


izana editores

Los mundos de Haruki Murakami

JUSTO SOTELO



Los mundos de Haruki
MURAKAMI
JUSTO SOTELO

izanaeditores

© JUSTO SOTELO, 2013
© Diseño de cubierta: Lara Boto
© Ilustración de cubierta: GABRIELA AMORÓS SELLER:
“La luna tiene forma de John”
© AMBAMAR DEVELOPMENT, S. L., 2013
e-mail: izanaeditores@izanaeditores.com
Avenida de Machupichu, 17-3. 28043 MADRID
Tel: 91 3880040.
www.izanaeditores.com
ISBN: 978-84-942607-8-0

*A Santos Alonso, in memoriam, y a los otros profesores de
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, que me
enseñaron el verdadero valor de la crítica literaria*

Índice

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1 Haruki Murakami, un escritor posmoderno

LOS ESCRITORES ANTE LA POSMODERNIDAD

MURAKAMI, EL ESCRITOR

MURAKAMI, UN ESCRITOR POSMODERNO

Capítulo 2 Los mundos posibles de sus novelas

LO REAL MARAVILLOSO

LOS POSTULADOS DE SUS MUNDOS FICCIONALES

LAS CARACTERÍSTICAS DE SUS MUNDOS

FICCIONALES

Capítulo 3 La construcción de sus mundos

LAS PRESENTACIONES DE LAS NOVELAS: LOS

ESTADOS INICIALES

1. Los hombres abandonados por las mujeres

2. Las novelas nostálgicas

3. Un nuevo y viejo estilo

LAS PERSONAS Y SUS VÍNCULOS FRÁGILES

LOS SUCESOS EXTRAÑOS

LOS ESTADOS MENTALES

LA INTERACCIÓN (I): LAS MOTIVACIONES y LOS

CONFLICTOS

LA INTERACCIÓN (II): EL PODER Y EL EROTISMO

Capítulo 4 Las modalidades narrativas

CÓDIGO AXIOLÓGICO: EL VIAJE Y LAS NOVELAS DE

BÚSQUEDA

CÓDIGO EPISTÉMICO: LOS ENIGMAS Y LAS

NOVELAS DE APRENDIZAJE

EL MUNDO DIÁDICO Y LOS PASADIZOS

EL TEMA DEL DOBLE

Capítulo 5 La autenticación y la saturación de sus novelas

LA FUNCIÓN DE AUTENTIFICACIÓN

LA FUNCIÓN DE SATURACIÓN

Capítulo 6 El mito moderno

DEL MITO CLÁSICO AL MITO MODERNO

MUNDOS HÍBRIDOS

MUNDOS VISIBLES E INVISIBLES

1. El poder económico
2. El poder de los medios de comunicación
3. El poder del erotismo y de la mente

A modo de conclusión

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Introducción

Haruki Murakami es, actualmente, el escritor japonés más leído y traducido en el mundo. No es cuestión de comparar la calidad de su obra con la de los grandes escritores japoneses de la historia, como Oe, Mishima, Kawabata, Tanizaki o Ishiguro (incluso de un clásico como Sôseki, del que se están traduciendo sus novelas al castellano), sino de constatar su vigencia en esta época. En principio no suele tratar los temas tradicionales de la cultura japonesa. En una primera lectura, no se observa el exotismo de muchas culturas alejadas del canon occidental. Más allá de las fronteras geográficas y culturales, cualquier lector consigue asimilar sin problemas el mundo narrativo de Murakami, la universalidad de su literatura. Pero tras una relectura se comprueba que el sentido de la estética de su país impregna la mayoría de las páginas del escritor, desde la llamada energía vital (*ki*), pasando por el concepto de sinceridad de los sentimientos (*makoto*) y llegando a la intensidad de esos mismos sentimientos (*mono no aware*). Su literatura es sensorial y plástica, y su realidad está sublimada e idealizada, gracias a las imágenes, los símbolos y las metáforas.

En el arte contemporáneo abundan las imágenes. Nunca se han representado tantas cosas, como si se pretendiera entrever el otro lado del planeta o de la Luna (Berger, 2004: 17). En opinión de Bachelard, la literatura produce dos efectos en el receptor: la resonancia o placer que

permanece en su interior, y la repercusión que mide las consecuencias de ese placer y despierta su imaginación. Las resonancias se dispersan por la vida, mientras que la repercusión sirve para profundizar en la existencia (Bachelard, 2006: 14). Los textos de Murakami provocan esos dos efectos sobre los lectores. Sus novelas están llenas de ideas e imágenes entrelazadas que intentan explicar el mundo en forma de símbolos y metáforas. En ocasiones, sus personajes se comportan como dibujos animados, las quinceañeras se inmiscuyen en la vida de los adultos, los cameros salvajes tienen estrellas en el lomo y se apoderan de los demás para dominar la tierra, como si pretendieran emular a Indiana Jones. Y junto a un mundo real como el de 1984 surge otro paralelo, *1 Q84*, en el que existen dos lunas, una amarilla y otra verde. Todo ello sirve para habitar varios mundos a la vez (como el personaje de Lewis Carroll y su Reina de Corazones y el Sombrero Loco) y atravesarlos con la ayuda de los textos. El efecto repercusión se mantiene en el interior del lector, y le convence de que se encuentra ante cosas imposibles, pero verosímiles. Murakami es un escritor posmoderno que ha entendido el papel primordial de los actos poéticos, ya que las obras de ficción son objetos culturales, como se pretende demostrar a lo largo de este ensayo.

