



CINCO NOVELAS DE

KAZUO ISHIGURO



IT'S ATOMIC BOMB
President Truman Releases Secret
Hiroshima Peace

WAR DECLARED ON JAPAN BY U.S.
President Truman Declares War on Japan

JAPAN ASKS FOR PEACE
Surrender Offered

TRUMAN REVEALS FULL REPORT
On Atomic Bombing

JAPAN ATTACKS U.S.
Pearl Harbor

CRY! QUILTS

ORLANDO
MEJÍA RIVERA

Pienso que uno de los trabajos más importantes del escritor en la actualidad es el de abordar y reinventar los mitos.

Kazuo Ishiguro, 1991

A la memoria de José Fernando Calle, exquisito lector

1

Kazuo Ishiguro, con sesenta y dos años, ganó el premio Nobel en el año 2017 y se convirtió en el tercer escritor nacido en Japón galardonado con este reconocimiento. El primero fue Yasunari Kawabata, en 1968, y el segundo, Kenzaburo Oé, en 1994, quien continúa escribiendo. Los tres tienen semejanzas y diferencias, pero el “aire de familia” de sus obras es detectable, a pesar de que Ishiguro escribe en inglés. Tal vez, la tradición cultural es tan heredable como los rasgos físicos, y por esto en sus personajes y tramas, tan disímiles en la superficie, se vislumbran dos coordenadas estéticas que fueron bien sintetizadas por un dramaturgo del *jōruri* (teatro de marionetas) y por un filósofo que estudió la escuela zen. El primero es Chikamatsu, quien dijo: “El arte es algo que está situado en el escaso margen que hay entre lo real y lo irreal”. El segundo es Daisetz T. Suzuki, quien en su extraordinario libro *El zen y la cultura japonesa* afirmó lo siguiente: “Cuando los sentimientos se expresan con demasiada claridad, no queda sitio para lo desconocido, y es desde lo desconocido donde parte el arte japonés”.

La biografía exterior de Ishiguro pareciera refutar mi comentario: llegó desde Nagasaki, su ciudad natal, a Inglaterra con seis años de edad, pues su padre, oceanógrafo de profesión, fue contratado por una petrolera para trabajar de manera transitoria en el mar del Norte. Su infancia y adolescencia las pasó en el pequeño pueblo rural de Guilford, donde descubrió la fascinación por el campo y la pasión por Sherlock Holmes, por las letras y la música de Bob Dylan y Leonard Cohen, por los cómics y las películas de vaqueros

y de James Bond. A los dieciséis años escribió su primera canción y creyó que su vida estaría dedicada a la música y a la composición. A los diecinueve años viajó a Canadá y Estados Unidos, viaje iniciático que lo transformó en *hippie*: cabellos largos, bigote ranchero, mochila, sandalias, anocheceres en carpas de comunas, entre vagabundos y jóvenes poetas, nostálgicos de la generación *beat*, que querían imitar el itinerario de la novela *En el camino* escrita por el mítico Jack Kerouac. También absorbió los sonidos puros del jazz negro de Nueva Orleans y volvió a su tierra adoptiva dispuesto a ser un músico profesional.

2

Sin embargo algo sucedió, que no sabemos, y que explica después la huella de lo musical en su literatura (obvia en el pianista Ryder, el protagonista de su novela *Los inconsolables*, y en los cuentos de su libro *Nocturnos*), pero sobre todo en su técnica narrativa, que él mismo ha referido: “Mi estilo como novelista proviene básicamente de lo que he aprendido escribiendo canciones. Por ejemplo la calidad intimista y en primera persona de un cantante que se presenta ante una audiencia, se quedó conmigo en las novelas”. Su giro vital le hizo estudiar inglés y filosofía en la Universidad de Kent y luego cursó la maestría en escritura creativa en *East Anglia*, cuyo director era el afamado crítico Malcolm Bradbury (recomiendo su libro *The Modern British Novel*) y su mentora principal fue la interesante escritora Angela Carter. Allí penetró en la tradición de la literatura occidental; sus mayores influencias son Charlotte Brönte, Dostoievski, Dickens y Chéjov. De la

tradición japonesa ha confesado que, más que sus escritores, lo marcaron las viejas películas japonesas de la posguerra, cuyas imágenes en blanco y negro de matronas corteses y silenciosas le recordaron la forma de ser de su propia madre.

No obstante, su primera novela, titulada *Pálida luz en las colinas* (1982), recrea la historia de Etsuko, una mujer japonesa viuda que vive en la campiña inglesa. Su hija mayor, Keiko, se suicida ahorcándose en su habitación de Manchester y su hija menor Niki la visita durante algunos días. La primera fue hija de Jiro, su marido japonés, a quien suponemos que abandonó, y la segunda es el retoño de su esposo inglés; lo único que conocemos de él es que escribía artículos sobre Japón, pero no había captado la profundidad de su cultura. En realidad, el peso de la trama está en las evocaciones que hace la protagonista de su vida en la Nagasaki de la posguerra, en una ciudad que todavía estaba devastada por los efectos de la bomba atómica, los sobrevivientes intentando recuperar el sentido de sus existencias, la presencia imponente de los americanos victoriosos, la vergüenza de los viejos, señalados entre muecas y miradas furtivas por las nuevas generaciones de japoneses, que los responsabilizaban de haber conducido el país a la guerra y a la destrucción por la locura imperialista. Su relación enigmática con su amiga Sachiko y su hija Mariko hace pensar en la ambigua atmósfera de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, pero cierta insinuación al fantasma de Keiko y la mujer espectral que persigue a Mariko pertenecen más a la tradición de los sutiles *yūrei* del folclor nipón.

