

El Colegio de México

La visión múltiple de la muerte en la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*
de Murakami Haruki

Tesis presentada por
Nancy Alejandra Tapia Silva
en conformidad con los requisitos establecidos para recibir el grado de
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA,
ESPECIALIDAD: Japón

Centro de Estudios de Asia y África

2016

Índice

Agradecimientos

Introducción	5
Capítulo 1. Antecedentes de la narrativa murakamiana de lo mortal y transitorio	11
1.1 Murakami, ¿posmoderno?	11
1.2 Una pregunta retórica: ¿qué es la muerte?	18
1.3 Breve historia literaria: la muerte y la literatura japonesa	25
1.4 La muerte para Murakami Haruki	28
1.4.1 Creación	29
1.4.2 Discursos e infancia	31
1.4.3 Narrativa	35
Capítulo 2. Símbolos primigenios de la mortalidad en la <i>Crónica</i>	48
2.1 ¿Quién o qué es el pájaro que da cuerda al mundo?	59
2.2 Análisis espacial de la casa de la horca	62
2.3 El pozo: el laberinto de la inmanencia	66
Capítulo 3. Los personajes como hilos de la muerte	74
3.1 Mamiya: la muerte simbólica	74
3.2 Tōru, el pozo y sus metáforas	86
3.2.1 El portal	86
3.2.2 La transformación	91
3.2.3 Epifanía y resolución	94
3.3 Tōru y Kumiko y el mito de Izanami e Izanagi	100
3.4 Kasahara May: la obsesión por la muerte	118
3.5 Las cuatro metamorfosis de Kanō Creta	125
3.6 Wataya Noboru: un ser inerte	133

3.7 La muerte en el zoológico de Manchuria	140
3.8 La mujer con la muerte en el centro de la memoria	145
Capítulo 4. Conclusiones: el tiempo, lo transitorio y la muerte	148
Bibliografía	157

Agradecimientos

Le dedico esta tesis a mis padres y a Nina, quienes me han apoyado siempre y en todo lo que he decidido emprender.

En especial agradezco a mis coasesoras Awaihara Yoshie y Miura Satomi, por su invaluable guía, ayuda y consejos en este proceso que ha durado varios años, así como a los profesores Rafael Olea y Aaron Rosenberg por sus comentarios que enriquecieron mi trabajo en varios sentidos.

También estoy agradecida con Colcutt Akiko, por su generosidad y por haberme puesto en contacto con Murakami Haruki. Asimismo, estaré por siempre en deuda con la Fundación Japón Tokio y El Colegio de México, por haberme dado la oportunidad, que compartí con mis compañeras de generación, de viajar al bello Japón, pues gracias a ello tuve la oportunidad de vivir, revivir y resignificar mi aprendizaje sobre el *País del Sol Naciente*.

Introducción

El objetivo de esta tesis es analizar la manera en que Murakami Haruki¹ (Kioto, 1949) conceptualiza la muerte, así como examinar el funcionamiento, los matices, significados y símbolos de la mortalidad en una de sus obras más extensas y ambiciosas, la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*². En este sentido, mi hipótesis es que, si bien esta obra representa el capitalismo tardío³ en varios sentidos, gira de manera importante en torno al tema antiquísimo de la muerte, un concepto extensivo y central, cuya exploración puede dar nuevos sentidos a la lectura de la obra murakamiana en su totalidad, sobre todo a la luz de la noción igualmente inmemorial de la transitoriedad⁴, tratada aquí más allá de su sentido estrictamente religioso.

En realidad, todas las novelas de Murakami tienen una gran cantidad de referencias y escenas relacionadas con la muerte, ya sea como un suceso que acaba con la existencia o el impulso vital de un personaje, como metáfora del pasado irrecuperable, o del “otro mundo” que se abordará con detalle más adelante. Desde la primera a la última de sus novelas, el autor recurre al tema del suicidio, así como a historias, espacios y símbolos de la mortalidad. Enseguida voy a abordar brevemente la manera en que varias de las novelas de Murakami se relacionan con

¹ Los nombres japoneses, reales y ficticios, se escribirán en el orden japonés: el apellido primero y el nombre de pila después. Por el contrario, en las citas de las obras de Murakami traducidas al español se encontrará primero el nombre y luego el apellido, así como la transliteración elegida por los traductores de las obras. Los macrones sobre las vocales indican sonidos largos.

² En todos los casos me refiero a la edición española de Tusquets Editores México (2011), por lo que únicamente se indicará la página de la referencia.

