

## Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

# Trauma y desarraigo en *A Pale View of Hills*, de Kazuo Ishiguro

Vera Helena Jacovkis  
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

**Abstract** In *A Pale View of Hills*, Kazuo Ishiguro's first novel, the main character and narrator Etsuko remembers a summer in Japan after the Second World War. Migration and the possibility of rebuilding their lives in a different place become a matter of discussion in that period. The purpose of this article is to explore through textual analysis how the novel presents an experience of war in visual terms. Sight becomes the frame for war experience, and therefore the notion of 'witness' becomes central. The narrator takes a position between being a victim and being a witness, showing the difficulties of telling traumatic experiences such as war, the atomic bomb, and its consequences.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 La visión del horror. – 3 El testigo. – 4 Conclusiones.

**Keywords** Memory. Trauma. Witness. Sight. War.

## 1 Introducción

En las décadas de 1970 y 1980 se produce un resurgimiento de la novela histórica en el Reino Unido así como en otros países (cf. Robinson 2011; Bradbury 2001; Mengham, Tew 2003; Lane, Tew, Mengham 2006; Bradford 2007). Este interés en la historia por parte de la ficción viene de la mano de la atención que comienza a tener la noción de 'memoria' en el campo de la historiografía. Como indica Andreas Huyssen (2002), si el comienzo del siglo XX favoreció el futuro sobre el pasado y el presente, en las décadas recientes ha habido una vuelta al pasado que ha ubicado a la memoria como preocupación central en el campo cultural y político (13). En muchas novelas del período se produce una reflexión sobre el modo en que el pasado se conecta con el presente, a partir de una focalización en la historia y la memoria. Uno de los principales ejes de interés serán los grandes eventos traumáticos del siglo XX: las guerras mundiales y la bomba atómica.<sup>1</sup>

1 Muchos autores, por su origen, trabajan también en este periodo con la violencia del pasado colonial, como Buchi Emecheta, Salman Rushdie, Shiva Naipaul.

Kazuo Ishiguro (reciente ganador del Premio Nobel de Literatura) es un escritor nacido en Nagasaki en 1954, algunos años después de la explosión de la bomba atómica, que migra al Reino Unido a la edad de seis. *A Pale View of Hills*, su primera novela, publicada en 1982, tiene como narradora protagonista a Etsuko, una mujer japonesa de Nagasaki que deja a su primer marido japonés para migrar al Reino Unido con una hija pequeña del primer matrimonio, Keiko, y un periodista inglés que se convertirá en su segundo marido, Sheringham. El presente de la novela se sitúa a fines de la década de 1970. Niki, hija del segundo matrimonio de Etsuko y nacida en Inglaterra, visita durante cinco días a su madre luego del suicidio de Keiko, quien nunca ha conseguido adaptarse a la vida en Inglaterra. En este marco, Etsuko recuerda un verano poco después de la guerra en el que, embarazada de Keiko, conoce a una mujer, Sachiko, y a su hija, Mariko. En medio de la difícil reconstrucción de la ciudad luego de la bomba atómica, Sachiko está planeando mudarse a Estados Unidos con un norteamericano y hay diversas discusiones en relación con esa migración y el bienestar o no de su hija. La visita de Niki, entonces, sirve como marco para el segundo relato, aquel de los recuerdos, en el que Etsuko pierde protagonismo para volverse, más bien, narradora testigo de las experiencias de los otros personajes.

La novela propone un universo femenino. Los únicos personajes masculinos que actúan en el texto son Jiro, el esposo de Etsuko en Japón, y Ogata-San, el padre de Jiro, suegro de Etsuko. Sheringham, el marido inglés de Etsuko, nunca se ve como personaje en la novela. Se muestra, a través de las situaciones que recuerda ella con los dos personajes masculinos, cuál es el lugar de la mujer en la sociedad japonesa del período de posguerra, el tradicionalismo que es posible encontrar en una sociedad en transición, en la que se discute, por ejemplo, si las mujeres pueden o no votar a alguien diferente que sus maridos (Ishiguro 2005, 62-5). En este contexto, el viaje de Etsuko también adquiere la dimensión de una fuga de este universo, en una búsqueda de construir/reconstruir una identidad en otro lugar, de definir un lugar propio distinto.