La dimensión realista de la obra, que predomina, está a cargo del anciano Ogata-san, el suegro, pintor y profesor que los visita y se da cuenta de que su propio vástago y la generación joven los apartan y los estigmatizan de ser los culpables de lo sucedido. Se les reprocha que impartieron una educación equivocada, al hacer creer a los niños que los dioses protegían al emperador y al Japón y que eran superiores al resto de los pueblos del mundo. Pero él no acepta que todo lo que enseñaron fuera un error absoluto y replica a su hijo Jiro:

Los americanos nunca comprendieron nuestra cultura. No la comprendieron lo más mínimo. Sus costumbres pueden ser

buenas para ellos, pero aquí en Japón, las cosas son diferentes, muy diferentes [...]. Cosas como la disciplina y la lealtad, mantuvieron firme al Japón. Quizá lo que digo parezca exagerado, pero es la verdad. El sentido del deber unía a la gente. Frente a la familia, a los superiores, al país. Pero ahora, en lugar de eso, no se habla más que de democracia. Y oyes esa palabra cada vez que la gente quiere ser egoísta, cada vez que quieren olvidar sus obligaciones [...]. Llegaron los americanos y lo deshicieron, lo destruyeron sin pensarlo dos veces. En nuestras escuelas se destruyeron muchas cosas magníficas.

La complejidad del polémico cuestionamiento de Ogata-san lleva a Ishiguro a la creación de su segunda novela, titulada *Un artista del mundo flotante* (1986). Ubicada también en Nagasaki, entre los años de 1948 y 1950, cuenta la historia del famoso pintor Masuji Ono, *alter ego* de Ogata-san, quien en su vejez trata de casar a su hija menor Noriko y se ve abocado al mismo rechazo contemporáneo por su pasado al servicio de la causa imperialista del país, pues él dejó de ser un pintor del *ukiyo* (el mundo flotante) para convertirse en un artista a favor de la propaganda bélica y el espíritu de la guerra. La recreación de la tradición del *ukiyo* japonés es poética y profunda: las calles del placer y la libertad, los artistas y las *geishas*, el vino y la noche, el erotismo y la

Sus mayores influencias son Charlotte Brönte, Dostoievski, Dickens y Chéjov. De la tradición japonesa ha confesado que, más que sus escritores, lo marcaron las viejas películas japonesas de la posguerra, cuyas imágenes en blanco y negro de matronas corteses y silenciosas le recordaron la forma de ser de su propia madre.

crueldad, el intento de atrapar la belleza de lo efímero con el movimiento rápido del pincel en un lienzo. El mundo del placer, cuyas imágenes pictóricas surgieron desde el siglo XVII con la paradójica intención de ser una advertencia moral del budismo, ha sido plasmado de forma brillante en esta novela y me ha recordado la descripción clásica del “nuevo” *ukiyo* del escritor Asai Ryōi en su obra *Ukiyo Monogatari* (1661): “ahora uki, en lugar de tristeza, significa flotante, es decir, la deliciosa inseguridad de la vida en esta gozosa época en la cual la gente, mecida en el vaivén de las olas de la incertidumbre, vive pletóricamente el día a día como una calabaza a merced de las olas”.

Novela dentro de la novela, las páginas de Ishiguro sobre el arte japonés y la evocación de los grabados eróticos de Utamaro a través de la voz de su protagonista son un maravilloso viaje interior por las profundidades de la estética japonesa y sus peculiaridades, sorprendente además en un autor que refiere que ya olvidó la lengua de sus padres y que no conoce muy bien su cultura ancestral. De hecho, la justificación de haber vivido y pintado en el mundo flotante la hace Morisan, el maestro de Ono, al decirle a su discípulo:

Era muy joven cuando hice estos grabados. Creo que todavía era incapaz de rendir homenaje al mundo flotante por el simple motivo de que no llegaba a convencerme yo mismo de su valor. A los ojos de muchos jóvenes, el placer aparece a menudo como un pecado, y creo que ése era mi caso. Sin duda opinaba que pasar el tiempo en esos sitios, consagrar el propio talento o elogiar algo tan fugaz e intangible, no era más que una pérdida de tiempo, un pasatiempo decadente. No es fácil apreciar la belleza de un mundo cuando se duda de su valor [...]. Pero ya hace tiempo que se han disipado en mí todas esas dudas. Cuando sea viejo y piense en toda mi vida pasada, creo que me sentiré satisfecho de haberla dedicado a perseguir la belleza de este mundo, una belleza única. Y nadie me convencerá de que he perdido el tiempo.

Ono se deja convencer por el enigmático Matsuda y decide poner su talento en beneficio

de los vientos guerreros de su época; en su cuadro *Mirada hacia el horizonte*, famoso en los años treinta en la ciudad, se observa a tres soldados empuñando la espada, con la bandera militar del sol naciente al fondo, y un mensaje que dice: “Basta de palabras cobardes, Japón debe seguir adelante”. Matsuda, muy enfermo y a punto de morir, le insiste a Ono que ellos hicieron lo correcto y que es injusto que la juventud los repudie: “Creíamos en lo que hacíamos y nos esforzamos en todo al máximo, sólo que al final resultó que no éramos hombres tan especiales ni tan perspicaces como habíamos creído. Nuestra desgracia fue haber sido hombres normales en una época que no lo era”. Él, al final, y en parte para evitar que la familia del novio rechace el casamiento de su hija por su pasado, reconoce que sí cometió un error, que pagó también con su propia sangre, pues su hijo varón murió en la guerra de Manchuria, y que toda su generación fue responsable de la destrucción de la nación.

