primera parte se relaciona a Zancudo con un pez: «Porque te ves triste — dijo -. Tú eres quien tiene ojos de pez, no [el perro] Cabezas »⁴. De esta manera, los valores propios a este tipo de peces, resaltados en el título, se ven personificados, encarnados nada menos que en un personaje de relevancia textual como lo es el protagonista. Sin embargo, es necesario precisar que no es la primera vez que dentro de la novela se menciona a los peces. La primera, varias páginas antes, parece codificar el sentido y el valor que se les quiere dar en la ficción:

Hasta parecía que nos hubiéramos puesto de acuerdo para encontrarnos allí porque yo también entré a la galería con la intención de ver a los peces. Estaba de espaldas, pero la reconocí al toque por la manera que tiene de inclinar la cabeza cada vez que pone atención a algo. [...] Los dos nos quedamos calladitos mirando los peces del acuario sin saber qué más decir. A mí me gusta ese pez, dije yo de largo rato [...], señalando un pez negro de bigotes que nadaba solito al ras del piso como tanteando el camino con los bigotes. ¿Por qué?, preguntó ella. No sé, dije yo, creo que es porque siempre está solo.⁵

Estamos frente a una identificación del mismo personaje con el pez, no cualquier tipo sino aquel que se encuentra en lo más hondo de la pecera, lo cual apunta en el mismo sentido de la relación planteada anteriormente. Ahora bien, a juzgar por el verbo utilizado («tanteando») podemos deducir que esta vez el pez evoluciona a ciegas, valiéndose de otros órganos para poder seguir avanzando, y no de sus ojos, convertidos en inútil

⁴ U. Gutiérrez Llantoy, *Ojos de pez abisal*, Huancayo, Bisagra editores, 2011, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

medio para captar la realidad. Finalmente, un elemento de orden moral se añade a la singular respuesta de Zancudo. Nos referimos a la soledad que en este momento pareciera ser reivindicada por el narrador pero que años más tarde, cuando ya se encuentra en el Japón, será connotada de forma negativa: « Podré tener comodidades [...] pero igual, siento que no tengo nada. No sé [...], supongo que es el sentimiento de ser un hombre sin familia y ahora, sin patria... »⁶. Según la perspectiva de Zancudo, cuando se está en su país rodeado de los seres queridos, la soledad es un aspecto susceptible de ser reivindicado, pero cuando se es un extranjero en otro país, un foráneo al cual sus recuerdos persiguen sin descanso, la soledad no puede ser más que una instancia de dolor.

De ahí que poco importe que el narrador haya viajado hasta el Japón para buscarse un futuro profesional, pero también para huir del país y de los recuerdos, esa memoria dolorosa de la violencia social sufrida en carne propia, tal y como él lo afirma en una conversación a propósito del asesinato de su hermano, encontrado por casualidad en Kioto: « —¿Y cómo pudo haber llegado hasta aquí?— Del mismo modo que yo: huyendo del Perú — »⁷. Pese al deseo de huir, la memoria del pasado se las arregla para estar siempre presente, para tomar forma de un modo o de otro. Y en la ficción novelesca esto se expresa antes que nada mediante comparaciones espaciales de diverso tipo, algunas más inauditas que otras aunque todas igual de sintomáticas. Por su carácter emblemático, recordaremos una en particular, la que forma parte de una discusión entre Zancudo y, quien se convertirá en su pareja, la japonesa Masami:

Yo le decía que aquellos paisajes se parecían a las zonas rurales de Kochi: el valle del río Pilcos se parece al río Shimanto; los cerros de La Banda son como las montañas verdes de Maebura; los arrozales de Tosaymada, como los trigales de Pasorcco. Ay, tú, comparando nomás paras, ¿no?, respondía ella con ese acento pausado y cadencioso con que hablaban las *chimbinas* y nos reíamos.⁸

El individuo que busca olvidar es al mismo tiempo aquel que compulsivamente, tal y como lo subraya Masami, establece una y otra vez paralelos entre las ciudades y los paisajes peruanos y japoneses. Poco importa si no existe razón verdadera para establecer un paralelo cuando subjetivamente este tiene sustento, en la medida en que le permite al protagonista acercar, pese a la enorme distancia, ambos espacios cargados de significado biográfico y emocional. Más adelante, Zancudo mismo se encargará de formular su consciencia de esto mediante una paradoja: « Es increíble cómo, a pesar de los años, algunos recuerdos no se borran nunca; mientras que otros, desaparecen por completo »⁹. El trabajo de la memoria, en una gran parte relacionado con el olvido, también consiste en guardar para siempre las experiencias que cicatrizaron al indi-

⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁹ *Ibid.*

viduo¹⁰. Su expresión, mediante las evocaciones o las comparaciones, le permiten al personaje mantenerse fiel al pasado del cual, con todo, se busca huir.

