

El Mundo Flotante de Kazuo Ishiguro

Malvina Isabel Aparicio

UNLP - USAL - CEN

I cannot recall any colleague who could paint a self-portrait with absolute honesty (67).

An Artist of the Floating World, Kazuo Ishiguro

Resumen: La segunda novela de este escritor okinawense afincado en Inglaterra, caracterizada por su hibridación narrativa con las artes plásticas y musicales, causó sensación en su país de adopción por la centralidad de su metáfora, el Mundo Flotante, que traía a primer plano lo que un crítico inglés llamó ‘pornotopia’. Publicada hace exactamente 30 años (1986) por Faber & Faber, la editorial de TS Eliot, *Un Artista del Mundo Flotante*, gana el prestigioso premio ‘Libro Whitbread del Año’ por ‘la calidad de su escritura y el gozo de su lectura’. Su narrador homodiegético, protagonista del relato, memorializa una serie de hechos referidos a su vida y a su adhesión al ‘nuevo espíritu japonés’ que resultara en la trágica confrontación bélica con los EE.UU. y posterior sujeción del Japón al vencedor.

Estructurado como una composición musical con temas recurrentes, el lenguaje de Ishiguro simula resabios de oralidad, y entretelado en su trama aparecen representados irónicamente la mentada vocación japonesa por el Arte (el Ukiyo-e), el código del Bushido, la arquitectura y jardinería tradicionales y demás rasgos que tipifican las ‘japonerías’ u orientalismo en la definición de Edward Said a quien seguimos en esta instancia. Se trata de poner en evidencia no solo las tensiones naturales entre las creencias y valores establecidos versus las exigencias de una realidad que se va construyendo a partir de las nuevas ideas e imposiciones externas, sino también la fundamental inestabilidad/intercambiabilidad de las construcciones del yo en quienes deben transitar esta vía.

Palabras clave: Artista; *ukiyo*; Orientalismo; hibridación; construcción del yo.

Abstract: *The second novel of this Okinawan writer settled in England created a sensation in his adopted country through the centrality of its metaphor, the Floating World, which brought to the foreground what an English critic called a ‘pornotopia’. Published 30 years ago (1986) by Faber & Faber, its narrative is interwoven with the visual and musical arts and earned for Ishiguro the ‘Whitbread Book of the Year’ for ‘the quality of its writing and*

the joy of its reading'. The homodiegetic narrator and protagonist of the novel recounts a series of incidents related to his life and his adherence to 'the new Japanese spirit' that ended up in the tragical confrontation with the USA and subsequent loss of honour and freedom for his beloved country.

Structured as a musical composition with recurrent motifs, Ishiguro's writing subtly points also to features of the oral language. In this vein, the plot is interwoven with Ironical representations of the well-known Japanese vocation for Art (Ukiyo-e), the Bushido code, traditional architecture and gardening & other features that typify the japoneries or Orientalism according to the definition of Edward Said whom we follow in this instance. The whole narrative seems to be about the tension between old established beliefs and values versus the demands of a reality that is reconstructing itself on entirely new ideas and external impositions . But it is also about a fundamental instability/interchangeability in the construction of self for those who are forced to tread this path.

Keywords: *Artist; Ukiyo; Orientalism; hybridity; construction of self.*

1

La segunda novela de este escritor okinawense afincado en Inglaterra, caracterizada por su hibridación narrativa con las artes plásticas y musicales, causó sensación en su país de adopción por la centralidad de su metáfora, el Mundo Flotante, que traía a primer plano lo que un crítico inglés llamó *pornotopia* (ciudad irreal de la libido).

Publicada hace exactamente 30 años (1986), *Un Artista del Mundo Flotante* ganó el prestigioso 'Libro Whitbread del Año' por 'la calidad de su escritura y el gozo de su lectura'. Su narrador homodiegético, protagonista del relato, memorializa una serie de hechos referidos a su vida y a su adhesión al 'nuevo espíritu japonés' que resultara en la trágica confrontación bélica con los EE.UU y posterior sujeción del Japón al vencedor. Su narratorio/lector ideal parece ser un extranjero de habla inglesa con el cual el narrador

aparenta sentirse cómodo. El lenguaje ficcional de Ishiguro está construido desde la inestabilidad de una identidad incierta, que oscila entre el estereotipo y una conciencia de sí que se sabe marginal, sea por la avanzada edad del narrador, sea por los nuevos tiempos que le tocan vivir cuando él ya no ocupa una posición prestigiosa como ocurriría en épocas anteriores. Los códigos de cortesía que manejan los personajes transparentan resentimientos, impaciencias, expectativas frustradas y otras emociones que el hablante se aplica a mantener bajo control. Estructurado como una composición musical, con temas recurrentes, este lenguaje trasunta resabios de oralidad. Entretejidos en la trama de la novela aparecen representados irónicamente la mentada vocación japonesa por el arte (Ukiyo-e), el código de Bushido, la arquitectura y jardinería tradicionales y otros rasgos que tipifican las 'japonerías' u *orientalismo* en la definición de Edward Said a quien seguimos en esta instancia.

