

Asimilación y posmodernidad: el género negro en la literatura de Haruki Murakami

Assimilation and Postmodernism: The Noir Genre and the Literature of Haruki Murakami

Marcelo E. González Zúñiga
Pontificia Universidad Católica de Chile
mqgonzal@uc.cl

Resumen:

El siguiente texto presenta la intrincada relación que existe entre el género negro y específicamente, el Hard Boiled estadounidense, y la obra del escritor japonés Haruki Murakami. A través de un análisis de varias de sus obras más destacadas, propone que este autor ha asimilado la estructura central de los textos pertenecientes a este género y la ha adaptado en su narrativa, para dar cuenta de la sociedad contemporánea en la que ocurre la acción de las mismas.

Palabras clave: *Literatura japonesa, Haruki Murakami, Género negro.*

Abstract:

The following text presents the intricate relationship that exists between the noir genre specifically, the Hard Boiled, and the work of the Japanese writer Haruki Murakami. Through an analysis of several of his most outstanding works, this investigation proposes that this author has assimilated the central structure of the texts belonging to this genre and has adapted them in his narrative to inform about the contemporary society where the action happens.

Keywords: *Japanese literature, Haruki Murakami, Noir genre.*

Recibido: 25 de noviembre de 2016

Aceptado: 30 de octubre de 2017

Cuenta la leyenda que Haruki Murakami (Kyoto, 1949) se encontraba en el estadio, viendo a su equipo de béisbol favorito, los Yakult Swallows, cuando sintió una necesidad imperiosa de escribir una novela. Su primera novela. Cuando el juego terminó, volvió a su casa que se encontraba a diez minutos del estadio, compró papel y una pluma y comenzó a escribir durante una hora o dos, después del trabajo, hasta las tres o cuatro de la mañana, durante seis meses. Una vez terminado el texto, lo envió a la revista literaria *Gunzō* y entró de inmediato a competir por el premio del mismo nombre, otorgado a escritores nuevos, como forma de

impulsar su carrera literaria. Murakami resultó ganador y vio como su primera obra, *Oye cantar al viento (Kaze no uta o kike)*, era publicada en 1979.

Hijo de profesores de literatura y lengua japonesa, Haruki creció en un ambiente en donde escuchaba usualmente a sus padres discutir acerca de poesía medieval o del siglo XVIII. Políticamente hablando, sus padres eran unos liberales que le dieron bastante libertad para, por ejemplo, comprar a crédito cualquier texto en la librería local, mientras no fueran mangas o revistas semanales con contenidos desechables. Así, Murakami se fue convirtiendo en un lector voraz tal y como lo deseaban sus padres. Cuando tenía doce años, sus padres se suscribieron a librerías de literatura universal (occidental), cuyos volúmenes llegaban mensualmente a las tiendas. De esta forma, y pese a los deseos de que fuera un conocedor de la literatura de su país, su hijo se transformó en un lector de Stendahl, Tolstoi y Dostoievski, principalmente; desarrollando un gusto por la literatura occidental que jamás abandonaría en su vida y que terminaría por transformarse en fundamental influencia de su propia escritura, en la medida en que, a partir de estas lecturas, Murakami hará suyas diversas fórmulas de la literatura popular, pero de tal manera que logrará asimilar (Bajtín) estas fuentes y crear una versión única e individual, contemporánea y posmoderna de las mismas, en un intento por dar cuenta de la sociedad en la que creció y en la que hoy vive.

Durante su estadía en la escuela, entonces, sus lecturas se fueron expandiendo a autores *hard-boiled* como Ross MacDonald, Ed McBain y Raymond Chandler, y a otros norteamericanos más tradicionales como Truman Capote, Francis Scott Fitzgerald y Kurt Vonnegut, pero siempre en su idioma inglés original. Son estos autores los que se transformarán en la piedra angular de su relación con la literatura ya que, en una primera etapa, se dedicará a traducir sus obras al japonés, asentando lo que vendría a ser su peculiar estilo literario, tan discutido y reprochado por la crítica literaria del Japón. Por otra parte, esta afición por el inglés y su literatura no es otra cosa que la evidente consecuencia del Japón intervenido en el que creció: la ocupación estadounidense era patente en cada lugar al que iba y las imágenes de John F. y Robert Kennedy, así como la de Paul Newman, le provocaban una total devoción. Tanto es así, que Antonio González afirmará que “[s]u narrativa, en definitiva, es un claro ejemplo de la singladura que inició Japón en el último cuarto del siglo XX, alejándose un tanto del equilibrio tan peculiar de su estética” (Cid 278).

De la misma forma, la música de ese país fue, desde sus inicios, un enorme fuente de

atracción que terminaría permeando sus obras: desde los Beach Boys, pasando por The Beatles Ricky Nelson y Elvis Presley, hasta el jazz que colecciona casi de forma compulsiva; esto le da a sus textos un poderoso telón de fondo anclado en la cultura pop, el que, sin embargo, no pasa más allá de funcionar como mecanismo de verosimilitud de los mismos.

Luego de largos siete años que tomó para terminar su carrera universitaria (Drama en el Departamento de Literatura de la Universidad de Waseda), Murakami buscó por un breve tiempo trabajo en la televisión hasta convencerse a sí mismo que lo único que podía imaginarse haciendo era administrar un bar de Jazz: la posibilidad de que el volumen de la música estuviera tan alto que impidiera conversar a los clientes y solo los obligara a escuchar, era el aspecto que más lo atraía de esta opción. Sin más, el padre de Yōko (su esposa, a quien había conocido en la Universidad), de familia acaudalada, le prestó el dinero para hacer realidad su negocio, el que utilizó junto con el dinero que él y su mujer habían ahorrado al trabajar en una tienda de discos y en una cafetería. Abierto en 1974, *Peter Cat* estaba ubicado en los suburbios occidentales de Tokio y se mantuvo operando hasta 1981 aproximadamente, cuando Murakami decidió, no sin antes haber consultado debidamente con su esposa, dedicarse a ser un escritor profesional. Su trabajo aquí resultó fundamental para que se convirtiera en escritor, por dos aspectos principales: primero, pudo continuar leyendo vorazmente a los autores ya mencionados y a otros como Ch. Dickens y G. Bataille y, segundo, pudo tener tiempo para observar el accionar de “real live human beings” (Rubin 27) a tiempo completo.