A partir de las consideraciones de Dominick LaCapra (2005; 2009) acerca del trauma y de la categoría del testigo de Giorgio Agamben (2000), es posible pensar, entonces, en la construcción de una serie de fugas, en diferentes sentidos, en relación con la memoria. Por un lado, en un sentido literal, hay una huida inicial de Japón por parte de Etsuko cuyos motivos nunca se explicitan. Es un escape marcado por el trauma y, sobre todo para la hija de Etsuko, el desarraigo. Por otro lado, la narradora protagonista exhibe, a partir del trauma, una mirada extrañada de sí misma y su experiencia. Ya desde el comienzo, llama la atención el tono calmo del relato, la distancia que asume respecto de los hechos traumáticos narrados. Se construye así una perspectiva en un punto externa como forma de narrar lo vivido durante la guerra, una suerte de fuga de su propia experiencia.

En este artículo, comenzaremos por analizar cómo la novela construye una memoria de la guerra en la que se destaca el sentido de la vista. La visión del horror es el modo en el que se experimenta la guerra, y es también como esta última se hace presente, en la medida en que uno de los procedimientos por los cuales el trauma irrumpe de manera constante es bajo la forma de la imagen. Esta centralidad de la vista se vincula con la posición del testigo, una posición ambigua. El testigo puede ser aquel que, en un litigio, se sitúa como tercero, o bien el término puede referirse a quien vivió, y sobrevivió, determinada experiencia, y da cuenta de ella con su relato (Agamben 2000, 14). La mirada oscilante de Etsuko, entre narradora protagonista y narradora testigo, da cuenta de la dificultad de narrar determinados eventos y exhibe, en los intersticios del relato, esa experiencia que no se puede narrar, la de todas aquellas víctimas que no sobrevivieron.

## 2 La visión del horror

En *A Pale View of Hills*, las diferentes experiencias traumáticas narradas se relacionan entre sí a través de la memoria. En primer lugar, los recuerdos en torno a la guerra y la bomba atómica. En segundo lugar, el viaje al Reino Unido, con el consecuente desarraigo sufrido por Keiko, la hija de Etsuko. Por último, el reciente suicidio de Keiko. Todas estas experiencias están profundamente relacionadas entre sí, aunque Etsuko, curiosamente, insiste desde el principio en la independencia de estos elementos. Si recuerda a Keiko en ese momento, dice ella, es solo porque fue durante la visita de Niki posterior a la muerte de su hija mayor que recuerda el verano en que conoció a Sachiko, y no porque estos recuerdos le brinden ningún consuelo (Ishiguro 2005, 11). La narradora se aleja del relato del dolor, gesto que acuerda con una característica de Etsuko como narradora que es su tono calmo, inalterable, en relación con los hechos traumáticos que cuenta.

El verano que recuerda Etsuko se sitúa en Nagasaki, durante la posguerra. Hay diversas referencias, en estas secciones, tanto a la guerra como a la devastación sufrida por la bomba atómica en la ciudad. Es posible observar, ya desde el sustantivo *view*, la relevancia del sentido de la vista en el relato de la memoria y la experiencia de la guerra. Esa visión de las colinas, a la que hace referencia el título, era la vista que tenía desde su departamento en Nagasaki. Se trata de la zona del Monte Inasa, escenario de un paseo que hacen Sachiko, Mariko y Etsuko, en el que pasan por el área donde cayó la bomba atómica. El título de la novela se vincula así con la visión del lugar donde ocurre el bombardeo. Se instaaura entonces la vista como marco de experiencia, en tanto es a través de la visión de determinadas imágenes, momentos, como se constituye el trauma.