La ficcionalidad se manifiesta (aunque no siempre) con rasgos textuales que permiten interpretar el texto como algo que se sabe que “no” es verdad. A la hora de comprender las obras de Murakami resulta esencial el análisis de la naturaleza de la ficción, y los rasgos de los mundos ficcionales de la literatura, las facultades que intervienen en su producción, su relación con los textos y los aspectos textuales de la ficción. Desde su primera novela, *Hear the Wind Sing*, del año 1979, hasta la última, más de treinta años después, no ha dejado de crear mundos posibles, acercándose a veces a la “teoría de lo maravilloso”. El paradigma semántico es el más adecuado

para su estudio desde la perspectiva de los mundos posibles (ver Sotelo, 2012), con una visión antimimética que niega la existencia de un único mundo copiado por el resto. La mente humana es capaz de crear múltiples mundos, pero ninguno posee un papel dominante sobre los demás. Esto no sólo ocurre con la creación, sino con cualquier tipo de conocimiento. Puede hablarse de los mundos posibles de la semántica lógica, de la filosofía, de la religión, de la ciencia natural, de la historiografía o de la teoría de la acción (Dolezel, 1999: 32). Los mundos posibles de la ficción se derivan de la puesta en práctica de actividades estéticas como la poesía, la pintura, la escultura, la música, el cine o la televisión, y se constituyen en objetos estéticos que se valen del lenguaje, los colores, las formas, los tonos o la acción. Para Todorov, por ejemplo, el mundo de la pintura no está constituido únicamente por imágenes, sino también por ideas. Un cuadro no sólo debe verse, sino también leerse (Todorov, 2006: 9).

Un mundo posible es un mundo construido por el ser humano. Su origen conceptual es la lógica filosófica, a partir de las consideraciones de Leibniz y algunos teóricos de la escuela suiza del siglo XVIII. Desde ese siglo, cambia la actitud del artista ante la verdad y la realidad de la vida, ante el poder de la naturaleza sobre la obra de arte, y lo hace con dos nuevas miradas: la secularización de la experiencia religiosa y la sacralización del arte. En el primer caso, aparece el “artista-creador”, comparable al “Dios-creador” que, como un Prometeo que ha vuelto a la vida, construye mundos posibles, coherentes y cerrados, como si fueran mundos paralelos al real (Todorov, 2009: 44). En el segundo, la obra de arte adquiere un sentido propio y crea belleza por sí misma.

El mundo ficcional nace de un mundo posible creado por un texto ficcional o cualquier otro medio semiótico performativo. Gracias a ese proceso, la literatura convierte al ser humano en alguien diferente, héroe o villano, amante

o amado, príncipe o mendigo, como los personajes de Murakami, ya sea el protagonista de *La caza del carnero salvaje* y su compañera, la mujer de orejas perfectas -que reaparecerán cinco años después en *Baila, baila, baila*, cerrando el ciclo iniciado con *Hear the Wind Sing* y *Pinball*, 1973-, Tooru Okada, Wataya y May Kasahara, la joven entrometida en la vida del primero, en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, el narrador (y sus amigas bibliotecarias) que lee cerebros en esa ciudad idealizada de *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, Katka Tamura, Nakata y el insólito Tiresias que se reparten dos personajes, Óshima y Hoshino, en *Kafka en la orilla*, Aomame y Tengo que deambulan por la ciudad de Tokio en busca de sí mismos mientras intentan cambiar un destino que intuyen que no les pertenece en *1 Q84*, o los jóvenes atormentados de *Tokio blues*, *Al sur de la frontera*, *al oeste del sol*, *Sputnik*, *mi amor* y *After Dark*, personajes idóneos para profundizar en el tema del doble (y el otro).

El objetivo último de este estudio es demostrar que Murakami ha construido mundos intermedios entre el natural y el sobrenatural, y mundos naturales llenos de textura implícita (a veces de textura cero), como consecuencia de la transformación del mito clásico en moderno, con aspectos como los enigmas, el viaje, el doble, los pasadizos interiores y las asociaciones de ideas. Para lograr ese objetivo, se analizarán las funciones de autenticación y saturación de sus textos, lo que permitirá apreciar su coherencia interna y el grado de densidad conseguido, con huecos y espacios en blanco. El estudio se centrará en diez de sus trece novelas, excluyendo las dos primeras (no disponibles) y la última, que acaba de ser editada en Japón en el momento en que se cierra este ensayo. Previamente se reconstruirá su mundo ficcional considerando los elementos narrativos del mundo de ficción: estados, personajes, sucesos, acciones, interacciones y factores mentales, que otorgan sentido a

las categorías ficcionales, junto a las modalidades o restricciones narrativas. Será el momento de constatar la manera en que el texto construye los mundos de ficción, y no a la inversa, como a veces se piensa. Este ensayo no es una obra de ficción, a pesar de que, como novelista, ha terminado por convertirse en uno de mis mundos posibles.

Capítulo 1

Haruki Murakami, un escritor posmoderno

LOS ESCRITORES ANTE LA POSMODERNIDAD

La literatura contribuye a captar y asimilar las ideas sociales de cada momento histórico. El artista que consigue trascender su propia historia es el que percibe lo que todavía no está resuelto en la mentalidad de su época, y lo brinda a la sociedad para que ésta lo transforme en el estilo de su tiempo. La época de Murakami posee rasgos que la diferencian de otros momentos. Es un periodo donde se ha arrumbado la idea de frontera, ya sea política, económica o cultural, y triunfan las narraciones autoanulantes y autoreveladoras (la metaficción en general), las narraciones en primera persona y las novelas llenas de mundos imposibles no autenticables. Ya no se cree en dioses que dirigen los destinos de los seres humanos desde

su mundo sobrenatural, aunque muchas personas los necesiten para vivir.