2

'El mundo flotante' o *ukiyo* refiere a un período en la cultura japonesa (1615-1868) geográficamente localizado en Edo, Osaka y Kyoto cuando el ascenso de la clase urbana mercantil promueve valores derivados de un bienestar económico nunca antes experimentado los cuales foguean ambiciones de tipo político-social en dicha clase. El ukiyo-e es un arte narrativo, mitológico, que refleja la moda y el chismorreo. Se podría entrar imaginariamente en una calle atestada del distrito del placer (según Masanobu Okumura, del inventario de artistas reales propuesto por la novela) eminentemente civilizado en tanto y en cuanto se olvide la forma de servidumbre practicada por el negocio del sexo, y el hecho de que estuviera disponible para el samurai y el mercader pero no tanto para aquellos más abajo en la escala social. Los ángulos y pliegues del espacio asemejan una

suerte de origami, sólido y de ensueño a la vez. En estas imágenes la gente come, lee poesía, baila, interpreta música, se peina; hay alusiones a mitos y a episodios históricos, a escenas de kabuki bajadas a la cruda realidad de los actos sexuales. Dice un crítico inglés al respecto: ‘Estos artistas sabían del poder del vacío, la importancia del espacio psicológico entre las personas, los detalles sugeridos.’ Y un escritor de Kyoto del siglo XVII describe la razón de ser de este arte como el de ‘vivir el momento, centrando la atención en los placeres de la luna, de la nieve, de la flor de cerezo, y las hojas de acer, cantando, bebiendo y distrayéndonos en flotar, flotar, sin que nos importe un rábano la pobreza estallándonos en la cara, rehusando descorazonarnos...’. Hoy nos atrae su sofisticación formal, el deleite visual, su aparente legibilidad, su extranjería misma, un lugar exótico y erótico a la vez. Nos fascina la exquisitez del dibujo, el espíritu juguetón, la fantasía y la variedad. Aún hoy se discuten los valores artísticos de estas obras pictóricas pero a mediados del siglo XIX causaron un tremendo impacto en Occidente al ser introducidas al mundo artístico bajo el nombre de ‘estampas’. Así vemos a un Emile Zola retratado por Edouard Manet en su estudio, en 1868, con un Utamaro a la vista entre sus objetos favoritos. Un impresionista menor, Pierre Bonnard, es conocido como ‘le Nabi Japonard’ por la influencia que en su pintura se advierte de los *ukiyo-e*. El término en sí se desglosa en tres partes: *uki* (flotante, superficial, gracioso); *yo* (mundo, época); *e* (pintura o grabado). La traducción estándar sería pues ‘pinturas del mundo flotante’ Pero como la pintura japonesa en sus rasgos y en sus instrumentos es también escritura, a menudo incluye signos o ideogramas de codificación variada o ambigua, de modo que el signo *uki* diseñado diferentemente puede también traducirse como ‘tristeza’, ‘pena’ por lo que el *ukiyo* podría significar ‘el mundo de la desolación’ y asumir connotaciones filosóficas referidas a lo ilusorio de la realidad. Es menester extenderse un tanto sobre el tema porque, desde el título, Ishiguro nos señala, con

su concisión irónica, la dirección que lleva su discurso: aquí no hay que buscar la expresión del ‘alma japonesa’ ni otras identificaciones nacionales, étnicas o sentimentales sino que se trata de una entronización deliberada de uno de los más celebrados estereotipos entre los que se barajan en Occidente a la hora de referirse a la cultura nipona. Destacamos al respecto que Ishiguro no volvió a pisar suelo nativo desde que, a sus cinco años, sus padres lo llevaran a vivir a Inglaterra. De modo que sus novelas ‘japonesas’ no reflejan una experiencia real del país y de su gente sino una ficcionalización de estos, y de los incidentes que allí se relatan. Su método de escritura consiste en explorar territorio desconocido imaginativamente a partir del estereotipo y no a pesar de este. Su novela abre así con el topo arquitectónico de la casa en la colina, con el techo prominente, a la que se accede desde un puente llamado ‘de la Vacilación’ (the Bridge of Hesitation). El nombre, más humorístico que poético, alude al esfuerzo que demanda el ascenso a la colina, pero también ‘define la indefinición’ que será el rasgo estilístico propio del habla del protagonista. Escritura de silencios y de ausencias, Ishiguro escribe sobre lo que la gente NO dice’ (Pico Iyer, *Time Magazine*, N.Y., 1989).