En estas dos primeras novelas de Ishiguro aparece y se consolida su arte literario: voces narrativas que evocan lo remoto para comprender el presente, el uso habitual de las digresiones de la memoria, el silencio frente a personajes y situaciones que nunca son visibilizados al lector, pero que son el eje de sus diálogos y de las tramas, al igual que el hueco es a la rueda en la metáfora taoísta. Pero también se plasma como gran protagonista el Japón derrotado en la Segunda Guerra Mundial, humillado, con sus ciudades destruidas por los bombarderos, las cicatrices indelebles, en la tierra radiactiva de Nagasaki y en el alma acongojada de sus habitantes, de la bomba atómica y los setenta mil muertos que rondan todavía como fantasmas alrededor de los descendientes, y en el mismo autor, quien aseveró que su impulso creativo surgió porque “Escribir fue un acto de preservar la memoria y las ideas de ese paisaje que yo llamaba Japón”.

3

En su tercera novela, titulada *Los restos del día* (1989), pareciera que su autor intentara alejarse del rótulo de escritor japonés que usa la lengua inglesa. De allí que toma distancia geográfica y temática de sus anteriores novelas y recrea la vida de Stevens, un mayordomo que perteneció a la aristocrática mansión de Darlington Hall y que durante

Su infancia y adolescencia las pasó en el pequeño pueblo rural de Guilford, donde descubrió la fascinación por el campo y la pasión por Sherlock Holmes, por las letras y la música de Bob Dylan y Leonard Cohen, por los cómics y las películas de vaqueros y de James Bond.

más de treinta y cinco años estuvo al servicio de lord Darlington, personaje clave en la política exterior del Imperio durante los conflictivos años veinte y treinta del siglo xx, que incubaron las situaciones que llevaron a la Segunda Guerra Mundial. Stevens inicia la escritura de una especie de diario en julio de 1956, mientras decide viajar por las carreteras y visitar a miss Kenton, antigua ama de llaves de la mansión, de quien ha estado enamorado en silencio. Durante seis días se desplaza en un moderno carro Ford, que el norteamericano Farraday (nuevo dueño de la mansión) le ha prestado. El protagonista, que usa la ropa heredada del caballero Darlington, fallecido tres años antes, evoca su vida laboral, tal vez la única que ha tenido, pues es un solterón que siempre trabajó en su rol de mayordomo, en una dinastía familiar iniciada por su abuelo y continuada por su padre. Pero su trabajo se nos revela como una auténtica profesión misional y él considera que la “dignidad” de su labor implica alcanzar la cúspide de la lealtad ante su Señor y lograr también la plena eficiencia. Esto último lo ejemplifica con una anécdota que le contaba su padre sobre un mayordomo que se encontró un tigre debajo del comedor antes de una importante reunión de su señor con varios invitados, y él lo busca y le susurra:

—Discúlpeme, señor, pero creo que hay un tigre en el comedor. ¿Me permite que utilice el rifle? Y según dicen, unos minutos después, el patrón y sus invitados oyeron tres disparos; cuando algo más tarde el mayordomo volvió a aparecer en el salón

para rellenar las teteras, el dueño de la casa le preguntó si todo estaba en orden.

—Perfectamente, señor. Gracias —fue la respuesta—. La cena será servida a la hora habitual, y me complace decirle que no quedará huella alguna de lo ocurrido. Esta frase, “no quedará huella alguna de lo ocurrido”, es la que mi padre repetía siempre con más agrado, entre risas y gestos de admiración.

La búsqueda de esa “dignidad”, tan difícil de comprender y que según mister Graham “era algo semejante a la belleza de una mujer, y por tanto carecía de sentido intentar analizarla”, lo lleva a recordar con orgullo el episodio en el que su padre agoniza luego de un derrame cerebral en una habitación de servicio de la mansión, mientras él atiende los invitados de su Señor en la sala de fumadores y solo derrama, de manera furtiva y breve, algunas lágrimas que seca con la mano. La figura de Stevens tiene un tinte de pastiche para el lector, en especial cuando se lee su inglés artificioso y envejecido, que trata de reproducir la jerga aristocrática de Darlington y la clase social alta. Este efecto formal se pierde en la traducción al español, pero la parodia no es tanto del personaje, sino de lo que representa: el arquetipo del mayordomo inglés, ícono del antiguo Imperio decimonónico, con sus rituales de pompa y cortesía, de amos y siervos, de colonizadores y colonizados, de la armonía entre la realeza, la dirigencia y el pueblo.

Este mayordomo de Ishiguro no tiene nada que ver con el fascinante mayordomo Weller de *Los papeles póstumos del Club Pickwick* (1837) de Dickens, o con los mayordomos de las novelas policíacas de Agatha Christie, ni con el perverso mayordomo Bullivant de *Criados y doncellas* (1947) de Ivy Compton-Burnett, pues todos ellos, en menor o mayor grado, representan el resentimiento, el descreimiento o la crítica irónica del pueblo inglés contra la soberbia y la prepotencia de sus aristócratas. No en vano, la posibilidad del veneno servido en el té por el mayordomo al marqués o la duquesa, como cliché de las novelas inglesas de intriga policíaca, es una de las primeras manifestaciones literarias de la democracia frente a la vetusta y petrificada jerarquía social del imperio británico. Quizá el

referente literario más cercano a Stevens se encuentra en *Chance*, el extraordinario mayordomo de la novela *Desde el jardín* (1973) de Jerzy Kosinski. Sin embargo, si la ironía de Kosinski es explícita, la de Ishiguro no lo es.