Movimiento de tensión y encuentro, el modo en que Zancudo gestiona sus recuerdos pareciera contradecir sus decisiones. Ahora bien, no se trata de cualquier tipo de recuerdos pues, como dijimos anteriormente, el vínculo de Zancudo con el Perú se encuentra determinado por el asesinato de su hermano mayor y el rencor que guarda contra quienes lo balearon (miembros de un comando terrorista). Con respecto de la memoria en la narrativa peruana de la violencia, el crítico español José Manuel Camacho Delgado sugiere lo siguiente :

Más allá del carácter macabro de las situaciones particulares vividas en el Perú durante el periodo de la violencia, lo cierto es que su recreación narrativa bebe en las fuentes de la tradición literaria como una forma de trascender lo inmediato para apuntalar la denuncia y la queja en un contexto en el que el tiempo no corroe ni oxida la magnitud de la tragedia.¹¹

Dentro de la ficción novelesca, la representación de la memoria planteada por el narrador-protagonista posee, en principio, un fuerte valor negativo. La mirada con la cual su recuerdo se mueve en las profundidades oscuras, entre los escombros del pasado, parece destinada a la soledad más absoluta (tal y como lo metaforiza el mismo Zancudo mediante su identificación con los peces abisales), sin posibilidad de emerger hacia la luz, entendida como sosiego y comunión con los demás. El exilio, como posibilidad de olvido, ve su objetivo banalizarse cuando algo más fuerte que la voluntad se niega a olvidar y se obstina en recordar lo dejado atrás, encerrando al narrador, aislándolo en la « tragedia » de la cual habla Camacho Delgado. Ya que su hermano fue asesinado por un comando terrorista y sus padres fallecieron por culpa de la melancolía (otra forma de memoria) que les provocó la irreparable pérdida, Zancudo parece condenado a vivir en el pasado, sin olvidarlo y, por lo tanto, sin poder vivir el presente. Sin embargo, aparece en su vida un personaje de función redentora que le permitirá activarse, salir de su encierro y, literalmente, emerger a la luz y la perspectiva de un futuro diferente.

LA LLEGADA DE MASAMI Y LA ASCENSIÓN AL CAMBIO

Es al comienzo de la segunda parte del libro cuando aparece Masami (en el séptimo capítulo, sintomáticamente titulado « Masami, los peces y el día del mar »). Así, la segunda

¹⁰ La escritora y crítica Régine Robin lo formula en estos términos: « Au-delà des usages qui peuvent être faits du passé, celui-ci vient aussi nous revisiter à notre insu. Il fait alors grincer le temps et jouer les décalages entre les différents âges dont nous sommes faits. Nombre de fantômes, de doubles, d'objets, de visages, d'emblèmes continuent à nous hanter et à déterminer avec une passion parfois incommensurable nos trajectoires intellectuelles, nos prises de position, nos affrontements qui peuvent, si les circonstances s'y prêtent, aller jusqu'à la guerre ». En R. Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 18.

¹¹ J. M Camacho, « Aquiles en los Andes. El odio y sus máscaras en la narrativa peruana de la violencia », en *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI al XXI*, textos reunidos por C. Rosas Lauro, Lima, PUCP, 2009, p. 297.

gran parte presenta desde el inicio al personaje femenino cuya aparición dará un nuevo impulso a la diégesis y, al mismo tiempo, modificará rotundamente la situación de Zancudo. Una situación que, como acabamos de ver, está lejos de ser sencilla por culpa de su relación con el pasado y también de una particular interpretación del mandato paterno: « Muchas veces pensé en tirar la toalla y regresar a Perú, pero entonces recordaba la pregunta que me hizo mi padre [. . .]. A ver, ¿ cómo les vas a explicar a tus amigos que te han derrotado ?, me dijo esa vez mi papá »¹². El regreso al lugar de origen, el pueblo de Samaylla, es similar al regreso al país natal; es decir, un desplazamiento que no hace más que saldar el fracaso frente a sus pares (en este caso los amigos), cuando el objetivo era hacerse un hombre afuera del marco familiar y social que determinó la infancia y la primera juventud. De esta manera, Zancudo no puede regresar, al menos no en las condiciones en las que se encuentra, porque hacerlo significaría violar la ley paterna y asimismo mancillar el recuerdo de una de las personas que más quiso en el mundo. ¿ Qué tiene que ocurrir para que Zancudo evite la vergüenza de saberse derrotado si alguna vez regresa a su país ? ¿ De qué forma podrá plantearse el regreso a casa sin mancillar el recuerdo, el pasado, las palabras de su padre ?