Por esta fecha, Haruki Murakami comenzó a escribir y publicar sus primeros relatos en revistas literarias de la época, hasta lograr la publicación de su primera novela, como se dijo, en 1979. A esta, le siguió la edición en 1980 de *Pinball 1973 (1973-nen no pinbōru)*, su segunda obra, que continuaba con los mismos personajes de la novela anterior y prácticamente su misma estructura: una serie de viñetas, fragmentadas, con escasa relación entre sí y que presentaban al narrador sin nombre y su mejor amigo, el Ratón, acudiendo sin cesar al bar de J, en donde discutían de diversas temáticas, pero principalmente de mujeres y relaciones amorosas¹.

En 1982 publica *La caza del carnero salvaje (Hitsuji o meguru bōken)* considerada por él mismo como su primera novela *seria*. La obra supuso su consagración definitiva ante el público

¹ Acerca de la estructuración literaria fragmentada de los textos murakamianos, puede consultarse el *paper* de Yoshio Iwamoto “A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”. En él, se les atribuyen características propiamente postmodernas como la ya mencionada fragmentación y la parataxis y el descentramiento de las categorías literarias; también, a nivel de la representación, sus personajes estarían caracterizados por la apatía existencial y la pérdida de la individualidad.

al vender cincuenta mil ejemplares en seis meses; sin embargo, no logró convencer a las altas esferas de la cultura académica ni a la crítica, debido a su peculiar uso del lenguaje.

En este texto se puede ver, por primera vez de forma clara, la influencia que la literatura de detectives tuvo sobre el autor japonés. El mismo Murakami señala que

[t]he structure of *A Wild Sheep Chase* was deeply influenced by the detective novels of Raymond Chandler. I am an avid reader of his books and have read some of them many times. I wanted to use his plot structure in my new novel. This means, first of all, that the protagonist would be a lonely city dweller. He would be searching for something. In the course of his search, he would become entangled in various kinds of complicated situations. And when he finally found what he was looking for, it would already have been ruined or lost (Rubin 81).

En este sentido, el autor japonés ha hecho pública su admiración por el detective Philip Marlowe numerosas veces². Según él, finalmente, lo que hizo fue utilizar “the structure of the mystery novel and filled it with entirely different ingredients” (Rubin 81). En el mismo sentido, Garland reconoce que el autor se vale del género detectivesco para “retain some measure of coherence when his narrative threatens to break completely with horizons of ‘reasonable’ expectation” (5) y que la adaptación del mismo “mixed with a cosmopolitan form of magic realism is the basis of his controversial position amongst the Japanese literati” (*Ibid*).

Aún más, Steffen Hantke, en su artículo “Postmodernism and Genre Fiction as Deferred Action: Haruki Murakami and the Noir Tradition” (2007) señala que Murakami aparta las fórmulas de la literatura popular de sus orígenes genéricos y las recontextualiza, para servir a su propia voz y visión. Así, identifica cuatro aspectos principales en la narrativa del autor japonés: primero, el uso de la estructura de la novela policial como telón de fondo en la construcción de la trama y del protagonista de estas historias. Segundo, la utilización de la fórmula del detective del

² Por ejemplo, en una entrevista del año 2002, ante la pregunta sobre su propia versión del *hard-boiled* y qué cosa de este lo apela, Murakami responde “no estaba realmente interesado en escribir un misterio tipo *hard-boiled*, estoy muy interesado en su estructura. He usado otras estructuras pop en mi escritura también –ciencia ficción, por ejemplo. O las estructuras de las historias de amor o los romances. Pero en cuanto a lo que pienso sobre el *hard-boiled*, lo que me interesa es el hecho de que posee una orientación muy individualista. La figura del solitario. Me interesa mucho eso porque no es fácil vivir en Japón como un individualista o como un solitario (...) Cuando era joven, me sentía muy atraído por la ficción de los escritores *hard-boiled* como Chandler y Ross Macdonald, quizás porque sus detectives parecían ser tan individuales. Sin importar lo que les sucediera, ellos siempre eran capaces de salirse con la suya, haciendo las cosas a su manera y nunca quejándose acerca de su mala suerte. Amo eso.” (Murakami, Entrevista, 2002)

hard boiled como un medio para lograr un cuestionamiento acerca de la identidad del ser humano.

En tercer lugar, la reformulación del carácter de este detective en los protagonistas de sus ficciones:

[i]t is a means for Murakami of mapping out a narrative position from which writing fiction becomes possible. It allows him to reflect on himself as a cosmopolitan writer working in a tradition extraneous to traditional Japanese culture and thus as a spokesperson for Japan in its contemporary role within the global economy and emerging global culture [...] In other words, it invites reflection on writing fiction as a socially responsible activity, both inside the mechanisms of a capitalist market and yet oddly undisciplined (Hantke 7-8).

Por último, la presencia de un espacio (físico) que difiere del asfixiante ambiente del mundo de la novela policial, y que usualmente termina por adoptar las características de un lugar utópico, al que él o los protagonistas intentan llegar:

an object of utopian desire or postlapsarian nostalgia for characters weighed down by existential pressures, chafing against urban grittiness, and suffering from isolation and alienation. It is a place of vague memories or unfulfilled promises. In the attempt to escape, characters must cross the boundaries that encircle the noir universe, or at least bump up against them when the attempted escape fails, which is almost always the case (11).