Por ello, su novela permite también otras lecturas, que van desde lo histórico hasta lo ideológico. Por un lado, ha sido identificada, por críticos como Tamaya, Guth y Lang, la correlación entre la fecha de inicio del diario de Stevens y un acontecimiento histórico paradigmático: la nacionalización del canal de Suez, el 26 de julio de 1956, por parte del presidente egipcio Gamal Abdel Nasser, lo que representó el final del dominio colonial del Imperio británico y la transformación de la geopolítica mundial con la hegemonía de los Estados Unidos. Esta clave interpretativa permite darle otro sentido alegórico a los acontecimientos de la novela: el nuevo dueño de Darlington Hall, es decir, la usurpación norteamericana de los valores y territorios de la añeja Inglaterra; el Ford americano por las campañas inglesas, que despierta en los ciudadanos y campesinos la admiración y la envidia; el senador Lewis vapuleando a lord Darlington. El anacronismo de un Stevens que trata de preservar unas costumbres y códigos agonizantes, que se metaforiza en el fallecimiento de Darlington, lo cual es, en realidad, la muerte de una aristocracia apolillada, decadente y que va a ser ridiculizada por los ciudadanos del común, quienes empiezan a creer en los aires

Kazuo Ishiguro.
Foto: @gtresonline



de la democracia, como Harry Smith, el campesino del pueblo de Moscombe, quien ante la idea de Stevens de que la “dignidad” es una cualidad de los caballeros, le replica con cierta dureza: “la dignidad no es algo que sólo tengan los caballeros. La dignidad es algo que cualquier hombre o cualquier mujer de este lugar puede llegar a tener con sólo proponérselo. La dignidad no es algo privativo de los caballeros”. Y agrega de manera contundente:

Después de todo, ésa fue la razón por la que luchamos contra Hitler. Si Hitler se hubiese salido con la suya, ahora seríamos todos esclavos. En todo el mundo no habría más que unos cuantos amos y millones y millones de esclavos. Y ya sé que no hace falta que diga que ser esclavo no es nada digno. Esa es la razón por la que luchamos y eso fue lo que ganamos. Ganamos el derecho de ser ciudadanos libres. Y uno de los privilegios de ser inglés es que, al margen de lo que uno sea, de que uno sea rico o pobre, todos los hombres son libres, y gracias a esta libertad todo el mundo puede decir libremente lo que piensa, y votar por que alguien gobierne o deje de gobernar. En eso consiste la dignidad, si me permite usted decirlo.

La alusión a Hitler es fundamental, porque revela el núcleo implícito de la crítica ideológica de la obra. Lord Darlington se había solidarizado con los alemanes derrotados en la Primera Guerra Mundial y consideró el Tratado de Versalles una afrenta contra los caballeros germanos. Por eso, durante las décadas del veinte y del treinta, en su mansión se reunían con frecuencia el embajador alemán Ribbentrop, el canciller Halifax, simpatizantes del fascismo italiano y alemán, dispuestos a que Inglaterra y Alemania firmaran un pacto de amistad y convivencia pacífica. Stevens se siente afortunado de ayudar a su Señor en estos intentos de lograr lo “mejor para el mundo” y lo defiende de las acusaciones del joven periodista Cardinal, quien le reclama:

—El señor es una persona adorable, sí, un ser adorable. Pero el caso es que, en estos momentos, se ha metido donde no le llaman. Le están manipulando. Los nazis le están

manipulando como a un títere. ¿Aún no se ha dado cuenta, Stevens? ¿No se ha dado cuenta de que es justamente eso lo que ha estado pasando durante los tres o cuatro últimos años?

—Discúlpeme, señor, pero creo que no he sido consciente de semejantes acciones.

—¿No ha tenido siquiera la más mínima sospecha? ¿De que el señor Hitler, por ejemplo, a través de nuestro querido amigo el señor Ribbentrop, ha estado manipulando a lord Darlington como a un títere y, encima, con la misma facilidad con que manipula a todas las demás marionetas que tiene en Berlín?

—Discúlpeme, señor, pero me temo que no he sido consciente de semejantes acciones.

—Claro, pero es porque no le han interesado lo más mínimo. Usted sólo ve pasar las cosas, sin pararse a pensar en lo que significan.

Las huellas históricas de la llamada “política del apaciguamiento” del primer ministro Neville Chamberlain están presentes. Su gran error de ceder ante Hitler para tratar de preservar una paz imposible y permitirle la invasión de los sudetes de Checoslovaquia en el año de 1938. La crítica de Cardinal a la candidez de Darlington se entiende mejor en el contexto histórico de un Chamberlain ingenuo, con los valores de los caballeros aristocráticos de la época victoriana, que creía conocer las verdaderas intenciones del *führer* de los nazis. Lo absurdo de su pacto “de paz duradera”, meses antes de que Hitler revelara su auténtico rostro de un demonio bélico. Ese episodio ridículo y vergonzoso en la política inglesa, que fue bien descrito por Churchill en el primer tomo de sus memorias de la Segunda Guerra Mundial titulado *Se cierne la tormenta*, es un hipotexto con el que dialoga la novela de Ishiguro. Pero, además, la posición de Stevens en 1956, que continúa defendiendo a Darlington y que no asume ningún tipo de responsabilidad por la fidelidad a su memoria, permite que Macphee y McGowan relacione su actitud con la que encontró Hanna Arendt en el juicio del nazi Eichmann, ambos negando la gravedad de los hechos sucedidos, los dos escudados en sus labores burocráticas de funcionarios de otros, en el sometimiento a los jefes.