Todas estas preguntas encuentran una respuesta progresiva, pero ineluctable, conforme se desarrolla la relación entre Zancudo y Masami. Lo mismo que Zancudo, Masami es una joven que proviene de una sociedad heterogénea, en la cual el mestizaje también fue una constante histórica, como lo puede ser la de Nagasaki de donde es oriunda¹³. Dicho mestizaje se manifiesta en los ojos de la mujer, tal y como el mismo narrador se encarga de señalarlo: « ¿Qué tienen mis ojos?, dijo ella. El gesto me palteó. Son verdes, nunca he visto una japonesa de ojos verdes, dije yo »¹⁴. Cuando se trata de describir o de señalar alguna característica corporal de Masami, no resulta casual que el narrador se detenga precisamente en sus ojos, elemento bastante connotado hasta ese momento de la lectura, aunque exclusivamente restringido al protagonista. En otros términos, si los ojos de pez no sólo ocupan un lugar privilegiado en la novela (desde el título), sino que también son vinculados con el protagonista y sus características morales, ahora descubrimos que se genera un nudo semántico entre los peces, Zancudo y un tercer elemento, es decir Masami. Sin embargo, existe una diferencia consubstancial ya que los ojos de Masami no comparten la característica sombría propia de los peces abisales y Zancudo; antes bien, ellos tienen un color, son iridiscentes y claros. Así, deteniéndonos en esta característica, podemos deducir que Masami resulta atractiva para el joven

¹² U. Gutiérrez Llantoy, *op. cit.*, p. 112.

¹³ Es la misma Masami quien lo enuncia del modo siguiente: « ¡ Oh !, es que mis padres son de Nagasaki; allí encuentras ojos de todos los colores, dijo ella y luego me explicó que Nagasaki fue fundada por los portugueses en el siglo XIV, después administrada por holandeses; y que durante siglos fue el único puerto abierto del Japón, el único contacto con occidente y el único lugar en el que hubo un claro mestizaje ». *Ibid.*, p. 125.

¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

en la medida en que parece encarnar todo aquello que a él le falta y que parece necesitar, de un modo más visceral que consciente.

En otro pasaje de la novela, como si se tratase de un rito de iniciación, la joven japonesa propone a Zancudo hacer como ella y los demás japoneses con los peces que se encuentran en cautiverio:

¡Qué locos!, dije y me sumé al rito. Compré unos peces amarillos, me acerqué a la playa y los fui liberando uno tras otro en el río. Me quedé viendo cómo mis peces se arremolinaban y luego desaparecían dejando una estela de movimiento en el espejo de agua. Vi el resto de los peces que hacían lo propio y en ese momento, como si en el *walkman* hubiera empezado a sonar una canción que tuviera grabada en el *minidisk*, me acordé de las letras del poema que Celina me regaló antes de irse de Samaylla. Me sentí como uno de esos peces, uno que estaba a punto de ser liberado en un nuevo e incierto mar.¹⁵

Pese a marcar su distancia inicial (« ¡qué locos! »), Zancudo decide imitar a los otros y liberar a los peces. Por lo demás, el agua en la cual son liberados los peces es, según sus palabras, un espejo. Se trata de una nueva comparación, mediante la cual se subraya la capacidad, inaudita y reveladora, de poder reflejarse en la corriente acuática. De ahí que la identificación entre el narrador y los peces al final de la cita sea consecuente con esta serie de imágenes y posea alcances llenos de sentido: « Me sentí como uno de esos peces, uno que estaba a punto de ser liberado en un nuevo e incierto mar ». El mismo individuo que anteriormente se sintiera hundido y encerrado termina sintiéndose, como los peces, « a punto » de emerger y liberarse. El lector se encuentra en el preciso instante en el que el narrador formula, mediante la identificación, su decisión de trascender el encierro en el pasado, de navegar hacia una liberación renovadora: del río, torrentoso y violento, símbolo del tiempo y de su tránsito, al mar, tranquilo, infinito y eterno, hay un solo paso que todavía no ha sido franqueado pero que por lo menos ya ha sido entrevisto.

Puesto que Masami es quien lleva a Zancudo a realizar actos como el aludido líneas arriba, que cuestionan el vínculo del protagonista con su pasado, podemos decir que lo va guiando de forma discreta, pero constante. De hecho, si se tratase de un *Bildungsroman* la joven japonesa sería el personaje que lo encamina en la senda de la madurez y el equilibrio. Por eso, para completar la reflexión dedicada a la interacción entre los dos, me gustaría citar una conversación entre ambos acerca del perdón hacia quienes alguna vez hicieron daño:

En el camino de ida, para ponerme medio interesante, le conté aquella historia que me narró el etíope sobre la venganza y le pregunté cómo han hecho los japoneses para superar ese sentimiento con los norteamericanos, por aquello de las bombas atómicas. Ella dijo

¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

que en México había leído a un argentino, un tal José Narosky que decía que el perdón siempre contiene justicia, aunque no sea justo y que al menos ella los había perdonado.¹⁶