En el caso de *La caza del carnero salvaje*, esta estructura se vuelve, entonces, bastante evidente. Inicialmente, la obra aparece como fragmentaria, “paratactic, aglutinative, and cavalierly unfaithful to the rules of cause and effect that might be expected in a narrative that carries a detective- or a mystery-story line” (Iwamoto 296). En ella, el narrador, “the quintessential model of the hard-boiled detective, masking remarkable characteristics behind a facade of simplicity” (Strecher 1998, 358), y de quien no conocemos³ su nombre, debe comenzar

³ La mayor parte de la obra de Murakami está escrita en primera persona, en un estilo conocido con el nombre de *Boku*: una voz juvenil, que hace parecer que la narración es una confesión de eventos verdaderos que el autor ha vivido en carne propia. Este estilo, fuertemente arraigado en Japón, fue duramente criticado por autores como Mishima Yukio, quien consideraba que el mérito literario de las obras que lo utilizaban era bastante escaso o nulo, por decirlo menos. De esta manera, su famosa *opera prima*, *Confesiones de una máscara*, puede ser leída como una parodia a la literatura que este estilo generó. Sin embargo, hay un grupo de textos en los que Murakami utiliza tanto

la búsqueda de su amigo desaparecido, el Ratón. A los 29 años, su matrimonio acaba de fracasar pues su esposa ha dormido con uno de sus amigos. A él, la verdad, poco le importa. Después de cuatro años, casi le da lo mismo. Laboralmente, es socio de una empresa de traducciones que ha logrado un éxito moderado y ha comenzado a expandirse. Su única preocupación verdadera pareciera ser la misteriosa desaparición de su mejor amigo. El problema es que, producto de una publicidad generada en su agencia en la que aparece una oveja con una estrella roja en su lomo – tomada de la última foto que el ratón le ha enviado antes de perderse-, el narrador debe enfrentarse a un misterioso y siniestro hombre de negro quien sigue las órdenes de un aún más misterioso *Sensei*. Este último, símbolo del poder sindical, oculto, vacío pero a la vez todopoderoso y ubicuo, está muriendo a causa de un enorme quiste en su cerebro y necesita encontrar esa oveja en particular para ser salvado, por lo que el narrador, entonces, debe encontrar a su amigo Ratón y averiguar el lugar en donde fue tomada la foto con la oveja marcada⁴. Comienza así la búsqueda, junto con su novia, una *escort* que ha conocido vía telefónica, cuya principal característica es el poseer unas orejas hermosas y perfectas que contrastan con su cara común y corriente.

La compañía de esta mujer resulta fundamental, pues será a través de sus intuiciones que el narrador desarrollará una *investigación* que lo llevará a Hokkaidō, en donde recibirá una importante llamada en relación con la ubicación de la oveja. Es ella, quien *por azar* decide hospedarse en el Hotel Delfín, un lugar místico que funcionará como portal de un mundo oculto, oscuro, que muchos críticos han querido ver como una manifestación física del inconsciente en las realidades presentes en los mundos del autor⁵. En el hotel conocerán al profesor Ovino, un

el *boku* como el *watashi*: Así, “the result of this generic eclecticism, never refers to himself by using the formal *watashi* or *watakashi*, the conventional first person pronoun favored in Japanese literature that serves as an unambiguous marker of “literariness.” Instead, he calls himself *boku*, “another pronoun-like word for ‘I’, but an unpretentious one used primarily by young men in informal circumstances” (Rubin 37). En este sentido, los críticos “have noted the consistency with which Murakami employs this protagonist throughout his work, often leaving him nameless to allow for the reader’s projection of continuity from one novel to the next” (Hantke 5). La traducción al español de su obra se ha hecho cargo de esta diferencia, solo perceptible para el lector japonés, y lo ha resuelto entregando una narración en primera persona, cuando el texto utiliza el *boku* como voz narrativa y una narración en tercera persona, intercalada, como adaptación del más formal *watashi*.

⁴ Hay, evidentemente, en la figura de la oveja buscada, una fuerte reminiscencia con el halcón maltés, centro de la novela del mismo nombre de Dashiell Hammet, otro de los fundadores del *hard-boiled*.

⁵ En este sentido, críticos como Strecher o Sotelo han representado la estructura de los mundos ficticios en la obra de Murakami como una batalla entre la consciencia y lo inconsciente y como este último está constantemente intentado ingresar y/o perturbar la realidad común y corriente del Japón contemporáneo que se describe en sus textos. Así, cada obra añade un aspecto que confirma esta lectura, ya sea el Hotel Delfín en *La caza...* y en *Baila, Baila, Baila* (*Dansu dansu dansu*, 1988) u otras habitaciones de hoteles como sucede en *After Dark* (*Afutā dāku*, 2004) y *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (*Nejimaki-dori kuronikuru*, 1994-5); o el extraño mundo que se

hombre que ha sido *poseído* anteriormente por la oveja buscada y quien puede ser la única persona que pueda señalarles dónde encontrarla. De hecho, lo es. La pista del profesor los lleva a la casa de verano de la familia del Ratón, que se encuentra aislada en lo alto de la montaña y que coincide con ese lugar utópico señalado anteriormente. Allí, el narrador sufrirá una suerte de purificación tanto física –va, progresivamente dejando sus vicios: el cigarro, el alcohol- como espiritual, al tener un encuentro revelador pero profundamente enigmático –al menos para el lector- con un *hombre carnero*. Finalmente, encontrará a su amigo, pero solo en forma de espíritu, pues este ya está muerto. Luego se reencontrará con el profesor Ovino, quién entregará el mensaje central que se esconde tras la estructura propia del género negro de la obra: “Uno de los rasgos más lamentables del Japón contemporáneo es que no hemos sido capaces de aprender nada de nuestros intercambios con los otros pueblos asiáticos. Algo semejante es lo que ha pasado con los carneros [...] Nuestra manera de pensar no tiene en cuenta para nada la vida diaria. El criterio es siempre obtener el máximo de beneficios inmediatos sin pensar en el futuro” (*La caza del...*, 205).