La famosa expresión de la “banalidad del mal” surgió de la filósofa para tratar de explicar que ni siquiera el asesino Eichmann era antisemita, así como Stevens niega también el antisemitismo de Darlington e insiste por: “También faltan a la verdad quienes afirman que lord Darlington era antisemita o que mantenía estrechos contactos con organizaciones como la Unión Británica de Fascistas. Sólo la más absoluta ignorancia de la clase de caballero que era mi señor puede explicar que se hagan tales afirmaciones”. Además, agrega con convicción:

El deber de un mayordomo es procurar que haya un buen servicio, no intentar solucionar los problemas de la nación [...] porque un mayordomo que está siempre esforzándose por manifestar sus “opiniones bien fundadas” sobre los asuntos de su señor carece, con toda seguridad, de una cualidad que es esencial en todo buen profesional, y esa cualidad se llama lealtad. ¿Qué culpa tengo yo de que, con el paso del tiempo, se haya comprobado que los esfuerzos de lord Darlington no iban bien encaminados, que fueron, incluso, poco sensatos? Durante todos los años que estuve a su servicio, fue él, únicamente él, el que calibró los elementos de que disponía para actuar, después, en consecuencia. Yo sólo me limité a los asuntos que eran de mi incumbencia. Por lo que a mí respecta, cumplí con mis tareas lo mejor que pude, y algunos dirían que mi labor fue “de primera categoría”. No tengo la culpa de que la vida y las obras de mi señor hayan resultado ser baldías; por eso, sería ilógico que, por mi parte, me sintiese avergonzado o dolido.

La justificación de Stevens consigo mismo y la que hace de lord Darlington recuerda la que invocan Ogata-san y Masuji Ono del Imperio japonés. Afloran, entonces, las similitudes de las tres obras: personajes en el ocaso de su vida, que han sido señalados como cómplices pasivos de la tragedia de la guerra, pero ellos no asumen sus responsabilidades porque aducen la buena fe de sus acciones o su incapacidad de entender el momento histórico que sufrieron. Pero, también, los tres son sujetos excéntricos, ciudadanos impotentes que se dejaron arrastrar por el espíritu bélico y fascista de

los círculos sociales en que vivieron. De hecho, la personalidad de Stevens es en el fondo más japonesa que inglesa: la valoración de la disciplina, la lealtad, el profundo sentido del deber, la anulación de la vida personal. El denominado *gimu* (deber con el emperador o sea con lord Darlington) y el *giri* (la gratitud de corresponder a los favores recibidos de los otros y del mundo, y que él sintetiza en la frase: “todos debemos dar gracias por lo que de verdad tenemos”) están presentes en la psique de este personaje e, incluso, Rothfork se ha atrevido a plantear que Stevens es una especie de “samurai victoriano” y que la novela puede ser leída en otra clave cultural: la tensión japonesa entre la ética confuciana y el zen budista.

Tal vez no es necesario aceptar la propuesta hermenéutica de Rothfork para asumir la profunda relación entre las tres novelas. En la icónica conversación en Tokio entre Ishiguro y Kenzaburo Oé, realizada en 1990, este último le dijo: “Todos sus libros tienen un tono distinto, pero, sin embargo, ellos están conectados en un nivel profundo”. Incluso el propio Ishiguro le confesó a Susannah Hunnewell: “He escrito el mismo libro tres veces”. Lo cierto es que *Los restos del día* es una obra maestra en la que la ambigüedad narrativa eleva la ficción por encima de las ideologías y los determinantes históricos que recrea, y logra la plena polifonía bajtiniana en el contexto de la literatura posmoderna. Tal hazaña técnica se basa, como lo ha explicado bien el escritor David Lodge en su libro *El arte de la ficción*, en la construcción de un “narrador poco fiable”, pues Stevens “sirve precisamente para revelar de una manera interesante la distancia que media entre la apariencia y la realidad, y para mostrar cómo los seres humanos distorsionan o esconden ésta”. Se justifica con creces que la novela obtuviera el prestigioso *Booker Prize for Fiction* el mismo año de su publicación y que el presidente del jurado, el mismo David Lodge, comentara que era “una interpretación elegantemente estructurada y con un ritmo hermoso”. En esa oportunidad Ishiguro le ganó, entre otros, a las novelas *Ojo de gato* de Margaret Atwood y a *El libro de las pruebas* de John Banville.

4

Su cuarta novela, *Cuando fuimos huérfanos* (2000), es una obra cuya estructura se asemeja a la serie

de las *matrioshkas* rusas, pero hechas de cristal. El formato del *thriller* detectivesco es la historia exterior y superficial: el protagonista es un famoso investigador inglés, llamado Christopher Banks, émulo de Sherlock Holmes, quien ha logrado fama de gran detective y se enfrenta al reto más profundo de su carrera y de su vida, pues debe resolver el misterio de la desaparición de sus padres, sucedida en Shanghái cuando él tenía alrededor de diez años de edad. Lo conocemos en la Londres de 1930, cercano a la treintena, educado, gracias a la supuesta fortuna de una tía, en las mejores instituciones académicas y perteneciente a la clase alta de la sociedad victoriana. Después, el salto cronológico nos lleva al año de 1937, en Londres, y luego en el regreso que hace a la colonia internacional del Shanghái de su infancia para resolver el misterio de su familia y su origen. Por último, aparece el epílogo de la trama en 1958 cuando los lectores, al lado de su protagonista, conocemos las rebuscadas soluciones del enigma. En este plano, Ishiguro nos convierte en lectores de una novela de aeropuerto, con la trama simple y la velocidad de los acontecimientos centrales, las casualidades serendípicas, las escenas cinematográficas de la guerra, algunos diálogos azucarados y otros teñidos de lugares comunes o de rupturas fantasiosas.