Paralelamente, se observa que están aumentando los problemas del espíritu, con personas cada vez más solas, dominadas por enfermedades que no sólo provienen del exterior, sino de su propio interior. Ahí puede radicar la explicación de que cada vez mueran más ancianos en la soledad de sus apartamentos de las grandes ciudades como París, Londres, Madrid o Tokio. En tiempos así suele triunfar la literatura de la soledad y el desamor, la literatura del aislamiento, con personajes que buscan con desesperación que los quieran, los deseen, los escuchen sólo unos segundos que justifiquen su existencia. Unos personajes que están al borde del abismo, y que piden a gritos que alguien les eche una mano y les impida saltar para acabar con su sufrimiento de una vez.

A la literatura no le queda más remedio que buscar a los seres perdidos del planeta... , que necesitan aferrarse al conocimiento de realidades (de ficción) menos grises que las suyas. En el mundo capitalista globalizado está surgiendo un nuevo público lector, menos culto tal vez que el que leía a los escritores de vanguardia de las primeras décadas del siglo xx, pero que tiene otras capacidades para entender los avances tecnológicos y culturales del proceso económico. Es un lector que busca ciertas cosas en un libro, como pasar el tiempo lo mejor posible, y divertirse. No obstante, también existe un lector que intenta descifrar los enigmas y las claves planteados en el texto, que interesa a los escritores comprometidos con el arte de este tiempo, y no al escritor de *best sellers* que se conforma con recibir un sueldo a cambio de un puñado de páginas escritas de prisa y corriendo. Ese lector puede vivir en cualquier lugar, o tener preocupaciones distintas de otros lectores que, como él, están leyendo el mismo libro. Pero eso es lo de menos, lo importante es que comparte las mismas necesidades e inquietudes, la misma forma de

pedir “auxilio” al escritor para que le ayude a salir del caos en que vive inmerso. Los escritores, por su parte, están sugestionados por el fenómeno de la autoconciencia, lo que influye en el dominio del “yoísmo”. Entonces, el lector se conmueve, al encontrar en el libro los mismos acontecimientos que le suceden a él.

La novela no tiene por qué tener un final, ni bueno ni malo, porque la vida de cada uno tampoco lo tiene. El final es la muerte, por supuesto, pero nadie quiere pensar en ello. Es mejor creer que las cosas malas se van a solucionar, y que pueden recibirse ciertas enseñanzas del libro que se está leyendo. Lo esencial es el camino que se recorre con el autor, alguien que permite al lector hacerse todo tipo de preguntas, aunque no tengan una clara respuesta. Es preciso asumir que es necesario confiar en los otros, en este caso en la magia de la literatura, y buscar una solución para los problemas de espíritu. Cada lector puede encontrar un final adecuado, como una especie de proyección antropológica de su propio ser ante la obra. Ese final abierto se relaciona con los espacios en blanco de la novela, tan esenciales como el “vacío del lienzo” y “el silencio en la música”. La imaginación del lector es básica para cerrar una historia o para dejarla abierta.

El discurso narrativo está sometido a un juego especular caracterizado por la continua manipulación, en la obra de ficción, de las propias convenciones de la ficción, el uso y abuso de la metaficción, y de la transtextualidad. Para Bajtín, la conciencia es esencialmente dialógica; la idea adquiere sentido al relacionarse con ideas ajenas. Las obras se convierten en polifonías textuales cuando, además de la suya, resuenan otras voces, otros lenguajes ajenos (ver Bajtín, 1986: 16-19 y 1989: 80-81). En la novela, sobre todo, el autor es consciente de que el mundo está saturado de palabras ajenas, entre las que tiene que lograr su propia palabra. La metaficción recuerda al lector que se enfrenta a una obra de ficción, y se trata de jugar con la relación

entre la distinción tradicional de ficción y realidad. Los escritores y lectores entran y salen sin parar de la ficción en ese juego metaficcional.

Según Lyotard, “el eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea”. Así, al mediodía comemos tranquilamente en un McDonalds, mientras que por la noche elegimos un plato de cocina local. A pesar de que vivamos en Tokio, nos perfumamos como en París, y oímos *reggae* o miramos un *western* (Lyotard, 1996: 16-18). Calvino llega a conclusiones similares (y también lo hará la literatura de Murakami, como se verá en seguida). Al lector se le pide su participación y se le asegura que si la lleva a cabo disfrutará realmente con el relato. Teniendo en cuenta que la novela ya había fagocitado muchos géneros literarios, “ahora reparte esas funciones entre la narración lírica, la narración filosófica, el *pastiche* fantástico o la crónica autobiográfica o de viajes. ¿Ya no existe la posibilidad de una obra que sea todas estas cosas a la vez?” (Calvino, 2006: 33). Un aspecto que no debe olvidarse es que el lector está condicionado por la cambiante información de los medios de comunicación. El recurso a las redes sociales es una consecuencia de ello. También influyen la cultura cinematográfica (el arte del siglo xx) y la realidad virtual que proporcionan los nuevos soportes técnicos, el marketing y la música pop -sobre todo, entre los jóvenes- conectada con todo tipo de músicas, desde la clásica a las de los países del tercer mundo.