Acosado por el recuerdo de su hermano, agobiado por la necesidad de vengarse, el narrador conversa con Masami acerca de la posibilidad de perdonar, los alcances y las significaciones del gesto. Para esto recurre a otro evento sanguinario, cuyo recuerdo es una cicatriz para todo un país: las bombas atómicas arrojadas por los EEUU sobre el archipiélago japonés durante la Segunda Guerra Mundial¹⁷. Pese a la imposibilidad de comparar dos momentos históricos, pues la comparación desgasta los valores y las significaciones de cada uno, la simple relación establecida por el protagonista lo lleva a proyectar su dilema en otra víctima del horror¹⁸. Mediante su pregunta, Zancudo le da una dimensión humana a la posibilidad de perdonar, la cual trascendería un marco social e histórico específico. De esa manera, Zancudo se posiciona del lado de las víctimas, quienes se ven compelidas a gestionar su dolor, decidir qué hacer con sus recuerdos, ya no frente a un individuo (como el asesino de su hermano, por ejemplo) sino frente a toda una comunidad de gentes que como nación se encontraría detrás del gesto destructor y genocida. ¿Cómo se puede perdonar a quienes marcaron para siempre la memoria colectiva? Sintomáticamente, quien le responde, no es una colectividad sino un individuo, una mujer que lejos de su patria, en el exilio mexicano, ha descubierto el carácter moral y terapéutico del perdón. Gracias a la lectura de José Narosky y a la experiencia personal en un país extranjero, Masami le entrega al perdón un valor que trascendería la justicia humana, hecha de castigos que se pretenden reparadores, en la medida en la que todo gesto de perdón contiene la justicia.

Un último aspecto a considerar es el hecho de que en la relación que se establece entre Masami y Zancudo se le confiere un valor muy especial a lo que este último posee de auténtico:

Le dije que el poema que Celina me regaló antes de irse de Samaylla hablaba de los peces. ¿Qué decía?, me preguntó y entonces, a pesar de que no leía ese poema desde la época en que estudiábamos en Huancayo, los primeros versos llegaron de inmediato

¹⁶ *Ibid.*, p. 122.

¹⁷ Las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki también plantean una difícil y compleja representación artística, en la medida en que se trata de darle forma a una experiencia colectiva dolorosa. Basta como ejemplo de esto el caso de la célebre historieta de Keiji Nakazawa (1939-2012) *Gen de Hiroshima* en la cual se narra la vida de un niño sobreviviente de la bomba atómica. La viveza con la que el recuerdo de la bomba atómica persiste en la memoria colectiva se puede percibir, por ejemplo, en recientes intentos de censurar la historieta en las bibliotecas escolares de Hiroshima bajo pretexto de «demasiada crueldad en las imágenes». Este argumento nos lleva a preguntarnos acerca de la capacidad de la ficción para evocar escenas y vivencias sociales que en otros discursos resultan intolerables. Si consideramos que *Gen de Hiroshima* plantea una clara vocación pacifista, entonces no podemos más que lamentar la lectura que privilegia antes que nada el temor a la confrontación con la violencia, como si el mensaje moral de paz y perdón perdiera ineluctablemente contra el horror frente a escenas conocidas, por vividas, aunque visceralmente rechazadas.

¹⁸ Acerca del desgaste que impone a la memoria de los eventos el lenguaje que denomina, compara y relaciona, recomendamos la lectura de *Refus de témoigner* de la escritora austriaca Ruth Kluger.

a mi memoria y lo declamé. Mayun mayunmi purichcani, chalwaschallay. Manañan tarikañachu, chalwaschallay. Astawanmi llullarini chalwaschallay. Sutiquita llullaripa, chalwaschallay. Masami se quedó viéndome. Era una mirada diferente, una que nunca antes me había dado, como si sus ojos quisieran consolarme de la pena que me tenía así. Qué dulce suena, dijo y me pidió que lo tradujera. De río en río ando, pescadito; pero no te encuentro, pescadito. Me acuerdo más y más de ti, pescadito, recordando tu nombre pescadito. Masami me sonrió otra vez. Sentí su mirada verde acariciándome; su cabellera negra acercándose, su perfume a sandía envolviéndome. Que me lleve la chingada, dijo y luego, me besó.¹⁹

Zancudo recuerda su infancia peruana y, mediante la poesía quechua, canta el poema que muchos años atrás le enseñara otra mujer, otro amor. Existe en su actitud una necesidad de transmisión que busca evadir las fronteras geográficas, culturales y sociales y que traza una línea recta entre Celina y Masami sin que esto signifique que borre las diferencias entre una mujer y otra. El recuerdo y la experiencia se dan la mano para permitirle a Zancudo una solución de continuidad que es, al mismo tiempo, una apuesta por lo nuevo. Por otro lado, poco importa si para Masami se trata de un poema incomprendible, ya que ella no es quechuahablante, cuando existe algo que su sensibilidad ha sabido captar. Ella se enamora de lo más auténtico que existe en el personaje: las canciones y el idioma quechua, por un lado, la necesidad de ser aliviado de una pena, por otro lado. Esto la coloca en una situación privilegiada, pues ya no sólo será la mujer al lado de quien el protagonista podrá crecer como individuo, sino que también será aquella susceptible (por su pasado y su sensibilidad) de acercarse de la manera más clara al drama silencioso que éste vive.