³ Según el *Diccionario de Oxford*, este término se refiere a la etapa más reciente del desarrollo del capitalismo, especialmente desde el final de la Segunda Guerra Mundial (1945). Se caracteriza por la predominancia de las corporaciones multinacionales, la globalización y el consumismo, como algo que impregna a toda la vida social y cultural.

⁴ Según mi entendimiento del tema, las varias escuelas del budismo que tomo en cuenta para llevar a cabo esta investigación comparten una visión de la transitoriedad muy parecida, a grandes rasgos y desde el punto de vista teórico, pues mi objetivo es extraer un concepto general.

la noción de la muerte, a excepción de la *Crónica* pues en su momento la analizaré ampliamente.

Las primeras dos novelas de Murakami *Oye al viento silbar* (*Kaze no Uta o Kike*, 1979) y *Pinball 1973* (*Sen kyūhyaku nanajū sannen no pinbōru*, 1980) tratan el suicidio de las exnovias de los protagonistas, y contienen símbolos, personajes y espacios que evocan a la muerte y a la juventud perdida. Algunas veces se trata de lugares obvios como cementerios, y en otras ocasiones se recurre a objetos muy personales, como una máquina de *pinball* con la que el “yo” narrativo jugaba en su juventud junto con su novia ahora muerta. En su tercera novela, *La caza del carnero salvaje* (*Hitsuji o meguru bōken*, 1982), el personaje principal se encuentra inmerso en una misión que lo lleva a buscar al que fuera su mejor amigo. Cuando se reencuentra con él, ambos conversan a pesar de que el amigo ya está muerto, al haberse colgado de una viga de la cocina para que el espíritu que lo habitaba muriera con él. Más adelante, en *El fin del mundo y un despiadado mundo de las maravillas* (*Sekai no owari to hādo-boirudo wandārando*, 1985) al narrador se le encomienda buscar a un científico que colecciona cráneos y estudia el sonido único que hace cada hueso; su lenguaje oculto y recuerdos. Después de encontrarlo, *boku*⁵ se entera de que le quedan apenas unas horas de existencia consciente, al ser víctima del experimento que lo hará perderse para siempre en el “Fin del mundo”, un lugar creado por su propia mente inconsciente y donde pasará toda la eternidad en un estado liminal, entre el ser y no ser; la vida y la muerte. Su siguiente obra, *Tokio Blues, Norwegian Wood* (*Noruwei no Mori*, 1987) gira en torno a un triángulo amoroso en que el protagonista es el único sobreviviente, pues tanto su objeto

⁵ Pronombre personal e informal en primera persona que suelen usar los protagonistas masculinos de las obras de Murakami para referirse a ellos mismos.

amoroso como su rival se suicidaron a los 17 años, dando paso a una narrativa teñida con la fijación del protagonista con la muerte y la memoria. Al protagonista de *Baila, baila, baila* (*Dansu dansu dansu*, 1988) el recuerdo persistente de una amante desaparecida lo lleva al Hotel Dolphin, donde se encuentra con el “hombre carnero”, un ser sobrenatural que lo lleva a descubrir quién está detrás del asesinato principal —de los muchos— de la trama: un excompañero de la secundaria de *boku* que termina suicidándose. La novela que sigue, *Al sur de la frontera, al este del Sol* (*Kokkyō no minami, taiyō no nishi*, 1992), narra una relación de pareja, en que el personaje femenino funciona como una metáfora del pasado irrecuperable, al grado de que no es posible saber si ella es real o una emanación de la mente del protagonista. La mujer nunca revela ningún detalle sobre su vida, al protagonista le es imposible encontrarla y ni siquiera deja huellas sobre la grava que pisa: como un fantasma. Por otro lado, *Sputnik mi amor* (*Supūtoniku no koibito*, 1999) aborda la historia de una mujer incapaz de corresponder al deseo de una joven porque tuvo una experiencia sobrenatural que la escindió, llevándose consigo su deseo sexual e impulso vital. La joven se marcha al “otro mundo” a buscar a su objeto de deseo del pasado, así como a su madre muerta, desapareciendo para siempre y sin dejar rastro. Unos años después Murakami publica *Kafka en la orilla* (*Umibe no Kafuka*, 2002), donde el personaje principal, Kafka, huye de casa de su padre y se refugia en una biblioteca. Ahí conoce a la señora Saeki, que vive esperando la muerte y cuyo fantasma joven visita a Kafka, quien se enamora de ella. Cuando el padre de Kafka muere asesinado y la policía empieza a buscarlo, un amigo oculta a Kafka en una cabaña en medio del bosque, donde el chico se encuentra con dos soldados caídos en la Segunda Guerra Mundial. Ambos custodian un mundo sin tiempo donde Kafka se encuentra a la señorita Saeki de joven, quien se transforma en la