Esta estructura, entonces, definida por el propio autor, se terminará por reproducir y transformar en una suerte de *cartografía* que se puede encontrar en la mayoría de sus obras, y que según Steblyk, “draws attention to itself in its own production of meaning in the self-conscious act of search” (7): existe un *investigador* (usualmente no profesional; alguien que busca algo)⁶, quien debe resolver un caso que se revelará como mucho más complejo de lo que parecía inicialmente; por ejemplo, el protagonista de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Tooru Okada, mientras al inicio de la novela anda en búsqueda de su gato perdido, descubre que en realidad debe encontrar a su esposa Kumiko que lo ha abandonado, y a la vez, debe recuperar su vida que se está desmoronando progresivamente.

La *investigación*, entonces, comienza inadvertidamente, casi por azar. A poco andar, el

describe en forma paralela en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (*Sekai no owari to Hādo-boirudo Wandārando*, 1985), sin contar con el descenso bajo tierra que sucede en la misma obra, por citar algunos ejemplos.

⁶ En el tercer libro de *IQ84* (2010), Murakami rompe con la estructura doble de narradores que ha utilizado en obras como *El fin del...* y *Kafka en la orilla* (*Umibe no Kafuka*, 2002), e integra a un tercer protagonista, Ushikawa, que trae de vuelta la figura del detective profesional en su narrativa –ya aparece un detective, brevemente y casi sin trascendencia, en su segunda novela *Pinball*, 1973. Ushikawa, además, es quien representa al lector dentro de la obra, en la medida en que, como investigador, va reuniendo las pistas necesarias para que el lector complete la experiencia de lectura y, finalmente, Aomame y Tengo –los otros narradores de la novela- se reúnan. Así, del uso de este nuevo narrador se deriva la distancia generada entre narrador y lector, al conocer las experiencias de los personajes, distancia que aporta la frialdad o supuesta objetividad propia de la ficción de detectives. El lector, así, deja de sentir esa cercanía inmediata característica de la obra del autor.

protagonista se verá envuelto en algún tipo de acto violento, como en *Kafka en la orilla*, en donde uno de sus protagonistas, Kafka Tamura, parte en búsqueda de su madre y hermana, huyendo de una potencial tragedia edípica que atemoriza a su padre y termina por ser uno de los sospechosos de un asesinato; o, más usualmente, en la desaparición de uno de los personajes, como en el caso de *Sputnik, mi amor* (*Supūtoniku no koibito*, 1999), en donde el objeto del afecto del narrador, Sumire, desaparece sin dejar rastros cuando se encuentra viviendo en una isla.

Por si fuera poco, la tradicional presencia femenina del *hard-boiled*, la *femme fatale*, se ve invertida en la obra del autor japonés, puesto que presenta la compañía de mujeres cuyo encanto sobrepasa la reticencia inicial del *héroe* por no verse envuelto en el asunto. La presencia femenina en la obra de Murakami es vital y revela varios ángulos desde los cuales es posible su análisis. Valga decir, por el momento, que en *Crónica del pájaro...* existen al menos tres mujeres que guían y meten en problemas al protagonista (Creta Kanoo, Malta Kanoo y May Kasahara) así como en *Sputnik, mi amor* tanto el objeto amoroso de K –obsesión amorosa del protagonista– como Muy, amante y jefa de su obsesión, no hacen sino sumarle inconvenientes al héroe de la novela. La figura femenina funciona también como impulsora de la investigación, como es el caso de *Los años de peregrinación del chico sin color*, (*Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi*, 2013), en donde el personaje de Sara insta a Tsukuru Tazaki, protagonista del texto, a encontrar la verdad acerca de su pasado (cfr. 95-98).

Finalmente, tanto la novela negra como la obra de Murakami coinciden en que ambas no presentan una lección moral que surja como resultado de la investigación y, aunque la Verdad, completa o parcialmente, emerge, mueren personas, la justicia se muestra como algo elusivo y el mundo permanece como un lugar peligroso y dejado de lado por la mano de Dios.

Hay aquí, sin embargo, algunas diferencias claras con la fórmula más tradicional del *hard-boiled* y que demuestran el complejo proceso de transformación que ha sufrido en manos del autor japonés: primero, la receta clásica suele finalizar “with a confrontation between detective and criminal” (Cawelti 143). Como en la obra de Murakami suele no existir un criminal identificable mediante un personaje, esta confrontación desaparece: el antagonista entonces pasa a ser la propia sociedad contemporánea en la medida en que es ella la que establece las trabas que le impiden avanzar a los protagonistas de las historias; antagonista podría ser también el propio inconsciente de los personajes, lado oscuro al que ellos deben enfrentarse para resolver el misterio o simplemente sobrevivir.

Otra diferencia con esta tradición reside en que el protagonista no alcanza su realización al tomar una postura moral contra el delincuente. En este sentido, los personajes de Murakami, aun cuando pueden lograr un crecimiento personal, continúan perdidos en un mundo corporativo y hostil, que no logran comprender del todo: "Pero el mundo que me rodeaba, cuanto más se reducía, cuanto más se inmovilizaba, más parecía llenarse de acontecimientos extraños, de personas extrañas que irrumpían en él. Como si hubieran estado desde siempre en las sombras aguardando pacientes a que yo aflojara el paso. Y cada vez que el *pájaro-que-da-cuerda* se acercaba a mi jardín y daba cuerda al mundo, éste parecía hundirse más profundamente en el caos" (*Crónica del...*, 182-3).

Si, en teoría, en el mundo de la ficción de detectives (al menos en el policial clásico de enigma), el héroe restablece el orden perdido a causa del crimen cometido, en la obra de Murakami este héroe descubre que en su mundo el equilibrio se perdió mucho antes de que la narración comenzara y al cerrar la obra, en el mejor de los casos, sólo logra atisbar una mera posibilidad de comprensión de este ambiente: "Si no contrastaba cada hecho con detenimiento, siguiendo un orden estricto, no podía discernir hasta dónde llegaba la realidad y dónde empezaba la fantasía. El muro que dividía ambos territorios empezaba a fundirse. En mi memoria, al menos, lo real y lo irreal coexistían con una consistencia y una nitidez casi idénticas" (*Crónica del...*, 405). A la vez, el lector, asiste a este desolador descubrimiento por medio de la pesquisa existencial que realizan los protagonistas.