3

La historia que se cuenta concierne en un principio a la hija menor del protagonista, una agraciada joven frizando la treintena, que a pesar de un deseo manifiesto de formar familia, no lo logra, situación que preocupa a su padre y a su hermana mayor, madre de Ichiro, el único nieto del protagonista narrador. El relato da cuenta de entrada del fracaso de un matrimonio concertado al estilo japonés de los años cincuenta, eco, tal vez, del que se estaba gestando con éxito en el Japón de la época entre el heredero del emperador, el príncipe Akihito, y una joven universitaria de la clase alta empresaria, la actual emperatriz,

hecho sin precedentes en la historia del país, y parte sin duda de los cambios experimentados por el Japón de posguerra. El fracaso de las negociaciones en la novela resulta inexplicable y parte del relato consiste en las divagaciones del protagonista sobre las probables motivaciones detrás del mismo ya que los trámites previos habían parecido pura formalidad debido al interés genuino que se demostraban los jóvenes. Un nuevo proceso casamentero se pone en marcha inmediatamente que involucrará emocionalmente al lector tanto como a los personajes y cuyo desenlace podemos revelar ya sin ‘arruinar’ la lectura: este segundo intento culminará felizmente en boda y posterior embarazo. Ahora bien, dichos resultados se alcanzan a dos tercios del desarrollo del relato. Aún resta un tercio para llegar a su fin. La pregunta que nos interpela a estas alturas es: si la novela no trataba de la historia de amor y aún nos resta un tercio por leer, ¿de que trata realmente la novela de Ishiguro?

4

Lo repetitivo del discurso en *Un Artista del Mundo Flotante* ha sido atribuido al hecho psicológico de que el narrador es un anciano, o bien a que se intenta simular la lengua oral, porque el hablante siempre se dirige a un ‘usted’ imaginario, y se vale de repeticiones para asegurar una comunicación eficaz. Para Edward Said (1935-2003), en cambio, la estrategia de la repetición es la clave de lo que él denomina ‘worldliness’ o *mundanidad* de un texto. Sabemos que lo repetido al cabo de un tiempo se vuelve verdadero. El hecho de que un texto esté materialmente presente en el mundo, y también que esté escrito y sea leído por gente **en** el mundo condiciona radicalmente su modo de operar. El texto literario, en particular, se vuelve capaz de acción política. Porque no solo integra el canon de una literatura determinada sino que se inscribe en una vasta red de afiliaciones **con** el mundo (político, social, económico, cultural) que determina su

recepción. Esta insistencia en la materialidad de la escritura le atrajo a Said la crítica más ruidosa ya que implicaba, a contracorriente del posestructuralismo en voga, que un mundo real existía independientemente de su construcción lingüística u otras representaciones de la misma. Para Said el problema no reside en identificar la representación dominante destinada a escamotear una realidad dada sino más bien en la pugna entre diferentes representaciones, a menudo contradictorias, de dicha realidad. Su afirmación sobre el Orientalismo de 1978, reiterada en 1985, de que ‘la línea que separa Occidente de Oriente, es menos un hecho de la naturaleza que una producción humana’, la ratifica diez años después (en su Afterword de 1994) cuando recuerda a sus lectores que estas construcciones continuamente establecen (re)interpretaciones de las diferencias entre ‘nosotros’ y ‘ellos’.

Su concepto de Orientalismo básicamente destaca la forma en que el poder opera en la esfera del conocimiento. Se refiere a un conjunto de procesos por los cuales Occidente ‘conoce’ a Oriente. Filtrado por el pensamiento binario, el Oriente es todo lo que Occidente no es, ni quiere ser, lo que aparece sublimado como ‘el lado oscuro’, la ‘sombra’ de Occidente, así la razón occidental se opone a la pasión oriental, como la luminosidad apolínea al caos dionisiaco, la compasión y la tolerancia (eventualmente cristianas) a la crueldad y el salvajismo (de signo islámico), y así por el estilo. Los textos Orientalistas tienen su propia ‘mundanidad’, es decir, su propio proyecto o *agenda*. Construyen al Oriente absolutista para resaltar las virtudes democráticas occidentales, por ejemplo, y esta construcción se vuelve más ‘real’ que el Oriente mismo, a saber, que la experiencia oriental que los propios orientales articularían si pudieran hablar/ser oídos. Es un proceso que, según Said, continúa hasta nuestros días, especialmente desde EE.UU y con relación a secciones geográficas incorporadas en el siglo XX al imaginario orientalista: ya no se refieren sólo al Cercano

Oriente, Norte de África o a las tierras bíblicas, a las que se refería Said originariamente en los ochenta, sino que abarcan a China, Indonesia, Japón...

