

***An Artist of the Contact Zone*: la novela de Kazuo Ishiguro en film
como instancia autoetnográfica intermedializada**

Rafaelli, Verónica (CELYC, IDIHCS, FAHCE-UNLP)

vrafaelli@fahce.unlp.edu.ar

Vernet, Mercedes (CELYC, IDIHCS, FAHCE-UNLP)

mvernet@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

Este trabajo procura demostrar una lectura de la versión cinematográfica de la novela *An Artist of the Floating World* (1986), de Kazuo Ishiguro, dirigida por Kazuki Watanabe en el año 2019. El film, al igual que el texto literario, construye y describe una zona de contacto que sitúa al Japón posbélico en una posición cultural subordinada al Occidente estadounidense. El conflicto central que atraviesa ambas obras de arte es la manera en que los diversos actores sociales lidian con los valores culturales e ideológicos impuestos por los vencedores colonializantes, cuya aceptación o rechazo pone de manifiesto tensiones múltiples emergentes en disputas familiares, reproches, sentimientos de culpa y suicidios. Es por esto que la concepción de zonas de contacto resulta un marco teórico enriquecedor para nuestro análisis literario. Marie Louise Pratt (1991: 34) define las zonas de contacto como espacios sociales donde se producen encuentros y choques de culturas y donde las relaciones de poder son a menudo altamente asimétricas: en esta construcción de su zona de contacto anglojaponesa, el narrador Ono desarrolla un texto autoetnográfico por el cual toma a su cargo la responsabilidad de describirse a sí mismo y su propia experiencia vital. Cabe destacar que, mientras el narrador de la novela de Kazuo Ishiguro recurre al inglés, la lengua de la nación conquistadora, el narrador de la versión fílmica se desenvuelve en japonés: evoca sus recuerdos de juventud a la vez que describe sus preocupaciones presentes. A pesar del medio de expresión diferente, en ambas construcciones autofigurativas, las formas del ser japonés en un Japón vencido y obligado a occidentalizarse son interpeladas. Además, este trabajo busca analizar cómo, en la versión fílmica, puede observarse la intermedialización del conflicto a través de, por un lado, el uso reiterado de la voz en off, que constituye una transposición del narrador literario al medio cinematográfico, y por el otro, el recurso de las imágenes y los sonidos de elementos naturales, entre ellos, el fuego, que además de convertirse en un *leitmotiv* visual y auditivo resulta un poderoso símbolo del poderío destructor de Occidente colonizante.

Palabras clave

Zona de contacto, Autoetnografía, Intermedialización

Este trabajo procura ofrecer una lectura de la versión cinematográfica de la novela *An Artist of the Floating World* (1986), de Kazuo Ishiguro, dirigida por Kazuki Watanabe en el año 2019.

Tanto el texto literario como el audiovisual describen la vida familiar y profesional de Masuji Ono, un artista que gozaba de renombre antes de la segunda guerra sino-japonesa librada en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Además, ocupaba una posición destacada en el gobierno y vivía en compañía de su esposa y sus tres hijos. Los textos se centran principalmente en las consecuencias trágicas que los cambios político-sociales producen en la vida de Ono: la pérdida del reconocimiento artístico y social y el distanciamiento con sus hijas, yerno y nieto. Estos últimos personajes pueden concebirse como representantes y defensores de los valores occidentales impuestos por los vencedores en el Japón devastado y reconstruido en la posguerra, quienes cuestionan las creencias y el accionar político de la generación japonesa anterior, cuyas decisiones condujeron a la pérdida de muchas vidas, incluidas las de la esposa de Ono y su hijo.

El film, al igual que el texto literario, construye y describe una zona de contacto que sitúa al Japón posbélico en una posición cultural subordinada al Occidente estadounidense. El conflicto que atraviesa ambas obras es la manera en que los diversos actores sociales lidian con los nuevos valores imperantes, cuya aceptación o rechazo pone de manifiesto tensiones múltiples emergentes en disputas familiares, reproches, sentimientos de culpa y suicidios.