Una tercera *hibridización* que se establece con el género negro se da en relación con la vida del detective. En la fórmula clásica, pese a que esta parece un fracaso es, de hecho, una forma de rebelión y / o de rechazo contra los conceptos de éxito y respetabilidad de la sociedad en que se desenvuelve. El *investigador* en Murakami, no vive (ni siente) este aparente fracaso sino que, se encuentra (sobre) viviendo dentro del sistema y en su inadaptación existencial a este tipo de vida, se sumerge en una depresión profunda de la cual no parece percatarse, pero que inunda todos y cada uno de los aspectos de su cotidianeidad. Él no se rebela contra el sistema sino que acepta sus reglas, al menos aparentemente. Es al comenzar a descubrir lo frustrante y absurdo de la vida posmoderna cuando, mediante la investigación que lleva a cabo, empieza a cuestionarse su lugar en la vida *adulta*, por lo que como lectores asistimos al choque de sus expectativas con la realidad escenificada: "En este mundo, nada hay tan cruel como la desolación de no desear nada." (*Crónica del...* 494). Esta investigación, en donde el detective duro aparece

como un “lone knight fighting dragons from the past, trying existentially to establish a moral point in an aimless and destructive cosmos” (Herbert 200) le posibilita al héroe de Murakami, dar el primer paso en el reconocimiento del mundo que lo rodea: “Empecé a tomar una distancia perpetua ante el otro, fuera quien fuese, y a mantenerla mientras estudiaba su actitud. Aprendí a no creermelo todo lo que la gente dice” (*Sputnik...*, 68); también se percibe el rechazo del mundo exterior en *Los años...* cuando el personaje piensa en suicidarse: “Así este mundo habría dejado de existir: La idea le seducía: este mundo no existiría y lo que él tenía por realidad ya no sería real” (9). En este sentido, al leer la obra de Murakami el lector asiste al paso anterior al que llevan a cabo los detectives tradicionales: el comienzo del fin.

Como consecuencia de estos elementos presentes en la obra del autor nipón y al igual que en las narraciones de Hammet y Chandler, en la obra de Murakami el detective se configura mediante un cuestionamiento acerca de lo humano y la existencia. Sus héroes, si es que logran llegar a la solución del misterio, no lo hacen por medio del uso de la razón sino que su *modus operandi*, al igual que su forma de existir, es existencial e irónicamente lúdica. A diferencia de los anteriores, la obra de Murakami posee una constante de finales abiertos e incertezas surgidas a lo largo de la narración que quedan sin solucionar –elemento propio de la tradición literaria japonesa, por lo demás: el lector, tanto como el protagonista, se deja llevar por el flujo narrativo de la ficción, mientras presencian sucesos inexplicables y o incomprensibles que los llevan a interrogarse y cuestionarse acerca de su condición en el mundo que habita:

A mi alrededor va sucediendo una cosa tras otra. Algunas las he elegido yo, otras no. Pero yo ya no soy capaz de distinguir las unas de las otras [...] Tengo la sensación de que lo único que hago es ir calcando lo que alguien ya ha decidido de antemano. Y de que, por más que piense por mí mismo, por más que me esfuerce, todo es inútil. Al contrario, cuanto más lo intento, más siento que estoy dejando de ser rápidamente yo (*Kafka*, 252).

Al igual que el detective de la novela negra, quien investiga descubre que la maldad es endémica al orden mientras “resists blandishment and bribery and sets his or her own high standards without regard for the conventions of a fictional world in which their style of morality seems unique” (Herbert 202); el investigador en Murakami solo es capaz de vislumbrar o percibir que algo anda mal con el mundo, que no todo funciona a la perfección y que, pese a

haber cumplido con todas las expectativas que la sociedad contemporánea le plantea, no ha logrado, siquiera, atisbar la felicidad. En el mejor de los casos, la felicidad queda depositada en algún momento del pasado juvenil o infantil, que se yergue como un muro nostálgico que ensombrece su existencia actual: “No es que no tuviera nadie a mi lado, pero me encontraba terriblemente sola. Y era porque sabía que jamás volvería a ser tan feliz como lo estaba siendo entonces. Era lo único que sabía con certeza.” (*Kafka...*, 313). En este sentido, la *suavidad* o *gentileza* que se puede encontrar bajo la rudeza y el escepticismo superficial propio de los detectives *duros*, en los protagonistas de Murakami aparece como una característica invertida; ellos son superficialmente *débiles*, no poseen un lado más profundo que el que se nos enseña: el mundo ya no es ambiguo como en el *hard boiled*, porque los personajes del japonés son capaces de reconocer que la moneda posee más de una cara. La narración, entonces, comienza cuando descubren que podría existir un lado más oscuro, desconocido hasta ahora para ellos. Ambos estilos coinciden, eso sí, en que sus investigadores poseen un profundo sentimiento de aislamiento que termina por representar simbólicamente, la batalla entre el poder corporativo y lo individual.