vieja, se clava una daga en el brazo mientras le ruega a Kafka que salga del bosque, lo cual el chico logra, reestableciendo el equilibrio del mundo narrativo. La trilogía *1Q84 (Ichi-kyū-hachi-yon 2009-2010)* narra la historia de amor entre una solitaria y talentosa asesina a sueldo, cuyas dos únicas amigas han muerto asesinadas y su misión es matar al líder de una secta religiosa, y un joven escritor fantasma, con un padre moribundo. Ambos se enfrentan, entre muchas otras cosas, a unos seres sobrenaturales llamados “Little People”, unos espíritus del bosque que mantienen el balance y orden del mundo, usan como puente entre mundos el cadáver de una cabra o los órganos sexuales femeninos, y causan varias muertes a lo largo de la trama. La novela más reciente de Murakami, *Los años de peregrinación del chico sin color (Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi, 2013)* cuenta la historia de Tsukuru, cuya vida cambió cuando la amistad con sus amigos de la preparatoria terminó abruptamente. Como resultado de la ruptura, estuvo seis meses pensando en morir pero demasiado insensible para concretar el suicidio. Poco después conoce la historia del moribundo Midorikawa, quien afirma que una vez que se acepta la muerte se adquieren habilidades excepcionales, se abren las puertas de la percepción, e incluso afirma haberse convertido en un ser metafísico, en intuición pura. Sin embargo, cuando se le pregunta qué hay después de la muerte, Midorikawa responde que no es posible saberlo. Al final de esta novela, Tsukuru se enfrenta a la posibilidad de ser rechazado nuevamente, pero ahora por una mujer, y retoma la idea de morir y convertirse en nada, en que sólo quede la tierra inerte.

A pesar de que la muerte es un tema preponderante en la narrativa murakamiana, como se puede apreciar en el resumen anterior, la mayor parte de la crítica no ha abordado ni ha analizado su función de manera amplia. Generalmente se ha decantado por otros temas, como el estrecho vínculo que Murakami establece

con la cultura popular (Amitrano, 1996); la literatura del autor como un fenómeno mundial que ha cambiado la imagen de Japón en el extranjero (Simposio Internacional de Murakami, 2005); la manera en que Murakami emplea la estructura del simulacro para desarrollar una crítica compleja de la cultura japonesa contemporánea (Seats, 2006); el papel que ha jugado Murakami como mediador cultural entre Japón y los Estados Unidos (Rebecca Suter, 2008); los lazos que vinculan al autor con su tradición literaria y cultural nipona (Rubio, 2012), y un largo etcétera.

Con respecto al tema de mi interés, es preciso señalar que la académica norteamericana Susan Napier mencionó algo al respecto en su libro *The Fantastic in Modern Japanese Literature*: “La obra de Murakami tiene una inquietud notable por la muerte” (Napier, 1996: 227); sin embargo, no abunda más en torno a su aseveración. Algunas obras más relevantes para efectos de esta tesis son las publicadas por Matthew Strecher. Si bien el hilo conductor de las investigaciones de este académico es la preservación de la identidad como aspecto constitutivo de la narrativa murakamiana, y no la muerte, sí explora este aspecto de manera intermitente pero efectiva en sus tres libros *Dances with Sheep* (2002), *Haruki Murakami's The Wind-up Bird Chronicle* (2006), *A Reader's Guide*, y *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* (2014). Otro artículo muy relevante al respecto es el escrito por Ota Reiko “Murakami Haruki y la transitoriedad” (2012), donde sugiere la gran relevancia que para Murakami tienen los conceptos de la no permanencia y la muerte desde su infancia, en sus primeras obras y en sus discursos actuales. Sin embargo, yo voy más lejos aún al considerar que el acento que tiene la muerte en la obra de Murakami es en varios sentidos esencial y determinante de

gran parte de su narrativa y pensamiento, como abundaré a lo largo de esta investigación.

Capítulo 1. Antecedentes de la narrativa murakamiana de lo mortal y transitorio

1.1 Murakami: ¿posmoderno?

En este análisis emplearé un marco teórico eurocéntrico para examinar la obra de Murakami Haruki, a causa del contexto histórico y cultural que refiere, y en el que ha sido imaginada y llevada a cabo, la fundamenta y le da su razón de ser. No obstante, también consideraré esta teoría desde la perspectiva de la crítica literaria nipona, pues la contemporaneidad en Japón se ha configurado como resultado de factores históricos específicos y no sería pertinente relacionarla con las ideas “occidentales” del posmodernismo de manera simplista.