En las conversaciones que Etsuko recuerda con Mariko, la hija de Sachiko, hay un elemento recurrente, una mujer de la que habla la niña, que Etsuko no conoce. Cuando Etsuko le pregunta de quién está hablando, Mariko indica que es la mujer que vive «del otro lado del río», y Etsuko le responde que no hay nadie que viva en ese lugar (Ishiguro 2005, 18). La imagen de esta mujer, que aparece ya desde las primeras conversaciones con Mariko, se repite a lo largo de toda la novela. Hacia la mitad del texto, Sachiko le cuenta a Etsuko quién es esa mujer:

«I know it was a terrible thing that happened here in Nagasaki» she said, finally. «But it was bad in Tokyo too. [...] *Everyone who lived in Tokyo saw unpleasant things. And Mariko did too*».

[...]

«This woman. This woman you've heard Mariko talk about. That was something Mariko *saw* in Tokyo. She *saw* other things in Tokyo, some terrible things, but she's always remembered that woman».

«She killed herself. They said she cut her throat. I never knew her. You see, Mariko went running off one morning. [...] It was very early, there was nobody about. Mariko ran down an alleyway, and I followed after her. There was a canal at the end and the woman was kneeling there, up to her elbows in water. A young woman, very thin. [...] At first I thought the woman was blind, she had that kind of look, her eyes didn't seem to actually see anything. Well, she brought her arms out of the canal and showed us what she'd been holding under the water. It was a baby».

(73-4; cursivas de la Autora)

Desde el comienzo del relato, Sachiko indica que durante la guerra todos vieron cosas 'desagradables'. El trauma de Mariko en relación con la guerra se presenta en términos visuales, y se marca una distancia respecto del dolor con ese adjetivo que utiliza Sachiko, *unpleasant*, metáfora eufemística del horror de la guerra que está en consonancia con el tono calmo ya señalado de Etsuko como narradora.

Aquello que Mariko ve es lo que la trauma, y ese trauma vuelve bajo la forma de una imagen también, la de esa mujer que se le aparece a Mariko de forma repetida, obsesiva (18-9; 27; 43; 73-4; 78-80). El trauma, producido por una experiencia visual, retorna entonces al texto también como imagen, en esa mujer que Mariko percibe como una figura real años después de los hechos vividos. La novela trabaja con el sentido de la vista, con el testigo: los horrores de la guerra se ven. Si la víctima es la que padece, la que soporta en su propio cuerpo, el testigo es el que, situado como un tercero, ve. Se propone así un relato vinculado más al testigo que a la víctima, desplazando la posibilidad de narrar la experiencia del horror al relato de la visión del horror. Como si aquello que ocurrió, al no poder narrarse como vivencia propia, se desplazara del eje de la experiencia a aquel de la visión.

Por otro lado, esa posibilidad de ver se vincula también con la comprensión. Los personajes de Ishiguro utilizan de forma constante en las conversaciones *I see, you see*. En el diálogo, estas expresiones, en principio muletillas, cobran otro significado al implicar una forma de comprobar, de controlar, la comprensión por parte del otro. La vista impregna el texto a partir estas expresiones, que vinculan la visión de los eventos con la comprensión. Luego del relato sobre lo que vieron, Sachiko continúa contando cómo Mariko, al principio, parecía no comprender lo que había pasado. Después, sin embargo, Mariko empieza a actuar de forma extraña y a hablar de ‘esa mujer’:

«[...] She saw other things in Tokyo. But she always remembers that woman.»

«*She saw everything? She saw the baby?*»

«Yes. Actually, for a long time I thought she hadn't understood what she'd seen. [...] She didn't start talking about it until a month or so later. We were sleeping in this old building then. I woke up in the night and saw Mariko sitting up, staring at the doorway. [...] *You see*, there was nothing to stop anyone walking into the building. I asked Mariko what was wrong and she said a woman had been standing there watching us [...].»

«*I see*. And Mariko mistook her for the woman you'd seen.»

«I expect that's what happened. In any case, that's when it started, Mariko's obsession with that woman. I thought she'd grown out of it, but just recently it's started again. If she starts to talk about it tonight, please don't pay her any attention.»