Las tensiones se manifiestan de diferentes formas a lo largo de las obras: verbalmente, a través de las ideas expresadas por los personajes más jóvenes, y visualmente en el film a través, por ejemplo, de la vestimenta de los personajes o el paisaje urbano donde los acontecimientos se desarrollan. Es por esto que consideramos que la concepción de zonas de contacto puede resultar un marco teórico enriquecedor para nuestro análisis literario. Este trabajo constituye un primer acercamiento al estudio de la obra de Ishiguro a partir de estas categorías.

El concepto de "zona de contacto", acuñado por Mary Louise Pratt en su influyente obra *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), se refiere a espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se entrelazan entre sí, a menudo en contextos de relaciones de poder altamente asimétricas, como

el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas experimentadas en muchas partes del mundo hoy en día.

Pratt desarrolla este concepto para examinar cómo los sujetos se constituyen en y por sus relaciones entre sí. Es un término que busca invocar la copresencia espacial y temporal de sujetos previamente separados por disyunturas geográficas e históricas, y cuyas trayectorias ahora se intersectan.

En el marco teórico de Pratt, las zonas de contacto son sitios de negociación cultural, donde las dinámicas de poder tienen una función crucial en la formación de identidades y en la producción de conocimiento. Estos espacios no son meramente físicos, sino también discursivos y epistémicos, donde se producen intercambios lingüísticos, culturales y de cosmovisiones.

El concepto enfatiza la improvisación y la interacción que ocurren en estos encuentros, subrayando cómo los individuos de culturas diferentes negocian, a menudo de manera asimétrica, significados y representaciones. Pratt argumenta que en estas zonas se generan procesos de transculturación, donde elementos culturales son selectivamente apropiados y reconfigurados por grupos subordinados o marginales.

Esta explotación de los recursos autfigurativos que puede percibirse en la autopercepción del personaje respecto de su entorno y en particular respecto de la que se ha convertido en cultura dominante nos remite al concepto de "autoetnografía", introducido en Mary Louise Pratt (1991) y ampliado en Pratt (1992). Se refiere a las instancias en las que los sujetos colonizados emprenden la tarea de representarse a sí mismos de manera que se involucran con los términos del colonizador.

En el marco teórico de Pratt, la autoetnografía se define como una forma de expresión transcultural en la que un grupo o individuos que han sido objeto de representación por parte de otros se involucran en la representación de sí mismos de maneras que dialogan con o responden a aquellas representaciones metropolitanas. Es importante destacar que este proceso no implica una simple adopción de los modos de representación del colonizador, sino una apropiación y reconfiguración estratégica de estos.

La autoetnografía emerge en las "zonas de contacto" ya definidas. En estos contextos, los textos autoetnográficos no son formas "auténticas" o autóctonas de autorrepresentación; más bien, constituyen una respuesta al, o un diálogo con, las representaciones metropolitanas propias de zonas de no contacto.

La autoetnografía, como herramienta conceptual, ha sido instrumental en la deconstrucción de las narrativas coloniales y en la revalorización de las voces subalternas. Ha permitido un análisis más matizado de cómo los sujetos colonizados

han resistido, adaptado y transformado las representaciones impuestas sobre ellos. iluminando los procesos de agencia y negociación cultural en contextos de poder asimétrico.

Este concepto ha tenido una influencia significativa en diversos campos académicos, incluyendo los estudios poscoloniales, la antropología crítica y los estudios culturales, proporcionando un marco para examinar las estrategias de autorepresentación y resistencia cultural en contextos coloniales y poscoloniales.

Siguiendo a Pratt, entendemos que tanto el texto literario de Ishiguro como su instancia intermedializada pueden considerarse autoetnográficos debido a que Ono toma a su cargo la responsabilidad de describirse a sí mismo y su propia experiencia vital a partir de las representaciones que los demás hacen de él. En el proceso de construcción identitaria que lleva a cabo Ono a través de la escritura, se observa la necesidad de definirse a partir de los encuentros con otros: sus hijas, su yerno, su nieto, sus discípulos, sus maestros, sus colegas, sus vecinos. Cabe destacar que, mientras que el narrador de la novela de Kazuo Ishiguro recurre al inglés, la lengua de la nación conquistadora, el narrador de la versión fílmica se desenvuelve en japonés: evoca sus recuerdos de juventud a la vez que describe sus preocupaciones presentes. A pesar del medio de expresión diferente, en ambas construcciones autofigurativas, las formas del ser japonés en un Japón vencido y obligado a occidentalizarse son interpeladas.