La ficción ha estado confinada hasta hace poco en el restringido ámbito de la creación artística, pero ha terminado por contagiar la realidad cotidiana a través de la visión que de ella ofrecen los medios. Se vive dentro de la cultura del simulacro y la simulación; es la cultura del *remake* (en cine, teatro, arquitectura, pintura, literatura). El mapa ha cubierto el territorio (por utilizar la metáfora de Borges). Todo se virtualiza y puede resumirse en imágenes, con inversión de los papeles entre el sujeto y el objeto;

ahora sería el objeto el que representa al sujeto. Aun así, debe admitirse que el arte ayuda a encontrar un sentido a la vida. Lo virtual lucha contra la mentira del poder utilizando otra mentira mejor; es un paso más en el camino del ser humano. A la hora de estudiar el cuerpo humano se ofrece un diagnóstico en tres dimensiones, y ya se habla incluso de telecirugía. En economía, los bancos se convierten en virtuales, como el dinero. Y en cuanto al texto, hay que referirse al hipertexto (un texto virtual) que se abre a través de enlaces. Los jóvenes y menos jóvenes navegan ya habitualmente con su *messenger* o lo hacen a través de *blogs*. Es una forma de huir del aislamiento y la soledad. Con el desarrollo de Internet y las nuevas tecnologías se pueden crear, literalmente, nuevos mundos que no necesitan de la materia prima del mundo real para que puedan existir, e incluso interactuar. Algunos ejemplos son las películas influidas por la literatura de Murakami, y las adaptaciones de sus obras, que siguen la estética de películas de los ochenta como *Blade Runner* o la saga del gran héroe posmoderno *Indiana Jones*.

MURAKAMI, EL ESCRITOR

En el año 2002, la editorial Choukoron-Shinsha publicó en Tokio un conjunto de relatos de Haruki Murakami titulados: *Birthday Stories*, que fueron traducidos al inglés en 2004. El libro llevaba una introducción del autor, donde además de explicar los motivos que le impulsaban a seleccionar la colección de historias para su publicación, ofrecía algunos

datos interesantes sobre su vida. Este hecho convierte la introducción en un documento notable que permite indagar en las escasas noticias biográficas que existen sobre él. Murakami es un escritor del que no se saben demasiadas cosas, al menos para lo que suele ser habitual en estos tiempos. No acostumbra conceder entrevistas; vive y trabaja en soledad, con la excepción de las clases y conferencias que dicta de forma periódica en universidades de fuera de su país, como Harvard, Princeton, Taft y Hawai. En ese sentido recuerda a Pynchon y Salinger, aunque sin llegar a tales extremos de hermetismo. Como él mismo señala en *Birthday Stories* (Murakami, 2004: 1), nació en Kioto el 12 de enero del año 1949, dentro de la generación del “baby boom” que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Su padre era hijo de un monje budista y su madre de un mercader de Osaka, y ambos trabajaban como profesores de literatura japonesa. Fue un alumno que pasaba desapercibido en el colegio superior de Kobe. A partir del año 1968 estudió literatura y drama griego en Waseda (una universidad privada de Tokio), donde conoció a su esposa Yoko y se aficionó a la música y el béisbol.

Murakami ha publicado un ensayo donde expone su afición a correr grandes distancias cada día. En él reconoce que en la primavera de 1978, mientras veía un partido de béisbol cerca de su casa, decidió escribir una novela, y en unos pocos meses tenía terminada *Hear the Wing Sing* (Murakami, 2010: 25). Su primer trabajo había sido en una tienda de discos (como Toru Watanabe, el protagonista de su novela *Norwegian Wood*, traducida al castellano como *Tokio blues*). Antes de acabar sus estudios, que se alargaron durante siete años en lugar de los cuatro de rigor, abrió el bar de jazz Peter Cat en Tokio, y lo mantuvo abierto entre los años 1974 y 1982, con algún cambio de ubicación. En 1986, a raíz del éxito de la última novela citada, abandonó Japón para vivir en Europa y América, y regresó a Japón en 1995, tras el terremoto de Kobe y el

terrible ataque de gas sarín efectuado en el metro de Tokio por la secta La Verdad Suprema. Se considera miembro de una generación de supervivientes enmarcada en la Guerra Fría, donde se inició el rápido crecimiento económico de su país. Admite que tiene pánico de convertirse en una celebridad, y toma las medidas para que eso no ocurra. No suele aparecer en televisión, no va a fiestas, no da charlas, no tiene amigos famosos, no aparece por las librerías para firmar libros... En definitiva, no quiere que la gente lo reconozca por la calle, y disfruta yendo de incógnito a las tiendas de discos viejos en los Estados Unidos.

Suele despertarse cada día sobre las cinco de la mañana, y en seguida se pone a trabajar, puntualmente. Un día estaba en su apartamento de Tokio preparándose un café (su mujer dormía) cuando escuchó en la radio que era su cumpleaños. Después de que las noticias anunciaran que el emperador iba a plantar un árbol y que un barco británico de pasajeros había llegado al puerto de Yokohama, mencionaron a varias personas conocidas que cumplían años, y él estaba entre ellas. Tras los primeros instantes de perplejidad, comenzó a llorar y admitió que no quería cumplir más años. ¿Cuánta gente habría escuchado su nombre?, se preguntó. ¿Quién más cumpliría años ese día? Se dirigió al ordenador y abrió Internet. Ese día también había nacido Jack London, por ejemplo. Es evidente que los cumpleaños no le hacen feliz, sobre todo desde los cincuenta años. “Estos días, cuando conduzco mi coche y pongo mis CD’s en el estéreo, comprendo que me hago mayor, que ya estoy en el siglo XXI” (Murakami, 2004: 2). Una de sus obsesiones de los últimos tiempos era que no iba a pasar de los cincuenta y dos años, cosa que evidentemente no ha ocurrido.