En este orden de ideas, puede ser conveniente empezar con la manera en que Terry Eagleton, un crítico literario británico, define la “posmodernidad”, como suspicaz de nociones clásicas como la verdad, la razón, la identidad y la objetividad, la idea de progreso universal o emancipación, de marcos únicos, y de grandes narrativas o bases explicativas últimas. Concibe el mundo como contingente, sin base, diverso, inestable, indeterminado, como un grupo de culturas no unificadas o interpretaciones que generan un grado de escepticismo acerca de la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades. Por otra parte, el “posmodernismo” es un estilo cultural que refleja algo de este cambio histórico, es un arte sin fondo, descentrado, sin bases, autorreflexivo, lúdico, derivativo, ecléctico y pluralista, que borra las fronteras entre la “alta” cultura y la “popular”, así como entre el arte y la vida cotidiana (Eagleton, 1997: VII).

Además, la filosofía posmoderna se caracteriza por reconocer sus limitaciones y ser escéptica en cuanto a su potencialidad. Representa un momento

en que los pensadores se permiten deambular sin objetivo, errar, hacer énfasis en la alteridad y la diferencia, comunicarse de manera indirecta y abrazar la ironía. También es preciso agregar que al desconfiar de las verdades universales y atemporales, y considerar que todo es relativo e indeterminado, el posmodernismo sugiere que nuestro conocimiento siempre está incompleto, fragmentado y condicionado histórica y culturalmente, y que los seres humanos siempre existen en una condición precaria al carecer de cualquier certeza (Olson, 2000: 16).

Según el académico nipón Murakami Fuminobu el éxito del posmodernismo en Japón fue en realidad breve: sólo duró dos o tres años, después de los cuales el interés intelectual por él desapareció. De hecho, otro intelectual, Azuma Hiroki, hace una diferenciación entre la posmodernización de la sociedad y la ideología posmoderna; la primera incluye a la tecnología de la información, el consumismo, la multiculturalidad, la subcultura, la fragmentación, la globalización económica, entre otras; mientras que la segunda es una teoría que tuvo sus orígenes en la filosofía francesa. Azuma señala que “aunque la ideología del posmodernismo ha terminado su misión como agente de cambio en el paradigma, la posmodernización de la sociedad continúa, y es necesario seguir analizando este fenómeno” (citado en Murakami, 2005: 13).

Al elegir un marco teórico posmoderno para analizar la obra de un escritor japonés contemporáneo afirmo de manera implícita que este pensamiento puede seguir siendo productivo, relevante y de resonancia hoy en día. Aunque si bien es cierto que ya no es el tema del debate académico más vanguardista, estudiarlo es aún una manera muy valiosa de darle sentido a la escritura contemporánea: al poner en primer plano el rechazo a las definiciones únicas y el cuestionamiento constante de sus propios presupuestos, y al postular la lectura creativa y basada en la

incertidumbre interpretativa. Además, pone en práctica la naturaleza lúdica de los textos y problematiza su significado al poner en primer plano la manera en que este prolifera y queda para siempre diferido.

Por otro lado, es innegable la validez de criticar la aplicación de conceptos como la deconstrucción a Japón, pues al carecer de las ideologías que alimentaron el desarrollo intelectual occidental, puede no tener un centro —Dios, el sujeto, lo ideal— tan evidente qué deconstruir. Es decir, en la sociedad japonesa, conceptos como la ausencia del sujeto o de descentralidad no suelen tener la intensidad que podrían tener en Francia, por ejemplo. En relación con la literatura japonesa, la crítica literaria posmoderna en Japón generalmente se enfoca en el colapso de la identidad del ser, así como en la muerte de los conceptos teleológicos de historia y la crítica textual estructuralista (Murakami, 2005: 13).

No obstante, es preciso señalar que antes de la llegada del posmodernismo a Japón en la literatura del país ya existía la presencia de elementos como la hostilidad al pensamiento logocéntrico —que los académicos europeos y norteamericanos han llamado posmoderno—, y esto tal vez pudo haber facilitado la efímera aceptación del posmodernismo en Japón, sin la resistencia que enfrentó en otros países. Con esto busco sugerir que el llamado pensamiento “posmoderno”, o uno parecido, no debe considerarse en términos estrictamente cronológicos ni geográficos. De hecho, se puede señalar que el surgimiento de modos literarios posmodernos debería ayudar a llenar los huecos que aparentemente experimentan los lectores “occidentales” cuando se enfrentan a la literatura japonesa con sus estructuras muchas veces episódicas, fragmentarias y no lineales; a la dispersión del ser, la discontinuidad o falta de énfasis en la trama, la tendencia a los juegos verbales y retóricos, y así considerarla tal vez menos extraña o ajena.