«Yes, *I see*.» (74-5; cursivas de la Autora)

A la pregunta «*You see?*», la respuesta de Etsuko es «*I see*». La vista sirve como marco de comprensión y también de la memoria, como se observa desde el título: los recuerdos del pasado son una imagen que va perdiendo forma, que se vuelve borrosa. El pasado y el futuro se plantean en términos visuales, porque la vista adquiere también una dimensión relacionada con la capacidad de esperanza, y de escapar de ese pasado que vuelve una y otra vez. En el texto se construye una dicotomía a través de la utilización de los verbos compuestos *look back / look forward*, en los que la idea de la rememoración se vincula con ‘mirar hacia atrás’ como opuesto a ‘mirar hacia adelante’, de forma optimista, sin pensar en el pasado.

Hacia la mitad de la novela, Etsuko recuerda el paseo ya mencionado con Sachiko por la zona montañosa de Inasa. Durante este paseo, miran el área donde cayó la bomba atómica y señalan que el lugar está «lleno de vida», que no hay huellas visibles de lo ocurrido (110-1). Etsuko señala su decisión de ser optimista y tener un futuro feliz, y se hace eco así de la señora Fujiwara, quien insiste en la importancia de «to keep looking

forward» (111). Esta mujer a la que hace referencia Etsuko ha perdido a su marido y a todos sus hijos salvo uno en la guerra. En el período de posguerra, es dueña de un negocio que vende pasta. Para Etsuko, esta señora es un ejemplo a imitar, por su optimismo, por su manera de *look forward*, de ‘mirar hacia adelante’, de ‘tener esperanza en el futuro’ (111). Sachiko, en cambio, tiene una impresión diferente: para ella, la señora Fujiwara es una mujer a la que no le queda nada en la vida (122).

Fujiwara sostiene un discurso en el que *look forward* se vuelve sinónimo de olvidar, de no pensar en el pasado. Ella se lamenta por una pareja joven, con la mujer embarazada, que va todos los domingos al cementerio, pues, en lugar de estar pensando en los muertos, deberían estar pensando en el futuro (25). Etsuko responde «I suppose she finds it hard to forget» (25). Pensar en el futuro es olvidar. No obstante, por momentos los dos términos parecen invertirse. Etsuko y la señora Fujiwara sostienen una conversación acerca del único hijo vivo de esta última. Hablan sobre la muerte, en la guerra, de la novia del muchacho, y Etsuko le cuenta, entonces, que a veces se despierta y «se olvida» de que está en su presente, y piensa en el amor que perdió en la guerra: «Sometimes I wake up and forget. I think I’m still back here, here in Nakagawa» (76). Etsuko habla como si viviera en el pasado y lo que hubiera que recordar es el presente. Luego de una breve resistencia, la señora Fujiwara confiesa que a ella también le pasa (76-7).

El trauma se vive como la repetición del pasado y la imposibilidad de salir de ese momento. Dominick LaCapra (2009, 21-2) indica que el trauma es una figura específica que surge cuando la memoria, ya sea individual o colectiva, sufre la marca de la violencia. Él trabaja este concepto en relación con dos procesos que, si bien se oponen y distinguen, no son, sin embargo, excluyentes: el del *acting out*, la repetición, y el del *working through*, la elaboración. El primero se vincula con la tendencia a revivir ese pasado, a veces de modo compulsivo, e implica una falta de distancia entre el presente y el pasado (LaCapra 2005, 46). El segundo, en cambio, supone que la persona consigue establecer una distancia crítica del problema y puede distinguir entre pasado, presente y futuro. Tanto uno como otro son partes de un mismo proceso, y están por lo tanto íntimamente relacionadas (46).

El discurso de la señora Fujiwara, que sostiene que hay que pensar en el futuro, es todo el tiempo interrumpido por las imágenes del pasado, y también porque aparece de forma constante en la negación, en esa indicación permanente de la necesidad de «dejar atrás el pasado» (Ishiguro 2005, 76). La temporalidad en la novela se construye en torno a un núcleo traumático que vuelve, con ciertas situaciones o frases que cobran relevancia a partir de la repetición. La mujer misteriosa de Mariko como imagen, pero también la reiteración lingüística de elementos, frases y palabras que se duplican y generan un movimiento rítmico en el diálogo:

«Why don't you take a kitten?» the child said. «*The other woman said she'd take one*».