Sobre todo ha escrito novelas (sus cuentos son intensos, y algunas de las ideas contenidas en ellos sirven como base para las novelas, y sus ensayos también poseen importantes dosis de ficción). En ese sentido, puede decirse

que Murakami hace ficción con cualquier género literario. Él mismo ha reconocido que escribir novelas es un reto, mientras que hacer cuentos es un placer. En el prólogo de la colección de cuentos de *Sauce ciego, mujer dormida* asegura que “si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces escribir cuentos se parece más a plantar un jardín. Los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo que atesoro. El follaje verde de los árboles proyecta una sombra agradable sobre la tierra, y el viento hace crujir las hojas, que a veces están teñidas de oro brillante” (Murakami, 2008: 9). La reescritura de algunos cuentos ha dado lugar a novelas, como es el caso de *The Wind-Up Bird* y *Tuesday’s Women* (incluidos en la colección de cuentos de *The Elephant Vanishes*), que conformaron el principio de su *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, así como *La luciérnaga* y *Los gatos antropófagos*, convertidos con algunos cambios en las novelas *Tokio blues* y *Sputnik, mi amor*.

Murakami rebela con ello sus obsesiones sobre la relación entre los cuentos y las novelas, que se conectan en su interior con relativa naturalidad: “Hubo un periodo en el que narraciones que había escrito como cuentos continuaron creciendo en mi mente, después de publicarlos, y se transformaron en novelas. Un cuento que había escrito mucho tiempo antes irrumpía en plena noche, me zarandeaba hasta despertarme y gritaba: ¡Eh, que éste no es momento de dormir! ¡No puedes olvidarte de mí, todavía quedan cosas por escribir!” (Murakami, 2008: 12 y 13). En 2005 sintió el deseo de escribir una serie de cuentos (*After Dark* es del año anterior). Se sentó en su escritorio y escribió un cuento por semana, hasta completar la colección publicada con el título de *Cuentos extraños de Tokio*. Reconoce que esos cuentos “comparten el hecho de ser extraños, y en Japón salieron en un solo volumen. A pesar de tener un tema en común, cada cuento puede leerse con independencia de los otros y no forman una sola

unidad definida claramente como los cuentos de *After the Quake*. Pensándolo bien, todo lo que escribo es, más o menos, un cuento extraño” (Murakami, 2008: 12).

Su obra puede agruparse de la siguiente forma:

Novelas:

- *Hear the Wind Sing* (publicada originalmente en 1979).
- *Pinball*, 1973 (1980).
- *La caza del carnero salvaje* (1982).
- *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985).
- *Tokio blues/Norwegian Wood* (1987).
- *Baila, baila, baila* (1988).
- *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992).
- *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1995).
- *Sputnik, mi amor* (1999).
- *Kafka en la orilla* (2002).
- *After Dark* (2004).
- **1 Q84 (2009/2011)**.
- *El descolorido Tsukuru Tazaki y sus años de peregrinaje* (2013).

Colecciones de relatos:

- *The Elejphant Vanishes* (1993).
- *Aprés le tremblement de terre* (2000).
- *Sauce ciego, mujer dormida* (2008).

Ensayos:

- *Underground* (1997/1998).
- *De qué hablo cuando hablo de correr* (2008).

MURAKAMI, UN ESCRITOR POSMODERNO

Las novelas de Murakami adquieren un significado especial en el actual periodo de crisis económica. El planeta nunca ha sido más rico, pero existen enormes diferencias entre los países ricos y los pobres, con grandes bolsas de pobreza también en el interior de los países ricos. Ante este panorama, es como si la literatura de Murakami se hubiera empapado de las preocupaciones de los individuos que habitan los cinco continentes, y enviara un mensaje de esperanza, porque no todo está perdido mientras haya escritores que llegan a las profundidades del alma y, sobre todo, lectores dispuestos a compartir esa experiencia artística y espiritual. En un mundo en el que “Dios ha muerto” sólo el arte y la literatura logran salvar al ser humano, como puede observarse en el contenido de los libros que no dejan de leer los personajes de Murakami, las películas que ven y la música que escuchan (casi siempre de corte occidental). Eso no significa que no haya un trasfondo “muy” japonés en su literatura, como ya se ha apuntado, que se refleja en su visión de las claves histórica, lingüística, ideológica y religiosa de su país. El esteticismo cultural de Japón recorre los comportamientos de sus personajes, lo que influye en su forma de entender la obra literaria. La narrativa debe representar las concepciones, los actos y los estados del mundo, aunque Murakami se considera diferente de otros escritores de Japón, y quizá por eso le atacan los críticos y los propios escritores. Tampoco frecuenta los Círculos literarios, ni pertenece a ningún grupo (Ruiz Mantilla, 2009: 35).

Una estrategia que emplea para globalizar sus textos es dotar a sus personajes ficcionales de un contenido mítico. Por poner unos ejemplos, *La caza* relata la búsqueda de la eterna juventud por parte del protagonista de la historia, de su amigo el Ratón y del mafioso que busca salvarse del cáncer que le está corroyendo por dentro. Se produce una inmersión en el mundo mítico del santo grial, pero atravesado por la idea de mundo híbrido. Algo similar puede decirse de *Kafka en la orilla*, donde Murakami mezcla (entre otras cosas) dos personajes que son mitos y arquetipos a la vez, uno literario y otro real, Edipo y Franz Kafka. *El fin del mundo* es una obra cargada de un discurso narrativo basado en la tipología de los mundos posibles. *Al sur de la frontera* es una reflexión sobre el pasado, presente y futuro de Japón, como también puede decirse de *Crónica*, además de ser la historia de unos personajes que viven en el mundo de lo “real maravilloso”. Su último intento, en este sentido, es la novela *1Q84*, ya que los personajes pasan del mundo real al imaginario a través de los símbolos y el sentido de la literatura; el complejo de Edipo, además, es patente en Tengo, el protagonista. Junto a ello, se produce una conexión evidente con *La caza*, pues en ambas obras se habla del pueblo originario del Japón antiguo (los ainos), que en la novela *1Q84* se trae a colación con el libro que Chéjov dedicó a su viaje a la isla de Sajalín. El componente mítico se manifiesta leyendo ciertos pasajes de la obra de Chéjov: “En junio de 1787, el conocido navegante francés conde de La Pérouse desembarcó en la costa occidental de Sajalín, más allá del paralelo 48^o, y habló con los indígenas. A juzgar por la descripción que nos ha dejado, en la orilla no sólo encontró ainos, que siempre han vivido allí, sino también guiliakos, pueblo experimentado y buen conocedor tanto de Sajalín como de la costa de Tartaria. Trazando signos en la arena, le explicaron que la tierra en la que vivían era una isla, y