Principalmente en la película, el relato autoetnográfico se construye a través de la voz en *off* de Ono que acompaña muchas veces las transiciones entre escenas presentes y pasadas. Se trata de una voz que narra, pero que también oculta, que selecciona qué imágenes del artista incorpora en su relato. Por ejemplo, las palabras de su yerno Suichi resuenan una y otra vez en la mente de Ono y resultan desencadenantes de los recuerdos de momentos clave de su pasado: en particular, el período en el cual su arte estuvo al servicio de la causa imperialista japonesa, la etapa de su vida que siente la necesidad de ocultar.

Durante el encuentro con su nieto Ichiro, el niño le transmite la visión que su yerno tiene de él. Suichi sostiene que Ono era un artista famoso, pero tuvo que alejarse del arte debido al resultado de la guerra. A esta visión del artista derrotado, Ono opone su verdad: se alejó del arte porque llegó el momento de jubilarse. Sin embargo, la escena muestra un Ono pensativo, que es forzado a recordar su participación durante el conflicto bélico.

Los recuerdos de sus acciones se enlazan con las voces de la generación más joven, pronunciadas por su yerno Suichi o su futuro yerno Taro. Ono no recuerda con

precisión cuál de los dos acusa a la generación anterior de cobardes, ya que su accionar durante la guerra es definido como la esencia de la cobardía. Estas palabras interpelan a Ono de manera extrema y lo fuerzan a reevaluar su pasado: en particular, su labor dentro del Comité Antipatriótico, encargado de identificar y encarcelar a los traidores al régimen.

La acusación de traición que realiza Ono en contra de su discípulo más talentoso, Kuroda, es un recuerdo doloroso y perturbador. La centralidad que adquiere en el relato audiovisual está reforzada por las imágenes visuales y auditivas que actúan como *leitmotiv* a lo largo del film. En reiteradas oportunidades, las llamas de fuego cobran protagonismo en la película. No sorprende su presencia dado que el fuego también tiene un rol decisivo en la novela: tanto las obras juveniles de Ono como las de su discípulo Kuroda son destruidas por las llamas encendidas por antagonistas, que ocupan una posición de dominio y actúan como represores. Mientras que en el primer caso Ono aparece como víctima de la autoridad paterna y dominante que decide arbitrariamente prohibirle perseguir un futuro como artista, en el segundo, Ono aparece como el agente de censura que decide también arbitrariamente que las obras de su discípulo son antipatrióticas y una amenaza para el futuro del Japón imperial que constituye su sueño.

Ahora bien, en la película, las llamas aparecen no solo como destructoras de las obras de arte, sino que se convierten, en nuestra opinión, en símbolo del poderío destructor del Occidente colonizante, que logra la supresión de la identidad pasada de Ono, a través de la simbólica destrucción final de sus propias obras. En una conmovedora escena, se aprecia al mismo Ono arrojando al fuego sus pinturas, símbolo de su pasado ensalzado. Dada la oposición entre fuego y lienzo, el poder de la llama es tan voraz que hace desaparecer en cuestión de minutos al lienzo, incapaz de oponer resistencia. Su presencia es tan fuerte, que la llama es elegida por el director para acompañar el título de la película, en la presentación.

A estas escenas pasadas, cargadas de emotividad, se oponen escenas presentes donde también se observa el fuego. Por ejemplo, Setsuko quema pasto en el jardín de su casa típicamente japonesa y Ono, atraído por el olor a quemado, se acerca y conversan sobre cómo asegurarse de que las negociaciones maritales para Noriko resulten exitosas esta vez. La quema del pasto aquí una vez más se asocia a la destrucción de los vestigios de la identidad pasada de Ono, que es necesario ocultar para que el resultado sea favorable. La identidad de Ono, en tanto artista de la causa imperialista japonesa y responsable del arresto de Kuroda y quizás de otros que no son mencionados en el texto, debe desaparecer, para dar paso a un Ono en comunión con las ideas de la nueva generación japonesa.