Otro elemento importante, en este sentido, es la presencia del budismo en la cultura japonesa y su similitud con algunos aspectos del pensamiento posmoderno, pues ambos consideran, con diferentes matices de significado por supuesto, que: el yo y la identidad son constructos plenamente ficcionales; que el centro está en todos lados; que la historia se caracteriza por una contingencia radical, y el tiempo es un flujo interminable. Además, ambos perciben las limitaciones del modo de pensamiento representacional, o un tipo de racionalidad que asume la correspondencia entre apariencia y realidad, y niegan las esencias (Olson, 2000: 22).

El estatus de Murakami como un escritor estrictamente posmoderno también está sujeto a debate. Rebecca Suter, en su libro *The Japanization of Modernity* (2014), aborda la obra de Murakami a la luz de la distinción que hace Brian McHale entre la duda epistemológica modernista, que cuestiona la posibilidad de conocer el mundo, y la duda ontológica posmoderna, que pone en duda la realidad⁶ misma del mundo, la cual se entiende como una red de mundos más que un mundo unificado. Su lectura es que la obra de Murakami a menudo oscila entre estas dos posturas, una vez más socavando una distinción clara y nítida entre las ideas de lo “moderno” y lo “no moderno”, o en este caso lo “posmoderno” (Suter, 2008: 6). Suscribo a esta postura, pues a lo largo de la obra de este autor es igualmente importante el problema de conocer un mundo cuya realidad además es siempre inestable y múltiple, al estar por siempre caracterizada por la presencia de elementos inexplicables, sueños y el inconsciente, hasta el punto en que la distinción entre ambos ámbitos es inestable y hasta imposible. En este sentido, Murakami también

⁶ La realidad se manufactura como resultado de la interacción entre elementos dados del mundo, la convención social, el lenguaje y la perspectiva individual. Esto produce una versión de la realidad bastante estable que habitamos en la vida cotidiana, pero que se puede reimaginar y remodelar (Nicol, 2009: 8).

parece compartir la inquietud modernista por explorar la conciencia e inconciencia, y señalar que los individuos son mucho menos estables y unificados de lo que podría creerse.

De esta manera, el autor no es completamente posmoderno ni moderno. O quizá es mucho más sencillo considerarlo posmoderno si se opta por pensar que el posmodernismo asimila o reescribe en varios sentidos al modernismo, desde su nombre en sí. Como señala Matthew Strecher, la literatura de Murakami no es sobre el género, sino sobre la trasgresión del género; no es sobre la fórmula, sino del abuso de la fórmula; no es sobre la literatura “pura”, sino cómo las fronteras anteriores entre la literatura “pura” y “masiva” se pueden superar. No es sobre la realidad y la irrealidad, sino de algo que está más allá de esa matriz, la hiperrealidad de Baudrillard; no es sobre la subjetividad y la objetividad, sino sobre la intersubjetividad (Strecher, 2006: 27). Sin embargo, es preciso señalar que la obra de este autor japonés no tiene todas las características que se han señalado como dominantes en la literatura posmoderna. Por ejemplo, un teórico de este tipo de literatura, Brian Nicol, señala que las características dominantes de los textos posmodernos —pero no exclusivas a ellos— son: (1) el reconocimiento del estatus del texto como un artefacto estético construido; (2) una crítica implícita (y algunas veces explícita) a los planteamientos de la narrativa y a la representación del mundo narrativo; (3) una tendencia a atraer la atención del/a lector/a a su proceso de interpretación mientras lee el texto (Nicol, 2009: XVI).

Según mi lectura de su obra, hasta ahora Murakami no se ha caracterizado por ser especialmente metaficcional en sus textos, y probablemente su crítica implícita del mundo narrado radique en su inestabilidad. Lo que considero una característica preponderante de la narrativa de este autor es la tendencia a atraer la

atención de quien lee a su proceso de interpretación, pues nunca es posible saber con certeza qué está sucediendo y si lo que pasa es parte del mundo exterior, de algún nivel de la realidad literaria, o de la mente de los personajes.

La mayoría de los protagonistas de la obra de Murakami se alinean con la tradición posmoderna al tratar de discernir qué sucede a su alrededor, aunque las posibilidades de conjetura siempre permanecen abiertas y los problemas irresolubles. La búsqueda de significado lleva al protagonista y a quien lee por caminos inciertos que por lo general frustran los esfuerzos por interpretar y nos llevan a aceptar que muchas posibilidades de interpretación pueden y deben coexistir, pues el universo narrativo en sí encarna mundos múltiples y coexistentes.