esa isla estaba separada del continente y de Yezo (Japón) por algunos estrechos” (Chéjov, 2005: 31). Los ainos también vivían en la isla de Hokkaidó, la más al norte del archipiélago japonés, un escenario esencial de *La caza*. Sólo los japoneses podían conocer el carácter navegable del estrecho de La Pérouse y Tartaria.

No debe olvidarse la mitología cotidiana que crean los propios personajes, algo también habitual en Murakami. Un ejemplo interesante se encuentra en *Crónica*, respecto de Cinnamon y Nutmeg, dos de los personajes más extraños y fascinantes de toda su producción literaria. En la página 493, Nutmeg relata a Tooru Okada la historia de su vida, que a su vez contó a su hijo Cinnamon. En el año 1945 los rusos estaban a punto de invadir el estado japonés de Manchukuo, y Nutmeg y su madre tenían que abandonar el país. Sin embargo, el padre era veterinario del zoológico de la capital y el ejército japonés había recibido la orden de matar a todos los animales antes de abandonar el lugar. Nutmeg dice a Tooru: “Esas historias conformaron nuestra propia mitología. ¿Me comprendes? Cada día hablábamos con entusiasmo de todo ello. Del nombre de los animales que había en el parque zoológico, del brillo de sus pieles, del color de sus ojos, de los diversos olores que flotaban allí, del nombre, de los rostros de cada uno de los soldados, de su nacimiento, del peso del fusil, de las balas, del miedo, de la sed que sentían, de la forma de las nubes que flotaban en el cielo (...) Sus palabras fueron engullidas en el laberinto del mundo de aquellas historias y desaparecieron. Algo que surgió de aquellas historias le robó el habla y se la llevó”. Cómo no va a resultar universal (y profundamente japonesa) la literatura de Murakami. Cómo no van a entenderla y sentirla los lectores de cualquier lugar del mundo donde se han traducido sus novelas.

El cuento *El año de los espaguetis* (recogido en la colección *Sauce ciego*) termina con estas palabras: “Los italianos se habrían quedado estupefactos, si hubieran

sabido que lo que exportaban en 1971 no era más que soledad” (p. 204). El narrador del relato no deja de cocinar espaguetis porque piensa que mientras lo haga es posible que alguien toque a la puerta y entre en su casa; esa es su manera de combatir la soledad. Los personajes de Murakami viven su época y sufren las frustraciones y alegrías típicas del hombre corriente. Se esconden en pozos y cabañas abandonadas y acaban atravesando las paredes y las cabezas de las personas mientras les salen manchas en el rostro. Se pierden en bosques mágicos que pertenecen a una realidad paralela, pero también acuden a la universidad, estudian teatro griego, escuchan jazz, música clásica y rock, y se aman y se odian. Salen de viaje en busca de sí mismos y visitan ciudades que sólo existen en el interior de sus conciencias, llenas de unicornios y otros seres fantásticos, aunque lleven la contraria a un filósofo como Russell, y su consideración de un único mundo, el real (Russell, 1953: 169).

En casi todas sus novelas se observa su obsesión por los ritos de iniciación, con unos personajes (jóvenes y mayores) que no acaban de salir de la adolescencia y están tan solos como cualquiera (González, 2007: 41-43). En *Crónica*, por ejemplo, Tooru Okada baja a un pozo a reflexionar, en un intento por encontrar una lógica a las cosas extrañas que le suceden desde que recibió la llamada telefónica de una mujer desconocida. May Kasahara, una muchacha de dieciséis años, le quita la escala que le permitirá subir a la superficie, y le dice lo siguiente:

“Oye, señor pájaro-que-da-cuerda, ¿te das cuenta de que si me diera la gana, tú te morirías aquí dentro? Soy la única persona que sabe que estás aquí. Y te he escondido la escala. ¿Te das cuenta? Si me largara, tú te morirías dentro. Nadie te oiría aunque gritaras, y nadie podría imaginar tampoco que estés en el fondo de un pozo. Además, nadie se daría cuenta de que has desaparecido. No trabajas en ningún sitio y tu mujer se ha largado” (p.

267). Los personajes solitarios abundan en sus páginas, y no se reducen a Tooru y May Kasahara, sino que destacan los hermanos Kumiko y Noboru Wataya (ella es la mujer de Tooru), el teniente Mamiya, Nutmeg y su hijo Cinnamon, y uno de los tipos más chocantes de la novela, que aparecerá hacia el final de la misma, Ushikawa, que trabaja como secretario de Noboru Wataya (y que volverá en 1 *Q84*). Algo similar puede decirse de historias como *La caza*, *El fin del mundo*, *Tokio blues*, *Kafka en la orilla* o 1 *Q84*, llenas de seres solitarios, sujetos a la deriva que encuentran una justificación a su existencia al ayudar a los demás. *Sputnik*, *mi amor* y *Al sur de la frontera* pueden ser consideradas historias más contenidas y serenas, aunque al avanzar en su lectura se observa que el comportamiento de los personajes principales es más retorcido de lo que parecía, ya que les mueve la idea de que el amor es imposible.