Otro aspecto interesante del conflicto entre Ono y Kuroda es el relato del reencuentro luego de la destrucción de las pinturas y del encierro, también cargado de simbolismo. Como lo ha demostrado en otras oportunidades, Ono es un narrador poco confiable, por lo que quizás algunos elementos de este relato estén idealizados, producto de la imaginación del artista. El reencuentro entre ambos consiste en el intercambio de miradas, sostenido a lo largo de varios segundos, que tiene lugar una noche lluviosa en alguna calle de la ciudad. La lluvia torrencial, como el agua del bautismo, podría verse como un símbolo de purificación, el comienzo de una nueva vida. Ono podría leer este encuentro como el momento en que logra expiar su pecado del pasado, dando lugar a un nuevo sujeto. Al fuego que trae destrucción se opone el agua que es símbolo de vida y pureza. El agua es otro elemento recurrente en el film, presente en otros momentos de la vida de Ono, varios de ellos placenteros.

A modo de ejemplo, podemos mencionar que la imagen del agua domina varios de los planos de Ono cruzando el Puente de la Duda. También hay varias tomas de una pecera en el bar del Distrito del Placer que frecuenta Ono aún en el presente, cuando ya ninguno de sus amigos o discípulos va a beber ahí. Se trata de otro espacio transformado en el Japón de la posguerra. En relación con la imagen del agua, se repiten las escenas en las que aparecen peces acompañando a los personajes del pasado de Ono: metáforas naturales de la generación anciana de japoneses que expía sus culpas imperiales purificándose por el agua.

Este análisis de la adaptación cinematográfica de 2019 realizada por Kazuki Watanabe de la novela *An Artist of the Floating World* de Kazuo Ishiguro demuestra cómo tanto el texto literario como el cinematográfico retratan eficazmente el Japón de la posguerra como una compleja zona de contacto, donde los valores japoneses y occidentales se entrelazan y colisionan. A través de los conceptos de Mary Louise Pratt sobre "zonas de contacto" y "autoetnografía", este trabajo arroja luz sobre cómo el protagonista, Masuji Ono, lucha con su pasado e intenta reconstruir su identidad en un paisaje social que se transforma vertiginosamente. Se analiza además cómo, en la versión fílmica, puede observarse la intermedialización del conflicto a través de, por un lado, el uso reiterado de la voz en off, que constituye una transposición del narrador literario al medio cinematográfico, y por el otro, el recurso de las imágenes y los sonidos de elementos naturales. El simbolismo visual de la película, particularmente los motivos recurrentes del fuego y el agua, sirve para reforzar los temas de destrucción, purificación y renovación que son centrales en el viaje de autorreflexión y aculturación de Ono. El fuego se transforma así en un *leitmotiv* visual y auditivo que

resulta un poderoso símbolo del poderío destructor de Occidente colonizante, así como el agua se yergue en un nuevo bautismo que reconcilia a Ono con su pasado imperial y le da la bienvenida al nuevo Japón invadido por Occidente.

La exploración de Ono como narrador poco confiable y el uso de la narración en *off* en la película resaltan el complejo proceso de representación autoetnográfica. Al examinar los conflictos intergeneracionales y la lucha del protagonista por reconciliar sus acciones pasadas con los nuevos valores del Japón de la posguerra, el análisis revela el profundo impacto de los cambios culturales y políticos en las identidades individuales y colectivas. Este estudio preliminar sobre el tema contribuye a nuestra comprensión de cómo los productos culturales como la literatura y el cine pueden servir como herramientas poderosas para explorar las dinámicas matizadas del cambio social y la transformación personal en el contexto de eventos históricos significativos.

Referencias

- Ishiguro, K. (2013). *An Artist of the Floating World*. Faber and Faber.
- Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, 33–40. <http://www.jstor.org/stable/25595469>
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Watanabe, K. (Director). (2019). *An Artist of the Floating World*. [Película]. NHK.