«We'll see, Mariko-San. Which other lady was this?».

«*The other woman. The woman from across the river. She said she'd take one*».

«But I don't think anyone lives *over there*, Mariko-San. It's just trees and forest *over there*».

«*She said she'd take me to her house. She lives across the river. I didn't go with her*».

[...]

«But that was me, Mariko-San. Don't you remember? I asked you to come to my house *while your mother was away in the town*».

Mariko looked up at me again. «Not you,» she said. «*The other woman. The woman from across the river. She was here last night, while Mother was away*».

«*Last night? While your mother was away?*».

«*She said she'd take me to her house, but I didn't go with her. Because it was dark. She said we could take the lantern with us* [...] «*but I didn't go with her. Because it was dark*». (Ishiguro 2005, 18-9; cursivas de la Autora)

Estas repeticiones se completan con el *leitmotiv* de la muerte de los niños, que se repite con variaciones a lo largo de toda la novela. En el verano que Etsuko recuerda hay una serie de niños que aparecen asesinados, una de las cuales es una chica que aparece ahorcada. Keiko, por su parte, se suicida ahorcándose. Finalmente, Sachiko termina ahogando a los gatitos de Mariko porque no puede encontrarles hogar, y duplica así el asesinato del bebé visto durante la guerra. A su vez, la imagen de Keiko ahorcada vuelve también como una imagen traumática a la mente de Etsuko de forma continua (54).

### 3 El testigo

La memoria se construye, entonces, a partir de una visión, y puede como tal volverse *hazy*, 'borrosa', 'confusa' (Ishiguro 2005, 41). Si bien es «poco confiable», muchas veces «coloreada» por el presente desde el que se recuerda (156), es necesario contar con ella, construir un testimonio a partir de lo visto, a partir de las imágenes de la memoria. Si, como indicamos, el discurso del futuro está todo el tiempo interrumpido por aquel del pasado, también ocurre lo contrario: cada vez que aparece el recuerdo está también presente la dimensión futura. En el texto, no hay forma de referirse a uno de estos elementos, el pasado o el futuro, sin que aparezca el otro. En este sentido, el recuerdo del pasado, el testimonio, se muestra necesario para pensar el futuro.

La historia de Sachiko y su hija Mariko se presenta como un espejo de la de Etsuko y Keiko. Las discusiones de Etsuko y Sachiko acerca del bienestar de Mariko y las reacciones de la niña ante la perspectiva de mudarse a Estados Unidos se proponen en el texto como reflexiones acerca del propio proceso migratorio de Etsuko con Keiko, quien, dice la Etsuko adulta, siempre se supo que no iba a ser feliz fuera de Japón (176).

Ese espejo de historias llega a su límite cuando las dos historias parecen fundirse. En primer lugar, hacia el final de la novela, Niki le pide, para su amiga poeta, una foto o alguna imagen de Nagasaki. Etsuko encuentra un viejo calendario con fotos de Japón y le da una, la última que queda. Se trata de una vista del puerto de Nagasaki, del lugar por donde hicieron la excursión ya mencionada al Monte Inasa. Ese día, recuerda Etsuko, Keiko estaba muy contenta (182). No obstante, en su relato inicial de la excursión al Monte Inasa, Etsuko está embarazada de Keiko y el viaje lo hace con Sachiko y Mariko (103-20).

En segundo lugar, se narra una escena en la cual Etsuko va a buscar a Mariko al bosque y esta le dice que no quiere irse a vivir a otro lado. Etsuko trata de convencerla de que va a ser feliz en el nuevo lugar pero se produce un deslizamiento hacia la primera persona: Etsuko dice «if you don't like it over there, we can always come back» (173). Ese *we* 'nosotras' genera una ambigüedad en relación con la conversación recordada: ¿es un diálogo entre Etsuko y Mariko? ¿O Etsuko está en realidad recordando una charla con su hija Keiko?