En *La caza* el narrador protagonista acaba de ser abandonado por su mujer, y reflexiona de la siguiente manera: “Me levantaba cada mañana a las siete, preparaba el café, tostaba el pan, iba a trabajar, cenaba fuera, tomaba unas copas y, ya de vuelta en casa, me pasaba una hora leyendo en la cama antes de apagar la luz para dormir. Los sábados y los domingos, en vez de ir a trabajar, recorría desde la mañana unos cuantos cines, y así mataba el tiempo; y, para no variar, también cenaba solo, bebía unas copas y me dormía tras mi consabida lectura. De este modo, siguiendo hasta cierto punto el proceder de esas personas que van tachando uno tras otro los días del calendario, logré sobrevivir durante aquel mes” (p. 27). Así se expresaba un personaje de Murakami en el año 1982, pero más de veinte años después, en 2004, seguía construyendo tipos parecidos en *After Dark*, en una noche de insomnio de algunos jóvenes desorientados. Dos años antes, y gracias a *Kafka en la orilla*, había creado a Katka Tamura, Nakata, Óshima, Hoshino y la señora Saeki,

algunas de las personalidades más solitarias y necesitadas de cariño que se encuentran en su literatura.

En ese sentido no pueden olvidarse sus personajes femeninos; sus mujeres son tiernas, sensibles, melancólicas, apasionadas, solitarias, tan desorientadas en la sociedad contemporánea como puedan estarlo los hombres, pero con mayor complejidad. Podrían haberse quedado en el ingenuo romanticismo de Cio Cio San; las óperas de Puccini seducían a las mujeres de su época con la misma intensidad que las novelas de Murakami lo hacen ahora. “Como decía Carl Jung -asegura Murakami-, las personas tenemos dos mitades. Una masculina y otra femenina. Cuando creo una mujer, me adentro en mi parte femenina. En la vida real, cada día soy un hombre y me siento como tal, pero cuando escribo sobre una mujer, me empeño en ponerme en su lugar. Lo intento con mucho empeño” (Ruiz Mantilla, 2009: 37). Algunas de sus mujeres son fuertes y agresivas, al menos en la superficie; en lo más profundo de sí mismas resultan vulnerables. Un ejemplo se observa en el diálogo que entablan Aomame y Ayumi una noche en un bar de “ligues” (*J Q84*). A ese lugar solía acudir Aomame cuando quería sexo con un hombre, tras llevar a cabo una de sus brutales misiones, como era el hecho de matar a los tipos que practicaban la violencia de género con sus parejas, después de clavarles un picahielos de fabricación casera en el cuello. Al final de la conversación se sabrá que Ayumi es una mujer policía. Su naciente amistad con Aomame la llevará a morir asesinada a manos de los miembros de una secta. La muchacha reconoce que no había pensado en hacerse policía (a pesar de que en su familia había varios casos), pero que tampoco quería tener un trabajo vulgar. En realidad, no poseía ninguna habilidad destacable, y antes de acabar la carrera hizo el examen de admisión para la Jefatura de Policía. Tras ingresar, se encontró con una gran discriminación entre hombres y mujeres; una agente de policía era una

ciudadana de segunda categoría. “Nos ocupamos de las infracciones de tráfico, nos sentamos delante de un escritorio y gestionamos documentos, vamos por las escuelas primarias dando clase de seguridad vial a los niños, cacheamos a mujeres que presuntamente han cometido un delito... Sólo ese tipo de trabajo aburridísimo. Mientras que a hombres con unas capacidades claramente inferiores a las mías los mandan siempre a lugares interesantes. De cara a la galería los jefes hablan sin tapujos de la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, pero en realidad no es tan fácil” (p. 186). De la misma manera reconocerá a Aomame que si va a esos sitios es porque no encuentra a su hombre; una vez estuvo enamorada, pero comprendió que el tipo sólo la quería para acostarse con ella. Por eso resulta conmovedor que, unos días después, Ayumi pida a Aomame que la deje dormir en su cama, pero no por cuestiones sexuales, sino para evitar la soledad que se estaba apoderando de ella.

Murakami ha conseguido tener un público fiel, donde se mezclan los más exigentes con los menos puristas. Gusta por igual a críticos y a lectores, y también es criticado por igual, sobre todo en Japón. Sus textos saben lograr la aceptación del lector modelo (ver Quintero, 2007: 36-40). Disfruta con la repercusión que pueda tener en sus lectores, y reconoce que recibe muchas cartas, pero que no sabe qué contestar porque no tiene respuestas. *Crónica* fue publicada en un momento clave para Japón, debido al grave terremoto de Kobe y al ataque terrorista en el metro. A partir de entonces se inició, además, la crisis económica de la que todavía no ha salido el país. Todos estos hechos se unieron para que esa novela fuera valorada con especial intensidad (*Tokio blues* había tenido mucho éxito años atrás, sobre todo entre los más jóvenes, lo que supuso que algunos escritores y críticos miraran con recelo al escritor que había sabido llegar al alma de los jóvenes de su país con la misma intensidad que Goethe y su *Werther*, casi dos

siglos antes). Algo similar había ocurrido en Estados Unidos tras los terribles sucesos del 11 de septiembre, con la oleada de atentados mortales, y también en otros países, entre los que puede incluirse a Rusia, Alemania y España, con el “vía crucis” en las estaciones ferroviarias de Atocha y el Pozo del Tío Raimundo. Es como si los sucesos catastróficos que atemorizaron a tantas personas durante esos años impulsaran el éxito de las novelas de Murakami, que quizá se comprenden mejor en ese contexto político, económico y cultural (ver Ruy, 2007: 59 y Vila-Matas, 2007: 60). Tal vez por ello, el mensaje de Murakami es de esperanza, y construye mundos posibles, como se observa al final del cuento *Viajero por azar (Sauce ciego)*: “Sea el dios del jazz, o el dios de los gays -o cualquier otro dios, no importa cuál-, lo que deseo es que uno de ellos proteja a aquella mujer, en alguna parte, humildemente, bajo la apariencia de una casualidad. Lo deseo de corazón. De una manera muy simple” (p. 291).