El hecho de que en la canción que le enseñara Celina se enuncien las coordenadas – « pescadito », « me acuerdo », « te encuentro » – con las que muchos años después se identificará el protagonista, así como también se determinará su trayectoria, no deja de ser, por lo demás, significativo. Pareciera que existe una dimensión trágica en su itinerario que anticipa, desde siempre, las desgracias sucesivas que marcarían a fuego su vida. De ahí que la aparición de Masami, el inicio de la historia de amor a su lado y el aprendizaje que significa compartir el tiempo con ella le permita a Zancudo evadirse de este círculo fatalista mediante la voluntad y el deseo de seguir avanzando de cara al mañana. No obstante, la inesperada aparición de un personaje marcará un clímax en la medida en que llevará a Zancudo a tomar decisiones que le permitan seguir adelante pero con respeto por su pasado.

EL PERDÓN Y LA REDENCIÓN: ¿LA VERDAD COMO FORMA DE RECONCILIACIÓN?

En un momento preciso de su evolución novelesca, el narrador vive una revelación cuando reconoce entre los miembros de un grupo de música folklórica al asesino de su

¹⁹ U. Gutiérrez Llantoy, *op. cit.*, p. 135.

hermano, gracias a un detalle que su memoria supo guardar con mucho cuidado: « El cóndor en paracaídas, tatuado en su brazo derecho, resplandecía con un brillo azul »²⁰. Más allá de la evidente anagnórisis que este reconocimiento representa para Zancudo, y que nos coloca una vez más en el registro de la tragedia, subrayemos que esta vez se trata de otro animal, un cóndor. Señor de las alturas andinas, cazador que vuela arriba, en los cielos, el cóndor del tatuaje parece, con todo, condenado a caer. Cuando se trataba del pez abisal – el animal que identificaba al protagonista –, analizamos la fuerte carga semántica relacionada con lo « bajo »; por eso, no podemos pasar por alto el hecho de que el cóndor – animal relacionado con el criminal – se abisme ineluctablemente en las profundidades. De este modo, ambos personajes, el victimario y su víctima, ubicados en las antípodas uno del otro, son subrepticamente reunidos gracias a la coordenada espacial de lo « bajo ». Sin embargo, en este momento de la lectura, es un vínculo latente que todavía no emerge con toda su fuerza, como lo hará más tarde cuando se explique qué hace Celestino²¹, ese es el nombre del comando terrorista, en Japón y qué lo llevó hasta tan lejos.

Después de agredir furiosamente a Celestino, Zancudo se encuentra en prisión mientras se resuelve su caso (corre el riesgo de ser expulsado del Japón por intento de homicidio). Ironía de la historia, quien es la víctima de un individuo, de un grupo y de un sistema termina convertido en el victimario. De ahí que Zancudo, en una conversación íntima, critique abiertamente a la justicia peruana:

Le conté mi versión.

¿Cómo te sientes? – preguntó al final de mi relato.

Mal –respondí–. No sé, por años me pregunté qué había sido de la vida de esos asesinos. En lo profundo de mí deseaba que estuvieran muertos, que una bala, una bomba, una dinamita los hubiera volado en mil pedazos tanto que querían una guerra; otras veces deseaba que estuvieran muriéndose de frío en Yanamayo, pudriéndose en alguna otra cárcel del Perú, o abandonados a su suerte en algún infierno de la selva. Pero ahora, saber que en todo ese tiempo, quien tiró del gatillo, quien disparó la bala que asesinó a Ariel, andaba campante, tocando quena y cantando por ahí, me ha llenado de impotencia, odio.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 88.

²¹ Otro elemento más, esta vez a nivel etimológico: « Celestino » recuerda en su alusión cromática al cielo, las alturas en las cuales el protagonista buscará evadirse. Un ejemplo entre muchos otros es el de su llegada a Lima, la ciudad capital: « El sol comenzaba a teñir el cielo de naranja y las pocas nubes que flotaban como hilos de algodón apuntando en dirección oeste, se entintaban de fucsia. A medida que ascendíamos, el norte de Lima comenzaba a divisarse como un oasis de ladrillo y cemento en medio del desierto », *ibid.* p. 100. Como vemos el ascenso es un movimiento relacionado, una vez más, con las alturas en las cuales uno podría creerse dentro del maravilloso y reconfortante paisaje de un oasis. No sólo eso, sino que también se plantea una relación con otro personaje, del cual ya hablamos: el primer amor de « Zancudo », la chica de su adolescencia, se llamaba sintomáticamente « Celina ». « Celina » → « Celestino »: del pasado idealizado al presente destruido, entre un nombre y otro se guarda la etimología pero se pervierte la relación del individuo con ella.

²² *Ibid.* p. 161.