Estas ambivalencias pueden vincularse con la noción de trauma, que ya señalamos. Justine Baillie y Sean Matthews (2010) destacan la lectura de Etsuko como una narradora poco confiable, por esas ambigüedades señaladas, por la fragmentariedad de los recuerdos y por el modo «gótico» que predomina en la narración, con elementos fantasmagóricos, siniestros. Al igual que Michael Molino (2012), indican que el discurso de Etsuko está plagado de huecos, de eventos que no terminan de asumirse. En consecuencia, la historia de Sachiko es una forma de procesar las experiencias traumáticas de la guerra y el duelo a partir de un distanciamiento de lo sucedido: el trauma ha generado un desdoblamiento que impide que Etsuko asuma ese relato como si fuera suyo. Por otro lado, Cynthia Wong (1995) propone esos rasgos de locura de Etsuko más como un testimonio de los efectos de la guerra en la gente que como una señal de la poca confiabilidad que se le puede atribuir a Etsuko como narradora. Se trata entonces de una estrategia narrativa para mostrar todo lo no dicho o lo incomprensible, resultado de un período de muerte y destrucción (Wong 1995, 137).

La categoría de 'testigo', desarrollada por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo* (2000), resulta sumamente productiva para pensar la construcción de la narradora en esta novela. Agamben indica que en latín hay dos palabras para referirse al testigo:

la primera, *testis*, de la que deriva nuestro término «testigo», significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él. (Agamben 2000, 14)

Agamben trabaja con las reflexiones de Primo Levi y analiza los textos de los sobrevivientes de los campos de concentración para tratar de pensar cómo se constituye el testimonio. Él postula que hay, en el centro de este, una imposibilidad de testimoniar, una laguna, en la medida en que el «verdadero» testigo es el que no ha sobrevivido. Son los muertos o los «hundidos», los llamados «musulmanes» en la jerga del campo:

el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los «verdaderos» testigos, los «testigos integrales», son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo (37).

La construcción de la voz de Etsuko a partir de este desplazamiento entre la primera y la tercera persona gramatical muestra un núcleo constitutivo de su discurso como testimonio. El testigo en cierta forma es, como ya veíamos en el doble origen latino señalado por Agamben, a la vez primera y tercera persona. Los huecos, los lugares vacíos, dan cuenta entonces de la dificultad de narrar ciertos hechos vinculados con el dolor, el trauma y la muerte, pero también de una imposibilidad de testimoniar, de ese núcleo del que es imposible dar cuenta desde la primera persona, de esas voces que faltan. Las voces de los muertos y, sobre todo, la voz de Keiko, que está de hecho ausente en este relato.

Como ya señalamos, Etsuko se caracteriza por tener una voz calma, inalterable, en relación con los hechos narrados. Se trata de una narradora protagonista con una mirada muchas veces extrañada de sí misma. En la mayoría de los casos, se abstiene de expresar sensaciones físicas o sentimientos. Ben Howard (2001, 401) señala su «sintaxis racional», su «peculiar síntesis de intimidad y distancia». También en este sentido puede pensarse en una condensación de la primera y la tercera persona, como si se viera al mismo tiempo desde adentro y desde afuera, buscando su voz. Ella es entonces a la vez narradora protagonista y narradora testigo. Como narradora protagonista, cuando cuenta su historia, su duelo, juega con la posibilidad de ser narradora testigo de sí misma, a través de esa mirada extrañada. Como narradora testigo de la historia de Sachiko, nuevamente emerge esa ambigüedad pero en el sentido opuesto, en la posibilidad de que sea su propia historia aquella contada, de que ella sea en realidad la narradora protagonista.

Hay dos ocasiones en las que, de hecho, en conversaciones con Ogata-San, Etsuko olvida anécdotas en las que ella fue la protagonista. Se trata de situaciones del período de la posguerra inmediata. Primero, Ogata-San le recuerda que se pasaba noches tocando el violín. Etsuko lo había olvidado, y le pregunta, entonces, cómo era ella en esa época, si estaba loca (Ishiguro 2005, 58). Ogata-San le responde que estaba en shock, al igual que todos lo que habían sobrevivido (58). La segunda conversación se refiere al momento en el que Etsuko está por casarse con Jiro. Ogata-San le recuerda que ella acepta ser su nuera pero pone como condición que él, Ogata-San, plante azulejos en el jardín. Etsuko se ríe al darse cuenta de que se había olvidado la anécdota (136). En estas discusiones, la visión de ella misma se vuelve externa, ajena; ella se vuelve objeto del discurso.