A lo largo de esta tesis me ocuparé de definiciones como la de detective metafísico, metaficción historiográfica —y su desafío a los géneros de ficción e historia—, laberinto rizomático, entre otras, cuando vengan al caso en los capítulos por venir. Por lo pronto, me centraré en explorar el concepto de rizoma para efectos de abundar en el objetivo de esta disertación. En su texto *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan que todo libro es una multiplicidad, un organismo, una totalidad significativa:

Como un ensamblaje, el libro se tiene sólo a sí mismo en conexión con otros ensamblajes, y en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca preguntaremos qué significa un libro, como significado o como significante; no buscaremos nada para entender en él. Preguntaremos con qué funciona, en conexión con qué otras cosas transmite o no intensidades, en qué otras multiplicidades se insertan y metamorfosean las suyas, y con qué cuerpos sin órganos hace converger los propios. Un libro es, en sí mismo, una pequeña máquina; cuál es esta relación (también medible) de esta máquina literaria con la máquina de la guerra, la máquina del amor, la máquina de la revolución, etc. —¿y una máquina abstracta que las arrastra a todas? [...]—. Pero, cuando uno escribe, la única pregunta es con qué otra máquina se puede y se debe

conectar a la máquina literaria para que funcione. Kleist y la máquina de la guerra rabiosa, Kafka y la máquina burocrática más extraordinaria... (Deleuze y Guattari, 2001: 1602)

Esta cita es de utilidad porque la finalidad del presente trabajo es examinar la conexión de la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* con el *ensamblaje* o la *maquinaria* de la muerte como metáfora de la transitoriedad; para hacer un posible mapa siempre reversible, modificable y múltiple de este concepto, que se niega a la definición, y abordarlo siempre es mera aproximación. Por otro lado, es notable que el rizoma sea un tallo subterráneo que describe un tipo de planta que se puede extender bajo tierra a través de su raíz tubular horizontal y desarrollar nuevas plantas. A nivel conceptual, la naturaleza del rizoma es aquella de una matriz en movimiento, de acuerdo a rutas transitorias e indeterminadas (Coleman, 2005: 231). Esta duplicidad en el significado del rizoma tiene resonancia en la obra de Murakami, pues parte importante de sus tramas suceden en espacios como pozos, alcantarillas, sueños y el inconsciente, por definición un “organismo rizomático”, en el que aparentemente no se distingue entre el pasado y el presente, lo bueno de lo malo, o lo correcto de lo incorrecto.

El rizoma es cualquier red de cosas que entra en contacto con otras. Es una serie de movimientos, intensidades y formaciones polimorfas que se encuentran en transformación perpetua. Pensar en términos de rizoma es revelar las múltiples maneras en que es posible acercarse a cualquier pensamiento, actividad, o concepto —trae consigo las variadas maneras de entrar a un cuerpo, de ensamblar el pensamiento y la acción a través del mundo—; en pocas palabras representa un proceso de pensamiento de red. Por esta razón, en esta tesis se emplearán numerosos conceptos para leer la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* con los ojos de la muerte y lo transitorio, conceptos cuyo significado nunca se puede determinar

por completo, pues insisto en que la circulación continua de significantes niega a este concepto, y a cualquier otro, un significado, fundamento fijo o definitivo.

En esta multiplicidad de escrituras y significados es necesario que todo se *desenrede* y nada se *descifre*, o al menos de forma concluyente; de manera que trataré de alinear a la noción de lectura como un proceso creativo y de invención para generar relaciones donde puede o no haberlas, corriendo el riesgo de oscilar siempre entre la certidumbre e incertidumbre. Así, esta investigación podrá leerse, como lo señalaría Roland Barthes, a manera de un tejido de citas: “no como una serie de palabras que comunican un único significado, sino un espacio multidimensional donde una variedad de escritos se mezclan y chocan” (citado en Culler, 2002: 2). La razón es que un solo sistema de pensamiento parece no ser suficiente para abordar ideas tan complejas y elusivas como la muerte y la transitoriedad.