En su introducción a la compilación *El odio y el perdón en el Perú: siglos XVI al XXI*, el psicoanalista Moisés Lemlij señala que: « Un aspecto importante que acompaña al odio es la racionalización, [...] se busca la justificación del mismo para proceder a eliminar el objeto que nos mortifica »²³. En el caso de Zancudo, la racionalización de la cual nos habla Lemlij se fundamenta en su conciencia del desamparo en el que las políticas estatales han dejado a las víctimas de la violencia. Mientras que él esperaba que el asesino de su hermano estuviera muerto o purgando una pena en prisión, la realidad le enseña que este se encontraba « campante », « tocando quena » y « cantando por ahí ». El reconocer que el aparato de justicia estatal no hizo bien su trabajo, impulsa a Zancudo a hacer justicia por su cuenta, lo cual no es necesariamente gratificante pues, tal y como él lo afirma, le provoca malestar el haber remplazado a la justicia oficial, el haber realizado el deber que los representantes políticos y gubernamentales debieron ejecutar. Así, la lucidez con la que percibe lo ocurrido no sólo le lleva a actuar por su cuenta, es decir descargar su odio, sino que además le lleva a una crítica directa del aparato estatal, cuya gestión de la memoria es simplista y comodona²⁴.

Felizmente para él, Masami está a su lado para llevarlo a encontrar una solución que le permita sortear ese callejón sin salida al cual lo han llevado su memoria, el odio y la necesidad de reparación. Como ya vimos en el segundo acápite, Masami es el personaje que plantea a Zancudo la posibilidad de renovar el vínculo humano, darle un nuevo sentido, orientado hacia el futuro. En consecuencia con estas características, es ella quien le convence que acepte la entrevista que Celestino propone con el objetivo de conversar acerca de qué ocurrió realmente. En los márgenes de la justicia (peruana o japonesa), gracias a una conversación íntima que adquiere los rasgos de una confesión, Zancudo encuentra a Celestino no tanto para hacer justicia, pues ésta ya no parece ser posible, sino para escuchar al otro y, hasta donde sea posible, buscar una reconciliación, no tanto con el asesino de su hermano como con su pasado²⁵. Esto le permite a Celestino hacerse escuchar por primera vez, ante Zancudo y ante el lector, quienes

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ A esto también se hace alusión en la novela cuando se habla de la Ley de Arrepentimiento: « —¿Cómo que un arrepentido? —interrumpí.—Uno que se acogió a la Ley de Arrepentimiento —respondió Camila—. Dijo que había sido reclutado por la fuerza por los terroristas, que en 1992 él y otros más habían logrado escapar de la selva de Apurímac y se entregaron al Ejército. La Ley les cambió de nombre, de pasado; y él vino para aquí », *ibid.*, p. 164. La ley a la cual aluden los personajes fue la polémica ley 26345, ratificada por Decreto Supremo del gobierno fujimorista, la cual estipulaba que quienes colaboraban con su testimonio en la lucha contra el terrorismo podían gozar de protección estatal. De esta manera, muchos mandos militares que participaron en diversas masacres, como es el caso de Celestino en la novela, se vieron condenados de una parte o de toda su pena y fueron enviados al extranjero para que pudieran « comenzar una nueva vida ».

²⁵ En ese sentido es sintomático que en un par de ocasiones, Zancudo interpele a su pasado mediante la « charla » con el recuerdo de su hermano: « ¿Qué hago Ariel? ¿Qué habrías hecho tú si el muerto fuera yo? ¿Lo habrías dejado ir así nomás? ¿Habrías vengado mi muerte? ¿Habrías terminado de matar a aquel sujeto? Qué cruz tan pesada es todo esto, Ariel, qué martirio interminable esto de vivir recordando a nuestra familia; qué vacío esto de haber quedado sin ustedes. Ya no puedo más. Estos días de recordarte, de pensar en papá y mamá. Ya no puedo más ». *ibid.*, p. 167. Resulta interesante descubrir en la cita que « Zancudo » se debate entre el « deber » (ser fiel al recuerdo de su

descubren atónitos la trayectoria vital que lo llevó a ser un músico folklórico en un país como el Japón, donde nadie parece interesarse por él:

Uno por uno, a cuchillazos, acabaron con todos los adultos. No valen ni una bala, terrucos de mierda. A cuchillazos los mataron cuando nadie ahí era terruco. A mi mamá, sin que pueda gritar porque le había amarrado la boca, la mataron delante de mis ojos. A mi papá, cuando estaba suplicando que no me hagan eso, que me lleven al otro lado, el jefe lo cogió de una oreja y se la cortó. ¿Quieres vivir?, le preguntó. Sí, dijo mi papá. Entonces cómete tu oreja; y mi papá se comió su oreja calladito. Luego igualito lo mataron. Clarito me acuerdo. Clarito.²⁶