Pese a esto, el detective *duro* siempre resulta –o aparenta resultar- vencedor frente a las injusticias del mundo, ya que él ha escogido este tipo de vida “because honor and integrity mean more to him than fame and fortune [demostrando que quienes] have achieved wealth and status are weak, dishonorable, and corrupt” (Cawelti 157). El protagonista de Murakami, por el contrario, cuando se enfrenta al mundo que lo rodea, choca una y otra vez contra aquellos elementos que son contrarios a la investigación que desarrolla y así, concluye sus narraciones con una única victoria: el reconocimiento de que el mundo que lo rodea tiene sus propias leyes y él no puede quebrantarlas:

La fuerza del destino normalmente sólo coloreaba, de forma monótona y silenciosa, el borde de su vida, como un sonido de fondo grave. Era raro que le recordara su existencia. Pero, en algunos casos (no podía saber *cuáles* porque no parecía seguir pauta alguna), esa fuerza aumentaba y lo conducía a una renuncia profunda parecida a la parálisis. En esos casos no había más remedio que dejarse llevar por la corriente, abandonándolo todo. Porque él sabía por experiencia que, hiciera lo que hiciese, pensara lo que pensase, la situación no se alteraría un ápice (*Crónica del...*, 755-6).

Es, entonces, una pequeña victoria existencial que deja abierta la posibilidad de lograr algo más importante en el futuro: “- Pero yo todavía no entiendo el sentido de la vida [...] Dentro de poco te dormirás. Y al despertar, habrás pasado a formar parte de un mundo nuevo” (*Kafka...*, 584).

Por otra parte, si en la novela negra estadounidense el atractivo principal de la obra es su *héroe*, su carácter, su voz, su cinismo y su hastío por el mundo, existe aquí una conexión entre el narrador de Murakami (cfr. “Haruki Murakami: Hacia una poética”) y el detective del *hard-boiled*, pese a que ninguno de los protagonistas de las obras del japonés son detectives profesionales⁷. En su obra, el narrador posee un letargo peculiar, al igual que Sam Spade o Philip Marlowe, pero obtiene placer de las nimiedades de las labores domésticas, como planchar, cocinar, y también en el ejercicio físico. Lentamente, se ve envuelto en los misterios que la vida le pone en sus umbrales y usualmente parece incapaz de explicar por qué persiste en mantener el curso que lo ha sacado de su rutina cómoda y sin rumbo. Para Steblyk, esto se explica por la presencia de dos significados que conviven al interior de sus obras como parte de la hibridación propia que hace el autor: por una parte, una narrativa que se aprovecha de la estructura del *hardboiled* y por otra, una que proyecta el sentido a través de la búsqueda consciente del yo.

Es interesante destacar aquí que se suele dar por sentado la estrecha relación entre el carácter del detective duro tradicional y el investigador de la obra de Murakami, sin considerar el problema de su estilo literario. Para Strecher, su originalidad descansa en un lenguaje simple y directo, a la manera de Raymond Carver, con recurrentes usos de expresiones tomadas del inglés, lo que le da su prosa un connotación verdaderamente distintiva “with a strikingly *international* ambience” (1998. 356), y que por lo mismo, transforma su idioma en fácilmente traducible a otras lenguas, en lo que es, aparentemente entonces, un estilo sencillo o superficial. Aún más allá, Michael Seats, en *Murakami Haruki. The Simulacrum In Contemporary Japanese Culture* (2006), al analizar *La caza del carnero salvaje*, señala la enorme problemática que se genera en su obra al hablar de influencia o derechamente copia, cuando se le compara, por ejemplo, con *El largo adiós* o el estilo del propio Chandler. Para él, no es que haya una versión *Chandleresca* de Murakami, por el contrario, sucede que el traductor anglosajón de la obra de Murakami ha interpretado esta como si el autor japonés imitara el estilo de Raymond Chandler, es decir, el traductor cumple las expectativas de los lectores norteamericanos al asumir que Murakami

⁷ Cfr. nota al pie n° 6.

debiera leerse como alguno de los autores que este leía y asimiló (Chandler, Carver, Fitzgerald, por ejemplo) antes de que se dedicara a escribir ficción. Esto provoca que la crítica occidental-estadounidense considere que Murakami imita el estilo de Chandler y los lectores japoneses lean a Murakami como un Chandler japonés, bajo el paradigma crítico del *hard-boiled*, difuminando finalmente, cualquier posible distinción entre imitación, copia y original y dando como resultado “an entire idiom based on *his interpretation* of American English” (Seats, 198-9). En vez de embarcarse en la búsqueda infructuosa de evidencias de *imitación* del estilo de Chandler, este autor prefiere examinar aquellos mecanismos lingüísticos específicos que le permiten afirmar que, aun cuando el estilo de Murakami *pareciera* haber imitado el idioma y el registro de Chandler, lo que hace es establecer “a ‘landscape’ which is at once both strange and familiar to the Japanese reader” (200). ¿De dónde sale esta confusión? ¿Cómo se crea? Porque Murakami “is ‘playing’ with language and uses the various devices relating to names, nouns and numbers as part of his multi-dimensional construction of landscape” (*Ibid*).

En relación con la presencia de un espacio otro, de un espacio alterno, ajeno, fuera del mundo *noir*, usualmente descrito como claustrofóbico, determinista, vasto y de dimensiones desconocidas, presente en la obra del japonés, ese *otro* mundo, ese refugio se levanta como un lugar utópico, al cual se debe escapar, atravesando los límites del mundo *noir* o al menos chocando contra ellos. De esta manera, el deseo de escape hacia un espacio de recuerdos, felicidad y promesas (espacio pre-modernos, campestres muchos de ellos) al que los personajes intentan llegar o al que efectivamente escapan, tiene como contraste la fuerte presencia de la urbe postmoderna o postmetrópolis, según la terminología desarrollada por Edward Soja⁸, ciudad representada principalmente en Tokio, espacio que no sólo es un fondo donde ocurre la acción sino que es central en la situación de los personajes, en su alienación y en sus desplazamientos internos y externos a lo largo de la novela; ejemplos de la presencia urbana, aunque en dialéctica relación con el espacio otro, serían sus novelas *Tokio Blues (Norwegian Wood)* (*Noruwei no mori*, 1987), en la que el joven estudiante protagonista se reúne, casi como un ritual, a pasear sin rumbo junto con Naoko, la mujer de quien está enamorado; también en *Crónica del...* en la que el personaje de Toouru Okada, solo y sin rumbo en la búsqueda de su esposa, se sienta en una banca cerca de la estación de trenes de Shinjuku (la más importante de Tokio y una de las más