Esta proyección extrañada de sí misma se corresponde con un aspecto señalado por diversos críticos con respecto a Ishiguro, que es la importancia que tiene para él mantener una voz extranjera en sus textos, cierta neutralidad. En relación con las caracterizaciones de Ishiguro como escritor «poscolonial» o «inmigrante», Chu-Chueh Cheng (2011), por ejemplo, prefiere describirlo como «escritor internacional» o *world writer*, ‘escritor del mundo’, por la importancia que Ishiguro le da no solo a los temas «universales», sino también al público «global» e, incluso, a las posibles traducciones de sus textos; Ishiguro mismo declara en algunas entrevistas que cuando escribe está pensando en su recepción en otros lugares, y de hecho piensa en los traductores, en cómo van a ser transcritos sus textos a otras lenguas, evitando, por ejemplo, los juegos de palabras (cf. Shibata, Sugano 2010).

A su vez, la construcción de la voz se relaciona con esa laguna en su testimonio vinculada con el dolor de las víctimas, un dolor que no se puede contar, y en particular con el de Keiko, su hija desarraigada. Keiko, la niña que nunca quiso dejar Japón - y Etsuko admite esto en una conversación con Niki, su segunda hija (Ishiguro 2005, 176) -, se suicida en Manchester años después de haberse ido de la casa de la madre. No se hace, en la novela, una caracterización de ella como personaje, ni de su voz. Solo hay una construcción oblicua, a través de la representación de Mariko, la hija de Sachiko, y de ciertos recuerdos de ella que evoca Etsuko, que son siempre imágenes aisladas, fragmentadas, casi sin una narrativa que las encuadre. En la novela, se reúnen así el trauma de la guerra con aquel del desarraigo, a partir de la dificultad que experimentan todos los personajes para rehacer sus vidas, de pensar en el futuro, y sobre todo en relación con estas niñas que son el paradigma de la víctima sin voz.

Las imágenes de esas víctimas muestran ojos vacíos. Cuando Sachiko le cuenta a Etsuko acerca de la mujer que está ahogando a su bebé, señala que primero pensó que estaba ciega, por la mirada que tenía: «her eyes didn't seem to actually see anything», ‘sus ojos parecían no ver nada’ (74). Esa misma mirada, sin expresión, es la que encuentra en los ojos de

Mariko cuando Sachiko, su madre, decide ahogar a los gatitos porque no pueden llevarlos a Estados Unidos, en una escena que se vuelve espejo de la anterior. Tanto cuando Sachiko sale de la casa con el gatito en brazos como luego, cuando lo sostiene bajo el agua, la mirada de Mariko es la misma, vacía, sin expresión (166-7).

Si todo el texto plantea la mirada como el marco de la experiencia, la expresividad de los ojos, la memoria como visión, estas víctimas son las que parecen ciegas, aquellas cuyos ojos no dicen nada. Se pierde la posibilidad de transmitir una experiencia: no hay visión y tampoco hay voz.

## 4 Conclusiones

*A Pale View of Hills* construye una narración en la que las imágenes adquieren un rol central en relación con la memoria. La experiencia bélica se presenta en términos visuales: el trauma de la guerra se constituye a partir de lo que se ve y el presente es invadido por figuraciones del pasado. La presencia de una mujer espectral, símbolo de la locura de la guerra; la imagen de Keiko ahorcada en su habitación en la mente de Etsuko; las imágenes del área donde cayó la bomba atómica.

La visión se vincula con la comprensión, con escuchar al otro y entender lo que ese testigo está narrando. La propuesta de la vista como marco de experiencia se completa entonces, en la novela, con el juego de voces que se instaura, con la oscilación que se plantea entre la voz del testigo y la posibilidad, o no, de escuchar la voz de la víctima.