Según su desgarrador testimonio, Celestino también es una víctima de la violencia. De hecho, él no se hizo terrorista por convicción ideológica, sino que lo convirtieron en terrorista, obligándolo a renunciar a lo que más quería, es decir a su familia. Otro elemento que reúne a Zancudo con Celestino: ambos vieron a sus seres queridos (uno su hermano, el otro su familia entera) ser asesinados por mandos terroristas. No obstante, entre uno y otro se plantea una diferencia primordial pues si bien Zancudo alcanzó a huir aquella noche en que asesinaron a su hermano, Celestino no corrió la misma suerte ya que fue conminado a acompañar a los terroristas, quienes, de ese modo, lo convirtieron en uno de los suyos, destruyendo lentamente lo que de humanidad quedaba en él. Cuando el criminal se descubre como un sujeto a quien la mala suerte no le permitió evadirse, un sujeto que también es una víctima de aquella violencia irracional que sometió a todos los peruanos; entonces, la necesidad de justicia, tal y como la anhela Zancudo, no parece encontrar razón de ser. La situación de Zancudo inicialmente superior en términos morales, se ve relativizada frente a una desgracia para la cual no existe posibilidad de encontrar un verdadero culpable. Incluso nos animaríamos a decir que se descubre como alguien inferior puesto que la desgracia de Celestino fue más radical, no le dejó ningún familiar vivo, lo condenó a agruparse con quienes asesinaron lo que más amaba. ¿Cómo interpelar y castigar a quien no sólo ha vivido un drama parecido, por lo tanto una víctima más, sino que además no ha tenido la suerte de escapar y, de esa manera, mantenerse limpio?

No es casual que el padre de Celestino se haya comido la oreja. Como es evidente, esta anécdota macabra representa bastante bien el accionar sanguinario de los terroristas; al mismo tiempo, en el contexto de la confianza que reúne a Zancudo con Celestino, sugeriría la imposibilidad de escuchar y, en consecuencia, la condena a no saber. Los terroristas parecieran obligar al padre de Celestino a devorar su oreja como si la violencia exigiera el silencio alrededor de su accionar, condición que permitiría su despliegue exitoso en la medida en que no existiría posibilidad de transmisión y, por

hermano y vengarlo), caracterizado como sacrificio, y el « querer », es decir, despojarse del peso del pasado para poder finalmente vivir.

²⁶ *Ibid.*, p. 193.

lo tanto, de justicia. No obstante, muchos años después, gracias al poder liberador de la palabra, Celestino accede a darle forma a su recuerdo y a poder transmitirlo a otras orejas, otros oídos que los suyos, precisamente los de su víctima, quien a partir de ese momento comulgará con su (com)pasión. De hecho, se trata de eso, según el planteamiento propuesto por la novela: la formulación mediante la palabra reduce la violencia y el horror del pasado, insuflándoles la humanidad propia del altruismo y la empatía. Así, el lenguaje se eleva entre los dos personajes para, con su poder evocador y purificador, tender los puentes que las acciones políticas torpe e inútilmente han intentado establecer.

Eso sí, las consecuencias no son las mismas pues si bien uno parece condenado a seguir cayendo, el otro ya se encontraría listo para la redención, tal y como se sugiere al final de su intercambio:

¿Sabes cuál es mi condena? —preguntó luego mirándome a los ojos.

No dije nada.

— Mi condena está aquí —dijo poniendo el dedo índice en el entrecejo—. El infierno está aquí. Aquí se aparecen las caras de la gente que me obligaron a matar, aquí escucho sus voces, sus llantos, sus gritos. Crucé el océano, llegué hasta aquí creyendo que así me libraría de todo, pero ya ves: no sólo tú me encontraste, sino que nada cambió. Desde los doce años, desde la primera vez que me obligaron a ver cómo matan a la gente, que me obligaron a matar, no ha habido noche en que no haya dormido con esas voces en mi cabeza. No ha habido una sola noche que no haya soñado con sus fantasmas, una sola noche que no haya podido dormir en paz. Ese es mi infierno, esa es mi condena.²⁷

Forzado a vivir en el infierno de su memoria, Celestino será la víctima total en la ficción novelesca. Poco importa si cambia de espacio, ocupación o idioma cuando la memoria sabrá arreglárselas para darle el alcance en cualquier momento y lugar pues el recuerdo de lo horrible vive adentro de él. De asesino a víctima, la situación de Celestino encontrará finalmente un componente pedagógico cuando se la compara con la de Zancudo, quien descubre frente a sí el riesgo que había corrido sin advertirlo; es decir, el vivir encerrado de por vida dentro del recuerdo. Por eso que, una vez efectuado el descubrimiento de que no hay nada más que vengar, que lo mejor es abrirle los brazos al futuro, Zancudo deje finalmente partir a Celestino, mártir de una sociedad en crisis, pero al mismo tiempo salvador involuntario del protagonista. Casi al final de la novela, Zancudo es liberado por el mismo personaje que lo condenó; de ese modo, parece que el círculo se cierra gracias a la conversación entre ambos personajes, los descubrimientos que ésta permite y el perdón que se desprende de ella.