De ahí que hayamos pensado en abordar desde la perspectiva Orientalista a esta novela que llamamos 'japonesa', con el interés agregado de que sería un 'oriental' occidentalizado quien retratará al 'otro' oriental, un 'otro' que tampoco es totalmente 'otro' (pues se me parece) ni tampoco completamente 'yo' (pues proviene de otro contexto cultural). ¿A qué canon se incorpora Ishiguro con esta novela? ¿Cómo definiríamos su 'worldliness' (mundanidad) entonces?

La ironía y los tratos sociales, con acordes de piano incluidos, recuerdan irresistiblemente a las novelas de Jane Austen a quién Ishiguro parece parodiar por momentos, mientras que ciertas instancias perturbadoras (el olor a humo cuya procedencia nunca se menciona pero que afectan al personaje – y al lector— como el estallido de un rayo, una revelación súbita; y las referencias indirectas a tortura de personas y animales) remiten a Henry James. También se evocan discusiones políticas juveniles entre el protagonista y su mentor, el crítico de arte Matsuda. Así entran juntos Lenin y Karl Marx, vinculados extrañamente a estos intercambios 'orientales'. El análisis cultural de Said supone una teoría de la resistencia, no una mera retórica de la culpa: sugiere un proceso por el cual los escritores interculturales se apoderan de los modos dominantes de escritura literaria, en nuestro caso la narrativa, *la novela*, para formular *su* propia versión de los hechos, a una masa de lectores globalizada, en una lengua, la inglesa, devenida *lingua franca*. Ishiguro ha manifestado repetidamente en las entrevistas que él busca construir una literatura 'internacional'; no estamos seguros que sea estrictamente lo mismo que aquí llamamos 'intercultural', situación por la cual dos culturas que entran en contacto se hablan

una a la otra, tienen mucho para decirse y también mucho para perdonarse. En su literatura, Ishiguro metaforiza la relación del Japón con los EE. UU. aunque en su historia personal se trataría de algo más complejo e inquietante (recordemos que el Japón se alió a Alemania en la Segunda Guerra Mundial y regentó campos de prisioneros ingleses famosamente duros). En la referencia a la ocupación del Japón, los personajes sostienen posturas muy heterogéneas, y la vergüenza, la culpa, la pérdida producen reacciones diferentes. El estereotipo hollywoodense del ‘japo’ irracional, sádico, encolumnado unánimemente detrás de su líder, desaparece, para dar lugar a expresiones como las que siguen,

Loyalty has to be earned. There's too much made of loyalty. All too often men talk of loyalty and follow blindly. I for one have no wish to lead my life like that' [...] These, of course, may not have been the precise words I used that afternoon at the Tamagawa temple; for I have had cause to recount this particular scene many times before, and it is inevitable that with repeated telling, such accounts begin to take on a life of their own (72).

(‘La lealtad tiene que ser ganada. Se habla mucho de lealtad. Demasiado a menudo los hombres hablan de lealtad y luego caminan ciegamente detrás. Personalmente no deseo vivir mi vida de esa manera.’ [...] Estas, obviamente, pueden no haber sido las palabras exactas, porque he debido contar esta escena en particular varias veces anteriormente, y es inevitable que cuando se cuenta muchas veces, las historias empiezan a adquirir vida propia).