Los relatos del trauma postulan siempre un núcleo problemático en términos narrativos. LaCapra (2005) destaca las posibilidades de la ficción en relación con el testimonio, y menciona, en esta línea, las investigaciones de Roland Barthes en torno a la voz media. Barthes utiliza esta voz, una posibilidad gramatical diferente de la voz activa y la voz pasiva, como metáfora de la escritura, por la indecidibilidad que presenta en relación con la transitividad y la intransitividad; la escritura se constituye así en su capacidad de apuntar a aquello que se escribe y, al mismo tiempo, solo señalarse a ella misma por su carácter autorreferencial. En esta ambigüedad de la ficción reside, para LaCapra, su potencial en relación con el testimonio: las ficciones testimoniales resultan productivas por la variedad de posibilidades que ofrecen en la construcción de las voces, la polifonía, y la capacidad de señalar a la historia a la vez que referirse a ellas mismas en tanto ficciones. En este sentido, la ficción de Ishiguro construye una voz testimonial ambigua, en la que el relato del testigo se entrecruza con aquel de la víctima.

Desde la perspectiva de Agamben (2000), el testigo puede pensarse, en relación con la guerra, en una tensión entre la figura del que ve desde afuera y la de aquel que experimenta, en un lugar externo e interno a la vez. En ese espacio de ambigüedad que deja el testigo, en ese lugar de

enunciación entre la primera y la tercera persona que constituye Etsuko como narradora, se vislumbra la experiencia de las víctimas que no pueden contar. Por un lado, Mariko y Keiko, víctimas sin poder de elección, sin voz en la decisión de sus madres de migrar. La novela está plagada de referencias a infanticidios: niños que aparecen muertos en la posguerra, la madre que ahoga a su bebé y después se suicida. Por otro lado, todas aquellas figuras víctimas de la guerra mencionadas: la familia de la señora Fujiwara, el prometido de Keiko, la novia de Kazuo.

Las imágenes de todas esas víctimas se plasman en la ficción. Así, a través de los recuerdos fragmentarios y de las lagunas en el texto, se narra la experiencia de la guerra y la posguerra, mostrando y ocultando, simultáneamente, la voz de las víctimas.

## Bibliografía

### Corpus

Ishiguro, Kazuo (2005). *A Pale View of Hills*. London: Faber and Faber.

### Bibliografía secundaria

Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos.

Baillie, Justine; Matthews, Sean (2010). «History, Memory, and the Construction of Gender in *A Pale View of Hills*». Matthews, Sean; Groes, Sebastian (eds.), *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury Publishing, 45-53

Bradbury, Malcolm (2001). *The Modern British Novel: 1878-2001*. Harmondsworth: Penguin Books.

Bradford, Robert (2007). *The Novel Now. Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing.

Cheng, Chu-Chueh (2011). *Margin Without Centre: Kazuo Ishiguro*. Bern: Peter Lang.

Howard, Ben (2001). «A Civil Tongue: The Voice of Kazuo Ishiguro». *The Sewanee Review*, 109 (3), 398-417.

Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LaCapra, Dominick (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo.

Lane, Richard; Mengham, Rod; Tew, Philip (eds.) (2003). *Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Mengham, Rod; Tew, Philip (eds.) (2006). *British Fiction Today*. London: Continuum.
- Molino, Michael (2012). «Traumatic Memory and Narrative Isolation in Ishiguro's *A Pale View of Hills*». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 53(4), 322-36.
- Robinson, Alan (2011). *Narrating the Past. Historiography, Memory and the Contemporary Novel*. London: Palgrave MacMillan.
- Shibata, Motoyuki; Sugano, Motoko (2010). «Strange Reads: Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills* and *An Artist of the Floating World* in Japan». Matthews, Sean; Groes, Sebastian (eds.), *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury Publishing, 20-31.
- Wong, Cynthia (1995). «The Shame of Memory: Blanchot's Self-Dispossession in Ishiguro's *A Pale View of Hills*». *CLIO*, 24(2), 127-46.