Es bajo esta óptica como ha de ser interpretado el final de la novela, cuando Zancudo regresa finalmente a su pueblo Samaylla («descansa ya» en quechua), pero esta vez

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

acompañado de Masami. Si alguna vez su padre le dijera que el regreso no era lo conveniente cuando aún había cuentas pendientes, entonces el mandato paterno encuentra resolución una vez que regresa a su tierra, no solo y fracasado sino acompañado nada menos que de la mujer a la que ama. No regresa, por lo demás, en cualquier momento sino en un día de fiesta: el día de los muertos. Así, se subraya la necesidad ritual y vital de rendirles honor a los muertos, mediante un duelo que no impide al personaje continuar con su vida. Puente que se proyecta hacia el futuro pero uniendo presente con pasado, la memoria ha encontrado finalmente una mejor formulación, una manera más enriquecedora de ser para el individuo. Finalmente, los dos grandes espacios de la novela son reunidos (el Perú y el Japón), ya no por comparaciones espaciales, ni recuerdos, sino de forma radical mediante la presencia de Zancudo y Masami en el pueblo que alguna vez conociera la violencia asesina pero que gracias al tiempo, la compasión y la voluntad de salir adelante parece alcanzar una segunda oportunidad. La novela se cierra entonces con un final abierto, ya que no conocemos qué es de los personajes una vez en el Perú; no obstante, los lectores ya sabemos que Ulises ha finalmente regresado a Ítaca, convertido en un hombre nuevo.

CONCLUSIONES

El investigador Víctor Peralta Ruíz afirma en su artículo *La ira política en la memoria histórica: Sendero Luminoso y la Comisión de la Verdad y Reconciliación* que: «Tras varios años desde que la población peruana conoció el informe final de la CVR, el asunto relacionado con la puesta en práctica de sus recomendaciones se encamina hacia un futuro incierto»²⁸. En otros términos, la palabra escrita, bajo forma de *Informe*, es acogida con irritación por una parte de la sociedad peruana, aquella que no quiere recordar, porque le resulta muy doloroso o demasiado incómodo, tanto el pasado como el papel que desempeñó en él. Ese esfuerzo que la memoria supone y exige habría terminado confrontado con intereses específicos y orgullos susceptibles. El compromiso con la memoria se resolvería, en ese sentido, en una atenuación, si es que no extinción, de los objetivos propuestos en el *Informe Final* por una sociedad que, de un modo o de otro, se niega a reflexionar con respecto de su pasado. De ahí que otro tipo de escritura, la ficcional, aparezca para llevar a los lectores aquello que, pese a su compromiso, el *Informe Final* no ha podido transmitir, por desidia o interés del Estado; es decir, el drama de las víctimas, la complejidad del fenómeno, la necesidad de hacer un ejercicio de memoria por razones morales pero también por motivos sociales, nacionales. Lo mismo que Zancudo, la sociedad peruana necesitaría recordar para reconciliarse consigo misma y poder asumir una perspectiva humana de desarrollo. Ahí donde no llegan otros documentos, la ficción novelesca peruana hace emerger el pasado, desde las profundidades del olvido, voluntario o no, con la necesidad de entregarle una verdad

²⁸ V. Peralta, «La ira política e la memoria histórica. Sendero Luminoso y la Comisión de la Verdad y Reconciliación», en *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI al XXI*, textos reunidos por C. Rosas Lauro, Lima, PUCP, 2009, p. 336.

literaria que, coincidentemente, también es histórica, no tanto por su facticidad como por su actualidad e impostergable urgencia.

En este contexto, la novela *Ojos de pez abisal* renueva con riqueza estética y conciencia política el valor y el accionar del discurso literario. Mediante analogías e imágenes de diverso orden y alcance le entrega un carácter particular a la memoria que no solo plantea un conflicto individual sino que también implica una dimensión moral colectiva que no se contenta con interpelar el caso peruano; antes bien, gracias al personaje de Masami y su relación con Zancudo, alcanza resonancias globales. La tragedia de Nagasaki es evocada de manera oblicua para mostrar, por medio del paralelo, la manera en que otras sociedades supieron levantarse con dignidad, perdonando a los culpables, sin que esto signifique olvido o amnesia (los cuales serían nocivos en la medida en que permitirían la repetición de las desgracias). Así, el conflicto con el pasado es un problema humano cuya solución debe buscarse en el contacto con los otros mediante el amor (Masami) y el perdón (Celestino). Gracias al amor y el perdón, el individuo adquiere un sentido para consigo mismo y con los demás. Si la sociedad peruana todavía no alcanza la reconciliación con todos y cada uno de los individuos que la componen, víctimas de una violencia que busca los márgenes de la memoria y la justicia, es entre otras cosas porque le da la espalda a un discurso como el ficcional, en el cual se entrelazan la memoria con el perdón, otorgándoles una trascendencia reveladora.