⁸ En especial la Segunda Parte en la que se realiza la conceptualización de la idea de “Postmetrópolis” cuyas características multiplican en algunos aspectos, y contradicen en otros, las características de la ciudad moderna.

transitadas en el mundo) a mirar pasar a la gente; en ciertas partes de *Kafka en la orilla*, en especial en la primera etapa del viaje que emprende el anciano Nakata, quien, con la ayuda de extraños, se desplaza dentro de la ciudad hasta que logra salir de ella; y la más reciente, *Los años de peregrinación...* en la que el personaje principal, quien se siente aturdido por la ciudad a su llegada, pues Tokio se le presenta como inabarcable, cosmopolita, acelerada. (cfr. 30); en esta última novela, el capítulo final comienza con un extenso comentario acerca de la estación de trenes de Shinjuku, acerca de Tokio y de sus habitantes (cfr. 295-298). Por lo que podría afirmarse que la urbe característica del *noir* se encuentra también presente en su producción, aunque transformada en una ciudad posmoderna.

Volviendo a Hantke, lo extraño es que, si bien es una lectura correcta de la obra de Murakami, este basa el análisis de este aspecto en particular. Más que en el *hard boiled* literario propiamente tal, en lo que él identifica como *Neo-noir*: la vertiente fílmica de la mutación posmoderna del género. No considera, entonces, el hecho de que este aspecto de la ficción de detectives se remonta mucho más atrás, hasta el policial clásico de enigma, en donde ya existían ambientes cerrados y claustrofóbicos, distantes muchas veces de la ciudad, solitarios, lugar en que ocurre el crimen, y a donde el detective debe acudir para solucionarlo. Sánchez y Martín, por ejemplo, señalan que las historias clásicas de enigma se caracterizan “por mostrar escenarios identificados con lugares cerrados [...] en las que junto a las típicas mansiones de la campiña inglesa a veces se presentan escenarios herméticos de los que aparentemente nadie puede salir, como islas, o trenes y barcos en pleno viaje” (35). Pero esta no es la única diferencia que estos espacios tienen con los que aparecen en Murakami. En la ficción clásica, la clave de la decadencia urbana está dada por la relación entre el crimen y la respetabilidad de sus habitantes, cosa que, como ya se ha señalado, no está presente en los ambientes de la obra de Murakami. Aquí, el crimen está casi ausente aunque, las pocas veces que aparece la corrupción como parte de esta, lo hace, efectivamente, ligada a personajes de renombre, asociados al poder de las grandes corporaciones económicas o, directamente, al Estado: el caso de Noboru Wataya en *Crónica del...*, por ejemplo, un político que amenaza con usar sus *influencias* contra el protagonista si este no hace lo que él quiere o del mismo Sensei que está tras la búsqueda del carnero en *La caza...* Cuando no se presenta de esta manera, la decadencia de la ciudad es producto de la total sumisión y aceptación de sus habitantes al sistema económico, social y político en el que se desenvuelven: Es, por lo tanto, una decadencia posmoderna.

Así, Murakami es un admirador y un deudor de la tradición negra e, indudablemente, ha adoptado los rasgos más generales, propios de la fórmula, creando un híbrido posmoderno⁹, que termina por retratar su sociedad, de la misma forma en que en Latinoamérica, por ejemplo, el neopolicial devela lo más oscuro de nuestras comunidades. Combinando elementos del género de detectives, de la novela rosa, de aventuras y de la novela de misterio, con elementos de suspenso y fantasía, este autor nos entrega un pastiche que, sin embargo, logra su cometido al dar cuenta crítica de la sociedad japonesa contemporánea, mientras pone énfasis en los temas transversales a sus obras y en lo que el héroe aprende por medio de la investigación, más que en la resolución por causa-efecto de la misma. Su *corpus*, por lo tanto, “desarrolla argumentos cercanos a lo maravilloso, pero está firmemente asentad[o] en el mundo contemporáneo” (González Gonzalo 285) y se constituye en torno a “protagonistas abandonados por sus esposas, cambios radicales en la vida, la soledad como sentimiento omnipresente, paisajes de oscuridad con estructuras laberínticas y ciudades fantasmales” (283).

Es interesante destacar, por último, cómo la obra de este autor coincide en gran medida con el desarrollo que el género ha tenido en Hispanoamérica, en donde Giardinelli ha identificado como principales elementos la indagación sobre nuestra identidad, los marcos históricos de la realidad social, el mestizaje, los sistemas políticos y la violencia relacionada con la autoridad dictatorial o la falsa democracia. Así, si bien difieren en su tratamiento, en ambos casos los dardos terminan por apuntar en contra de un poder superior, a nivel de macro estructura, contra el que hay que rebelarse o al menos, luchar para no ser absorbido por el mismo.

¿Por qué, entonces, los personajes-detectives de Murakami, de manera muy posmoderna, no dan casi nunca con la solución de sus investigaciones? ¿Por qué, en el grueso de su obra, la investigación inicial, que sirve como excusa y punto de partida de la narración, queda, usualmente, sin resolver?

Precisamente porque, en tanto los protagonistas de estas obras -defensores “a ultranza del individualismo y, por tanto, de la libertad” (299)- se encuentran alienados, ajenos al mundo que los rodea y a su realidad, no son capaces de llevar a cabo el proceso último de abducción (Pierce), el cual necesita del *background* cultural de los personajes, para lograr conectar los

⁹ Para González, esta amalgama de subgéneros, como él la llama, le ha hecho merecedor del descrédito del *establishment* literario japonés, ante el cual Murakami habría respondido por medio del relato llamado “Conitos” que forma parte de la antología *Sauce ciego, Mujer dormida*.

indicios que se han ido recopilando a través de la narración. Esto resulta, finalmente, en que “lo ominoso y lo sentimental, en su sentido romántico, hacen que se borren las fronteras entre lo real y lo numinoso” (González Gonzalo 286). Así, “[l]a alegoría en la que deviene la narrativa de Haruki Murakami parte de lo cotidiano, de la realidad más evidente, del vivir de cada día tal y como es experimentado por cada persona” (299) para terminar en la vieja búsqueda literaria de la verdad y el alma del ser humano: una búsqueda que obliga a sus personajes a estar en constante movimiento y a que el lector comprenda que la verdad no está ahí fuera sino en cada persona, transformando la experiencia de lectura en un camino hacia la interioridad.