Sin embargo, a través de esta primera *matrioshka* estructural vislumbramos en realidad lo que hay: una delicada parodia de la novela policiaca clásica británica y un deslumbrante juego de máscaras intertextuales de estilos narrativos diversos: Charles Dickens, E. M. Forster, Arnold Bennett, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, J. G. Ballard. Su maestro Malcom Bradbury le agrega otros nombres: “El mismo tono inglés de Conan Doyle, Dorothy Sayers o John Buchan. La prosa de Ishiguro alberga siempre en su interior una voz prestada”. Pero existen más *matrioshkas* profundas, pues Ishiguro no puede dejar de ser Ishiguro. Aparece, de nuevo, el trasfondo histórico, que hace parte de las inquietudes constantes de su autor por tratar de explicarse las circunstancias que llevaron a la Segunda Guerra Mundial.

Por un lado están las famosas guerras del opio y el vergonzoso comercio que condujo al Imperio británico a transformar a millones de chinos en adictos y que le produjo unas ganancias económicas exorbitantes. El padre de Banks trabajaba

para una de esas compañías (la Morganbrook and Byatt) y su madre, Diana, protesta y lucha contra esa depravación moral, y le espeta a uno de los funcionarios:

—¿Se atreve usted, señor, a hablarme a mí de opio, en nombre precisamente de esta compañía? Siguió entonces una diatriba de ferocidad controlada en la que mi madre puso al inspector al corriente de algo que para entonces ya no me era ajeno y que volvería a oír en el futuro una y mil veces: que los británicos en general, y la compañía Morganbrook and Byatt en particular, al importar opio indio a China en cantidades masivas habían traído una miseria y degradación ingentes a la nación entera. A medida que hablaba, la voz de mi madre se volvía a veces tensa, pero sin perder jamás su proverbial mesura. Al cabo, sin dejar de mirar fija y airadamente a su enemigo, le preguntó: —¿No le da vergüenza, señor? ¿Como cristiano, y como inglés, y como hombre con escrúpulos? ¿No le da vergüenza estar al servicio de semejante compañía? Dígame, ¿cómo puede su conciencia descansar cuando debe usted su existencia a tal riqueza impía?

La integridad ética de la madre le trae la desgracia y al final sabemos de su tragedia, pero lo fundamental es la reiteración ishiguriana de unos antecedentes históricos en los que nadie es inocente, ni los vencedores ni los vencidos de la Segunda Guerra Mundial. ¿Quién tiene la autoridad moral para juzgar? En el otro episodio histórico que se contextualiza en la novela, la guerra entre los chinos y los japoneses, Banks arriba a Shanghái en septiembre de 1937, cuando el ejército japonés estaba atacando la ciudad, defendida por el general Chiang Kai-shek. Banks es testigo de las masacres de civiles, de la crueldad de los soldados, de la violación de mujeres y niños. Recorre un barrio pobre semidestruido y sobre este refiere: “Tuve la impresión de que atravesábamos no una humilde barriada sino una vasta mansión en ruinas, con innumerables habitaciones”. Entonces, a punto de morir en el fuego cruzado, es hallado por un coronel japonés que acepta devolverlo a los británicos. Este personaje es un hombre culto que ama la música clásica y por eso Banks le dice:

—Un hombre cultivado como usted, coronel —comenté—, debe de lamentar mucho todo esto. Me refiero a la carnicería causada por la invasión de China por parte de su ejército. Temí que lo que acababa de decirle pudiera enfurecerle, pero él sonrió con calma y dijo: —Es lamentable, estoy de acuerdo. Pero si Japón ha de convertirse en una gran nación, como la suya, señor Banks, ha sido algo necesario. Lo mismo que un día lo fue para Inglaterra.

La respuesta del coronel sintetiza la posición de Ishiguro a través de las máscaras de sus personajes de ficción: la historia de los imperios siempre justifica la injusticia que cometen a los otros en nombre de la civilización o de los designios divinos. La barbarie pertenece a todas las naciones, y las categorías de lo bueno y de lo malo son reacomodadas por los vencedores de las guerras por medio del olvido colectivo o la manipulación de la memoria histórica. Esa tergiversación de la historia que también tiene su equivalente en el recuerdo de una vida, es decir, en la historia privada de los individuos. Acá surge, entonces, la última *matrioshka* de la novela: la evocación de la infancia de Banks, su mejor amigo japonés Akira, los juegos de detectives, los sabores y olores de la cocina, la contemplación de la belleza de su adorada madre mientras se columpiaba en el jardín, la miseria de los barrios chinos, los opiómanos agonizando en las calles soleadas, cubiertos por moscas azules.

El personaje de Akira, como en las anteriores novelas de Ishiguro, tiene un origen autobiográfico: el abuelo paterno del escritor vivió su infancia y juventud en Shanghái, y él tuvo la posibilidad de reconstruir la Shanghái de su obra de ficción a través de las fotos en blanco y negro que recibió de su propia progenitora. Existen varios fragmentos de *Cuando fuimos huérfanos* que evocan la nostalgia proustiana de la infancia lejana, ese “país extranjero” que menciona uno de sus personajes. En este plano de la novela aparece el núcleo hermenéutico que da origen al título de la obra: no solo Banks, su enamorada Sarah Hemmings y su hija adoptiva Jennifer son huérfanos, sino que todos lo somos cuando crecemos. La infancia es una burbuja en la que la ingenuidad vence a la maldad, pero al convertirnos en adultos nos envilecemos, nos separamos, nos odiamos, nos entregamos a las fuerzas de



la barbarie y del poder. Solo los niños sostienen la luz y el orden del mundo y por eso Banks recuerda, en dos ocasiones distintas, lo que su amiguito Akira le dijo alguna tarde en su casa:

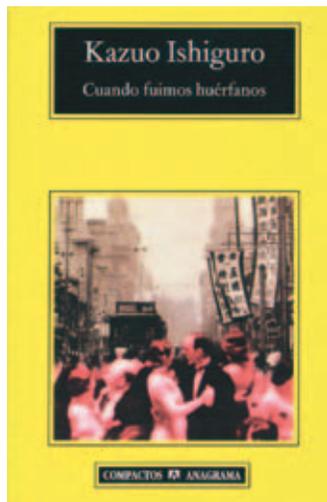
Entonces se incorporó y señaló una de las persianas de tablillas que en aquel momento ocultaba parcialmente la ventana. Nosotros los niños, dijo, éramos como el cordel que mantenía unidas las tablillas. Un monje japonés se lo había explicado una vez. Los niños no solíamos darnos cuenta, pero éramos quienes manteníamos unida no sólo a la familia sino al mundo entero. Si no cumplíamos nuestro cometido, las tablillas caían y se desparramaban por el suelo.

En síntesis, *Cuando fuimos huérfanos* arranca como una novela realista, con el formato del género detectivesco, y termina en un mundo onírico y surrealista (que recuerda las coordenadas de *Los inconsolables*), sospechoso de ser tan solo una ilusión solipsista del narrador, el detective Banks. Pero también contiene todas las dimensiones ishigurianas: la memoria y desmemoria histórica y personal, la invención onírica de lo real, la sensación de que cada uno de nosotros vive la existencia con esa perturbadora mezcla de libertad

y destino, como en el cuento infantil de Oscar Wilde: los tornillos y las puntillas decidieron ir juntos a visitar al imán.

5

Su quinta novela, *Nunca me abandones* (2005), explora un tema de la ciencia ficción: la clonación humana. Para la ingeniería genética contemporánea, la justificación más seria y científica de clonación humana radica en la posibilidad de los trasplantes de órganos vitales, sin rechazos inmunológicos y con plena disponibilidad de los mismos. Para ello se está trabajando en lo que se ha llamado “clonación terapéutica”, que busca desarrollar la clonación de órganos humanos, sin necesidad de crear los individuos completos. El problema está en que es posible que sea más fácil clonar el individuo completo, que partes específicas del cuerpo humano. Entonces, la perspectiva de crear clones como materia prima para el trasplante de órganos es un hecho verosímil y nada fantástico. Claro está que el gran problema de esta posibilidad tecnológica es su dilema ético: ¿cómo justificar la cosificación o la esclavitud de clones, que desde el punto de vista biológico son indistinguibles de un ser humano original? Los escritores de ciencia ficción también han visto este gran filón narrativo de



DE IZQUIERDA A DERECHA. *Pálida luz en las colinas* (1994), *Un artista del mundo flotante* (1994), *Los restos del día* (1992), *Cuando fuimos huérfanos* (2001) y *Nunca me abandones* (2005).
Fotos: Editorial Anagrama



la clonación humana y existen obras pioneras que nos enfrentan a una situación que, para mí, es la más delicada de todas las imaginadas. La creación de clones para ser tratados como una especie de animales para el consumo humano, sin ninguna clase de derechos, se encuentra en el cuento *Criadero de gordos* de Orson Scott Card y en la novela *Clones: Crónicas de un futuro imperfecto* (1996) de Michael Marshall Smith. Su esclavización está en la saga del universo de *Miles Vorkosigan* de Lois McMaster Bujold, en la que se practica la ingeniería genética ilegal y se tienen fábricas de clones esclavos cuyos órganos se venden a los ciudadanos más ricos, en un típico tráfico de mercado negro.

Sin embargo, en mi concepto, la obra maestra sobre el tema ha sido la escrita por Ishiguro, a pesar de ser su primera novela en el género. Esta novela es un auténtico tratado del arte de la sutileza, y de lo no dicho, en la literatura. La voz narrativa es la de una mujer inglesa llamada Katty H., de treinta y un años, que comienza evocando sus años de infancia y pubertad en el sofisticado internado de Hailsham. Poco a poco, nos vamos dando cuenta de que estos niños y niñas, los alumnos, son en realidad clones que están ahí para crecer sanos y fuertes, pues su único futuro es ir donando sus órganos

corporales a cada original hasta que algún día mueran. La genialidad de su autor consiste en mostrarnos la visión desde los clones mismos, que, por extrañas razones, parecen conformarse con su destino.

Ellos son delicados, sensibles, aman la literatura, el fútbol, la música, la pintura. No han sido engañados, tal vez, condicionados a ver con la mayor naturalidad su destino prefijado por un orden invisible, que recuerda el poder del castillo kafkiano, pero donde el sol brilla en los campos y los jóvenes clones saben de risas y de sueños. La sociedad humana ha construido alrededor de ellos un mundo de eufemismos: no son clones, sino “alumnos”. Saben que algún día empezarán las “donaciones” a sus “posibles” y que luego de la tercera o cuarta donación alcanzarán a “completar”. Ellos mismos se convierten durante un periodo de sus vidas en “cuidadores” de los que ya están donando, y todos van de hospital en hospital, pero sin perder la serenidad y conservando la dignidad de los que nunca han temido a la muerte.