1.2 Una pregunta retórica: ¿qué es la muerte?

La muerte es un tema muy evasivo y difícil de captar, pues cuando se le quiere atrapar teóricamente suele escabullirse. Hay objetos de estudio que se niegan a la definición aunque, en un sentido estricto, nada se puede definir, o al menos de forma exhaustiva. Tal vez más que sugerir una definición se llegue aquí a una aproximación a su multiplicidad, pues frente a este tema una definición por completo satisfactoria se vuelve verdaderamente difícil, sobre todo en un contexto literario que es en sí mismo una crítica al significado (Culler, 2002: 56). De manera que puede ser innecesario tratar de llenar de un significado claro, descifrado, legible y finito un tema de pluralidad radical y potencialmente infinito en acepciones y sentidos.

Lo más sencillo podría ser empezar por lo más tangible e inmediato. Desde el punto de vista médico se dice que un individuo está muerto cuando pierde de manera permanente lo que es esencial para éste como organismo: la respiración, la circulación y toda la actividad cerebral como la conciencia y la cognición (Barry, 2007: 21). Sin embargo, en seguida empiezan las complicaciones, pues en esta tesis también analizaré un tipo de muerte que no es precisamente física, sino que está más asociada a los ámbitos de lo psicológico y lo espiritual. Otra complejidad es que no hay una definición o actitud única y universalmente aceptada hacia la muerte, pues suele significar mucho más que el fin biológico de la vida. La conciencia de la muerte es, en muchas culturas, gran parte de la vida, pues una de las cuestiones más importantes de la existencia gira alrededor de la manera en que narramos el proceso de morir y lo colmamos de significado. El ser humano es quizá el único ser viviente consciente de su mortalidad, por lo que está profundamente vinculado a ella. Sin importar lo que hagamos, la muerte es inevitable⁷; sabemos que puede suceder en cualquier momento y, por ende, nuestro porvenir es siempre incierto.

Nadie sabe nada de la muerte, y con su arbitrariedad y ambivalencia parece constituirse como una burla ante todas las potencialidades y sueños humanos. ¿Podemos vivir de manera que la muerte no destruya, al menos parcialmente, el sentido que le hemos dado a nuestra existencia? ¿La muerte le da sentido a la vida o la despoja de él? La conciencia de la mortalidad no sólo puede inspirarnos a buscar el significado de la vida, sino que puede minar esos intentos al hacer énfasis

⁷ A lo largo de este texto la “muerte” se deberá entender como muerte corporal a menos que se indiquen otros matices (como la muerte de la identidad).

en su transitoriedad (Loy, 2011: 33). Puesto que este último concepto será importante durante toda la disertación, es preciso explicar que tiene sus orígenes en el primer discurso público de Siddhartha Gautama, el Buda histórico, conocido como *La rueda del Dharma*. En él expone lo que se considera como los fundamentos de la doctrina y práctica budistas: la descripción de las cuatro nobles verdades y un entendimiento particular de la naturaleza de la realidad como algo que se despliega en tres características específicas: insatisfacción (*duḥkha*), transitoriedad (*anitya* o *mujō*) y la falta de un ser perdurable (*anātman*). El concepto que me interesa en este momento es la transitoriedad, que domina a todos los fenómenos. Forma una parte integral de la teoría de lo pasajero, que afirma que los fenómenos no duran más que un momento. En el *Breve discurso a Saccaka* el Buda explica que todas las formaciones —sentidos, percepción, entre otras— y todas las cosas se deben considerar transitorias (Standford Encyclopedia of Philosophy). Según las escuelas budistas, todas las cosas son inestables, insustanciales y transitorias; por ello, todos los estados de la existencia —incluso aquellos que experimentan los dioses— son transitorios y, como tal, son estados de sufrimiento. El cese del sufrimiento depende de la extinción del ser y del devenir (Wood, 1994: IX-5).

Los seres humanos interpretan el fin de la vida, le dan un significado, un objetivo, la señalan mediante un ritual y la ornamentan con mitos. La manera en que se considera y se enfrenta la mortalidad es culturalmente específica, circunstancial, y está destinada a cambiar con el tiempo (Suzuki, 2014: 1). En el caso de Japón los hallazgos arqueológicos indican que los habitantes antiguos del archipiélago consideraban a la muerte como una forma de viaje, ya fuera bajo tierra, a las

montañas, más allá del horizonte del mar, o al cielo. Se construyeron magníficas tumbas, aparentemente para albergar a los difuntos a su regreso del “viaje de los muertos” (Hoffman, 1986: 32). Para los japoneses antiguos, la vida después de la muerte no estaba tan diversificada. Los muertos, de acuerdo al *Kojiki, la crónica de los antiguos hechos de Japón* (712 d. C.) y al *Nihonshoki, las crónicas de Japón* (720 d. C.) iban a la morada oscura, el país subterráneo, o el Yomi, el cual había estado separado del mundo de los seres humanos al principio de la creación, y no recibía la luz del sol, al encontrarse física y moralmente fuera de la influencia sagrada del *kami* del sol, Amaterasu. Era el destino indiferenciado de todos los seres humanos, condenados por la impureza de la muerte a permanecer separados de los vivos (Picone, 1984: 67).