Murakami, entonces, al igual que otros autores de estadounidenses como Paul Auster, Jonathan Lethem o Thomas Pynchon, se apropia de un género tradicional en la historia de la literatura, asimilando su estructura clásica. Pero a diferencia de ellos, innova e hibridiza con elementos propios de otras formas de la literatura popular, dando como resultado un pastiche propio de la posmodernidad, en donde se puede encontrar una profunda reflexión acerca de varios aspectos del Japón contemporáneo, pero que, finalmente, aparecen como propios del mundo actual. Al centrar su narrativa en la investigación y no en su resolución, permite un cuestionamiento en torno a la condición humana que permea transversalmente toda su obra. Es posible que ahí resida su enorme éxito literario. Al modificar el carácter de sus investigadores, a la vez, permite una reflexión en torno al capitalismo actual y al sistema sociocultural que existe en el Japón de hoy, mientras pone en tensión la problemática de la identidad como nación y el sentido de este cuestionamiento en el presente. Y por último, en el diseño de los espacios utópicos que abundan en sus textos, propone una salida acotada, humilde pero efectiva, tal vez escapista, devolviéndole al género una de las características iniciales al momento de su creación: un cierto grado de certeza y confianza en que las cosas saldrán bien.

A través de la fórmula detectivesca, entonces, este autor termina por llevar a cabo las grandes preguntas que aquejan a la sociedad de nuestro tiempo y a la condición humana, mientras se permite desvanecer o cuestionar, de forma lúdica, la tensión entre el estado y el individuo, y los límites entre la realidad y la ficción, permitiendo al lector atisbar los principales conflictos que conlleva la existencia en el día a día.

Bibliografía

- Bajtin, M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI editores, 1995. Impreso.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- . *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Editorial Taurus, 1989. Impreso.
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. USA: University of Chicago Press, 1976. Printed.
- Eco, Umberto y Sebeok, Thomas A. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Pierce*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. Impreso.
- Ehrlich, Leanna B. y Staff Writer Crimson. "Welcome to the Weird, Wonderful World of '1Q84'". *The Harvard Crimson*. 29 noviembre 2011, <http://www.thecrimson.com>.
- Garland, Diana Lynn. "The Magical and the Mundane: Individualism, Corporate Identity, and Postmodern Pastiche in the Detective Novels of Haruki Murakami". *Retrospective Theses and Dissertations*. Paper, 2002. 1519. Printed.
- Giardinelli, Mempo. *El Género negro. Ensayos sobre literatura policial*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996. Impreso.
- González Gonzalo, Antonio. "Haruki Murakami: Realismo posmoderno y valores clásicos". *La narrativa japonesa: Del <Genji Monogatari> al Manga*. Fernando Cid Lucas, (Coord.). Madrid: Ediciones Cátedra, 2014. Impreso.
- González Zúñiga, Marcelo. "Haruki Murakami: hacia una poética". junio 2011. <http://www.academia.edu>
- Hantke, Steffen. "Postmodernism and Genre Fiction as Deferred Action: Haruki Murakami and The Noir Tradition". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 49. 1 (2007): 3 - 23. Printed.
- Herbert, Rosemary (Ed.). *The Oxford Companion to Crime & Mystery Writing*. New York: Oxford University Press, 1999. Printed.
- Iwamoto, Yoshio. "A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami". *World Literature Today* 67. 2 (1993): 295-300. Printed.
- Murakami, Haruki *1Q84. Libros 1 y 2*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2011. Impreso.
- . *After Dark*. Buenos Aires: Tusquets, 2008. Impreso.
- . *Baila, baila, baila*. Buenos Aires: Tusquets, 2013. Impreso.
- . *La caza del carnero salvaje*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- . *Los años de peregrinación del chico sin color*. Buenos Aires: Tusquets, 2013. Impreso.
- . *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Buenos Aires: Tusquets, 2008. Impreso.
- . *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. Buenos Aires: Tusquets, 2014. Impreso.
- . *Kafka en la orilla*. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso.
- . *Sauce ciego, Mujer dormida*. Barcelona: Tusquets, 2008. Impreso.
- . *Sputnik, mi amor*. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.
- . *Tokio Blues*. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso.
- . Entrevista con Sinda Gregory, Toshifumi Miyawaki, y Larry McCaffery. *Review of Contemporary Fiction. New Japanese Fiction* 22.2 (2002): 192-199. Printed.
- Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. U.K., Vintage, 2005. Printed.
- Sánchez Zapatero, J. y Martín Escribà, À. *Continuará... Sagas literarias en el género negro y*

- policíaco español*. Barcelona: Alrevés, 2017. Impreso.
- Seats, Michael. *Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. New York: Lexington Books, 2009. Printed.
- Soja, Edward W. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. Impreso.
- Sotelo, Justo. *Los mundos de Haruki Murakami*. Madrid, España: Izana, 2013. Impreso.
- Steblyk, Cathy. "Corpi, Murakami, and Contemporary Hardboiled Fiction". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 5.2 (2003): 1-12. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1187>
- Strecher, Matthew Carl. "Beyond 'Pure' Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in The Fiction of Murakami Haruki". *The Journal of Asian Studies* 57. 2 (1998): 355-378. Printed.
- The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis, U.S.A.: University of Minnesota Press, 2014. Printed.
- Zavala, Iris M. (Coord.). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996. Impreso.