Desde ese punto de vista es innegable que el terremoto de **2011** Y posterior tsunami, con la catástrofe nuclear implícita, va a afectar a la literatura de Murakami, al observar el sufrimiento y dolor de sus compatriotas, y concederles a estos tanta importancia como lectores. Murakami y el premio Nobel Oe se han distinguido por criticar la dependencia nuclear de su país, y no han podido dejar de recordar los terribles acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Buena parte de la trama de *Kafka en la orilla* tiene su origen en ello (todo lo relativo al encantador Nakata) y la visión de ese colegio perdido en las montañas. Esa historia recuerda lo ocurrido en **2011** en una escuela de Okawa, donde 77 de sus 108 alumnos y 10 de sus 13 profesores fueron engullidos por el tsunami. La escuela, reducida a escombros, ni siquiera se encontraba junto al mar, sino en el lecho del río Kitakami, por el que la gran ola ascendió y ganó altura hasta superar los treinta metros. Entre los restos se encontraron cuadernos y lápices

de colores, fruta, latas de bebida... , y en medio la foto de una clase ante un cerezo en flor, el árbol nacional de Japón. Cuando hay un terremoto, la orden para todo el mundo es salir al patio, así que los alumnos y los profesores estaban en la calle, algo parecido a lo que ocurrió a los niños de la montaña de bol en *Kafka en la orilla*. En esta novela, el doctor Jüichi Nakazawa, director de una clínica de medicina general, asegurará que recibió una llamada poco después de las once de la mañana del 7 de noviembre del año 1944. Era del jefe de estudios de la Escuela Nacional del barrio. Los niños de una clase habían ido a buscar setas al monte y allí habían perdido el conocimiento. La única que no se había desmayado era la tutora, que era quien había dado la voz de alarma. La única cosa segura era que dieciséis niños inconscientes estaban aún en el campo, y necesitaban ayuda.

Al lector de las novelas de Murakami no le importa, especialmente, cómo se resuelven sus historias. En todos sus textos se viaja a alguna parte. Cuando se cierra el libro, se entiende que hay que volver al principio, porque lo importante no es llegar al final sino hacer el recorrido que ha conducido, poco a poco, hasta allí. ¿Es importante, realmente, saber si el protagonista y narrador de *La caza* ha encontrado al animal que tiene una estrella en el lomo, desvelando con ello el complicado enigma planteado desde el principio de la novela, o si Tooru Okada y Katka Tamura cumplen o no con su destino? Ese destino se parece a la tempestad de arena de la que se habla en *Kafka en la orilla*, pero esa tormenta no es ajena al hombre, sino que se encuentra en su interior, es él mismo, y “lo único que puedes hacer es resignarte, meterte en ella de cabeza, taparte con fuerza los ojos y las orejas para que no se te llenen de arena e ir atravesándola paso a paso. Y en su interior no hay sol, ni lluvia, ni dirección, a veces ni siquiera existe el tiempo” (p. 11). Después de escuchar las

palabras del joven llamado Cuervo, Katka Tamura piensa que le gustaría hundirse en el sueño.

Tokio blues comienza con una epifanía, y desde ese instante se intuye lo que va a ocurrir, pero eso es lo de menos; la nostalgia invade todo el relato, y eso es lo que atrapa al lector. La novela *1 Q84* se inicia con una epifanía similar, también musical, cuando Aomame escucha la Sinfonietta de Janáček a bordo de un taxi, que será recurrente a lo largo de la trama, pues al personaje masculino le ocurrirá lo mismo. Al lector modelo de estas historias lo que le interesa es sentir la emoción de una lectura apasionante, diferente, quizá porque necesita salvarse de esa vida aburrida, inmersa en la soledad, sin ningún objetivo en el horizonte. El personaje de Ayumi, la mujer policía de *1 Q84*, logra auténtico dramatismo cuando el lector conoce que ha muerto; entonces la soledad en la que vivía y su amistad con Aomame adquieren un impensable valor simbólico. Las novelas *Sputnik, mi amor* y *Al sur de la frontera* no desvelan al concluir las desapariciones que se producen a lo largo de la trama; pero el lector no necesita saberlo, porque la vida que vive tampoco tiene un final. Algo parecido puede decirse de la antepenúltima novela publicada por el escritor hasta el momento, *After Dark*, donde una especie de cámara de vídeo se limita a seguir a unos jóvenes durante una noche.

En *1 Q84* las trayectorias de Aomame y Tengo terminan confluyendo, aunque lo esencial no es que ocurra eso, sino la aventura física y espiritual de los personajes principales para reencontrarse después de su separación con apenas diez años. Las palabras con las que se cierra el cuento *El mono de Shinagawa* (del libro ya citado de *Sauce ciego*) son un buen ejemplo de lo que acaba de ser apuntado: “Al volver a su casa, Mizuki metió dentro de un sobre marrón la vieja chapa donde ponía MIZUKI ÓSAWA y el brazalete con el nombre MIZUKI (ÓSAWA)ANDÓ grabado, cerró el sobre y lo guardó dentro de la caja de cartón del armario.