Katty se convierte en “cuidadora” de su amiga Ruth y de Tommy hasta que ellos “completan”. Sus recuerdos son su consuelo, sobre todo, cuando han cerrado Hailsham y la antigua señorita Emily del internado de su infancia le cuenta otra vez la “verdad” de manera escueta:

No había forma de volver atrás. A un mundo que había llegado a ver el cáncer como una enfermedad curable, ¿cómo podía pedírsele que renunciase a esa cura, que volviese a la era oscura? No se podía volver atrás. Por incómoda que pudiera sentirse la gente en relación con vuestra existencia, lo que le preocupaba abrumadoramente era que sus hijos, sus padres, sus amigos, no murieran de cáncer, de enfermedades neuromotoras o del corazón. De forma que durante mucho tiempo se os mantuvo en la sombra, y la gente hacía todo lo posible para no pensar en vuestra existencia.

Al final, Ishiguro deja a Katty recorriendo con su carro las autopistas solitarias y disfrutando del paisaje de la campiña inglesa. Pero como lector he sido transformado para siempre. Y las frases de la señorita Emily me acompañarán cuando la ciencia confirme que las primeras clonaciones humanas tendrán lugar. “No había forma de volver atrás”. En efecto, luego del primer clon humano no habrá punto de retorno; somos una sociedad tecnológica y sadomasoquista que se guía por la curiosidad y no por la prudencia. La definición de Kant de “límite” como “lo que puede ser pensado pero no conocido” ya no es para nosotros, los transgresores de todos los límites, los aventureros del genoma y del espacio, los miembros de una especie que está a punto de encontrar la inmortalidad biológica, pero ha perdido el sentido de una existencia simple. Ojalá algunos genetistas lean a Shakespeare, pero que también los escritores nos preparemos para ser los escribas de ese nuevo mundo, que ya nos posee en silencio y ha perdido la habitual forma humana. Ishiguro ha sabido, en esta novela, tender un puente estético y ético entre la ciencia y la literatura. Pero también ha trazado las coordenadas narrativas entre lo humano y lo poshumano. ■

Orlando Mejía Rivera (Colombia)

Médico internista, profesor titular del programa de Medicina de la Universidad de Caldas, escritor e historiador de la medicina. Algunas de sus obras son *Antropología de la muerte* (1987), *Humanismo y antihumanismo* (1991), *Ética y sida* (1995), *Poesía y conocimiento* (1997), *La Casa Rosada* (1997), *La muerte y sus símbolos* (1999), *De la prehistoria a la medicina*

egipcia (1999), *De clones, ciborgs y sirenas* (2000), *Pensamientos de guerra* (2000), *Heinz Goll: Das vagabundieren des Kunstlers* (2001), *La generación mutante: nuevos narradores colombianos* (2002), *Los descubrimientos serendípicos* (2004), *Extraños escenarios de la noche* (2005), *El asunto García y otros cuentos* (2006), *Recordando a Bosé* (2009) y *La medicina arcaica* (2016).

Referencias

- Bradbury, Malcom (2001). *The Modern British Novel 1878-2001*. Londres: Penguin.
- Guth, Deborah (1999). Submerged Narratives in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*. *Forum for Modern Language Studies*, 35 (2): 126-137.
- Hunnell, Susannah (2008). Interviewed Kazuo Ishiguro, The Art of Fiction. *Paris Review*, 196 (184).
- Ishiguro, Kazuo (1982). *Pale View of Hills*. Londres: Faber & Faber. [(1988). *Pálida luz en las colinas*. Traducción de Ángel Luis Hernández Francés. Barcelona: Anagrama].
- (1986). *An Artist of the Floating World*. Londres: Faber & Faber. [(1989). *Un artista del mundo flotante*. Traducción de Ángel Luis Hernández Francés. Barcelona: Anagrama].
- (1989). *The Remains of the Day*. Londres: Faber & Faber. [(1990). *Los restos del día*. Traducción de Ángel Luis Hernández Francés. Barcelona: Anagrama].
- (1995). *The Unconsoled*. Londres: Faber & Faber. [(1997). *Los inconsolables*. Traducción de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama].
- (2000). *When We Were Orphans*. Londres: Faber & Faber. [(2001). *Cuando fuimos huérfanos*. Traducción de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama].
- (2005). *Never Let Me Go*. Londres: Faber & Faber. [(2005). *Nunca me abandones*. Traducción de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama].
- (2009). *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*. Londres: Faber & Faber. [(2010). *Nocturnos: cinco historias de música y crepúsculo*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama].
- (2015). *The Buried Giant*. Londres: Faber & Faber. [(2016). *El gigante enterrado*. Traducción de Mauricio Bach. Barcelona: Anagrama].
- Lang, James M. (2000). Public Memory, Private History: Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*. *Clio*, 29 (2): 143-65.
- Lodge, David. (1998). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- MacPhee, Graham.; Escape from Responsibility: Ideology and Storytelling in Arendt's "The Origins of Totalitarianism" and Ishiguro's "The Remains of the Day". *College Literature*, 38, 1, (2011), 176-201.
- McGowan, Jhon. "Sufficient unto the day: Reflections on Evil and Responsibility Prompted by Hannah Arendt and Kazuo Ishiguro". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 91, 3/4 (2008), 229-254.
- Kenzaburo Oé and Kazuo Ishiguro. The Novelist in Today's World: A Conversation. *Boundary 2*, Vol. 18, No. 3, Japan in the World 1991), 109-122. Duke University Press.
- Rothfork, John, Zen Comedy in Postcolonial Literature: Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*, *Mosaic*, 29, 1(1996), 79-102.
- Suzuki, Daisetz. *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós Ibérica. 1996.
- Tamaya, Meera, Ishiguro's *Remains of the Day*: The Empire Strikes Back, *Modern Language Studies*, 22 (1992), 45-56.