El destacado en negrita señala la virtud por excelencia de la clase samurai sobre la cual se modela la sociedad japonesa hoy en día. El hablante reflexiona críticamente sobre ella y formula una serie de condicionamientos para adherir a su práctica. No es de extrañar ya que él ha dejado en claro, al hablar de ‘la casa’, que aunque construida por un miembro de la clase samurai, termina siendo habitada por el pintor Ono, surgido de la clase mercantil. Su mérito reside en haber suscripto a la causa imperial. Al interrogar críticamente la virtud de la lealtad, el hablante teoriza/ justifica (sobre) su propio comportamiento: desobedeció el mandato paterno a favor de su vocación artística, abandonó a su Sensei, su enseñanza y su

estética, el Ukiyo-e, para seguir al crítico Matsuda, miembro de la asociación oficial de artistas, que apoyó un estilo más adecuado a la nueva ideología. Paradójicamente, el imperio que va a la guerra en pos de recuperar pasadas glorias, adhiere al realismo de los pintores occidentales de fines de siglo XIX (pensamos en los afiches de un Toulouse Lautrec) porque encuentra en el estilo un vehículo para su propaganda. La representación verbal de la representación plástica, la *écfrasis* griega, es utilizada por Ishiguro para que el lector visualice el cambio de estilo del protagonista. Así Ishiguro ‘narra’ la elaboración de una pintura del pintor Ono desde que la inicia a partir de una experiencia vivida en un arrabal pobre, a través de todas sus transformaciones hasta alcanzar el estatus de propaganda pro-bélica, y los sucesivos cambios de nombre de dicha pintura que será, finalmente, ‘Complacencia’.

Ishiguro traza un itinerario para su personaje, tanto geográfico como mental, intelectual, espiritual, que le permite explorar comportamientos susceptibles de darse en cualquier tiempo y lugar. El ‘orientaliza’, como ya dijimos, a partir de los estereotipos, pero los desplazamientos que opera el discurso, cada vez que se repite, refiriéndose a un personaje, a una situación/ momento/ motivación diferente al mencionado con anterioridad genera perplejidad en el lector y azuza el deseo de desentrañar aquello que se oculta, disfraza o evade detrás de las ‘vacilaciones’, olvidos, y fugas del hablante.

La narrativa concluye con la noticia de que el pintor está pintando nuevamente. No sabemos qué temas ni en qué estilo, pero pareciera que el haber logrado finalmente enfrentar el episodio acaecido entre él y su discípulo Kuroda, el admitir, a su manera, la responsabilidad que le cupo en la desgracia de este, le abrió las puertas a la creatividad. El saberlo a Kuroda reinstalado exitosamente en la vida post-bélica en parte gracias a su postura

anti-imperial, inicia otra etapa en su vida. Con su nieto Ichiro puede retomar el relato tal como él lo vivió, y la boda seguida de maternidad de su hija menor lo desliga de las grandes responsabilidades referidas en dicho relato. Un episodio curioso hacia el final del mismo deja un interrogante: al dirigirse a visitar a su antiguo maestro para saldar una cuenta pendiente, compra de paso unas naranjas y decide comerlas en un recodo del camino, contemplando la vista. Y mientras disfruta del paisaje y de las naranjas, la idea se va diluyendo en su memoria, de modo que, al finalizar esta acción, se pone de pie, desanda el camino hacia la estación y toma el tren que lo llevará de regreso a su casa. Nos preguntamos: ¿ha olvidado adonde/a lo que iba realmente? ¿o tal vez ha perdonado? Quizás, simplemente, ha juzgado inútil el encuentro proyectado.

Nos quedamos con las ganas de saber qué hubiera ocurrido de haberse producido; pero también pensamos que el hombre que inicia el relato, el narrador homodiegético, ya no es el mismo que el que lo acaba: o está, como dice su familia, envejeciendo; o, muy por el contrario, al abandonar lo ya vivido, está rejuveneciendo, buscando la alegría de la vida en sí, representada por su nieto Ichiro y por la promesa del nuevo niño que está por llegar vía su hija recientemente casada.

La novela que comentamos resulta también interesante, vista desde nuestra perspectiva argentina. La guerra de Malvinas de 1982, que allanara el camino hacia la actual democracia, y la realización de un examen crítico de los sucesivos golpes militares a lo largo del siglo XX, especialmente del último, suscita coincidencias extraordinarias entre la experiencia de nuestros dos países, la Argentina y el Japón, en lo relativo a comportamientos humanos, que hacen de la recepción del presente texto una experiencia fascinante, y por momentos intensamente *conmovera*.

Referencias bibliográficas

- Ishiguro, K. (1986): *An Artist of the Floating World*. London/Boston: Fab & Faber.
- Lewis, B. (2000). Kazuo Ishiguro. Manchester: University Press.
- Said, E. (1994). *Orientalism*. New York: Random House (edición aniversario)
- Searle, A. *Guardian Weekly*, Jan 10-16 , 2002, p.17. Exhibición Nat'l Academy of Arts, Londres (UK).
- Wai-chew Sim. (2010). *Kazuo Ishiguro*, London/New York: Routledge.