La fuente más temprana de conocimiento que tenemos acerca de la percepción de la muerte de los japoneses es el ya mencionado *Kojiki*. La vida se retrata aquí como una actividad constante, una escena de choques violentos entre las fuerzas de la fertilidad y la creación. Es la historia de mujeres y hombres que como dioses reciben la vitalidad de los espíritus de la naturaleza. La muerte es la parte gris del cuadro; un plano oscuro, contaminado y temible. Encontramos en el *Kojiki* un relato de una visita al ámbito de los muertos —una historia que refleja en muchos sentidos la de Orfeo—, la de Izanagi e Izanami, que se explicará más adelante como parte del análisis de la novela que estudio.

Este mito nos acerca a las creencias acerca de la muerte en los siglos que precedieron la compilación del *Kojiki*. Según la tesis doctoral de Mary J. Picone (1984) no es posible definir si el Yomi representaba meramente el lugar de entierro de los muertos en las cámaras rocosas bajo tierra, o una tierra subterránea y diferenciada. Los muertos parecían deambular libremente de un lugar a otro como

los vivos, pero mirarlos estaba prohibido. Los cadáveres despertaban sentimientos de suciedad, y esta actitud hacia la muerte como impureza permanece viva hasta hoy, por ejemplo, con la costumbre de rociar sal sobre sí mismo/a después de regresar a casa de un funeral como parte de un ritual de purificación (Hoffman, 1986: 33).

Podría parecer que en este periodo de su historia, los japoneses no habían formulado ideas muy claras acerca de la muerte o la vida en el más allá. Tanto en el *Kojiki* como en la antología poética *Manyōshū* (759 d. C.) hay diferentes representaciones de la vida después de la muerte: el descenso al Yomi, el ascenso al cielo, un viaje por el océano o hacia las montañas. Incluso se representa como nubes, reflejando quizá la costumbre de cremar los cadáveres. Lo más seguro es que la concepción de la tierra de los muertos como un ámbito subterráneo haya surgido como resultado de la práctica de enterrar a los cadáveres (Hoffman, 1986: 34).

Según los folcloristas Barre Toelken e Iwasaka Michiko, no hay evidencia de que los monjes y templos budistas antiguos se preocuparan con la muerte o las ceremonias funerarias en primera instancia. El que las prácticas funerarias elaboradas se desarrollaran con los budistas desde Heian (s. VIII-XII) habla de una existencia previa en Japón de una serie de creencias vinculadas a las relaciones continuas de los vivos con los muertos. ¿Por qué el budismo desarrollaría un sistema funerario de múltiples días y años, si de hecho enseñaba que la persona muerta inmediatamente se convertía en un buda o, si era culpable, un integrante de una orden de seres inferiores? Aparentemente, los budistas se apropiaron y ayudaron a desarrollar un sistema extremadamente complejo que ya existía sin la ayuda del templo, por eones —quizá en la misma manera en que la iglesia cristiana

primigenia adaptó y se adecuó a las prácticas, personajes y lugares sagrados “paganos”. Por su parte, Yanagita Kunio ha señalado varios indicadores de un complejo ancestral temprano, que aparentemente se convirtió en la matriz de las prácticas presentes que pueden parecer budistas pero en realidad derivan de un periodo anterior de la historia cultural de Japón. Es por esta razón que el budismo japonés no se puede comparar con otras formas de la misma religión, pues estuvo influenciado profundamente por costumbres locales. Se dice, por ejemplo, que los sutras budistas calman a los fantasmas o *yūrei* quienes, según una creencia antigua japonesa, permanecían cerca del lugar de su muerte por varios días o hasta años, y podían aspirar tanto a la budeidad como a convertirse en un *kami* o deidad local (Iwasaka y Toelken, 1994: 79).

Kishimoto Hideo, quien fuera especialista en estudios de religión en la Universidad de Tokio, señaló que para los japoneses la muerte está dentro de la vida, y por ello sus leyendas de fantasmas se caracterizan por la continuidad y ambigüedad de los mundos entrelazados, o la poca o nula demarcación entre ambos. Los campos de ilusión y realidad se superponen e interactúan, al grado de ser indistinguibles, y esto permite el tipo de indeterminación y simultaneidad que puede crear las historias más sorprendentes (Iwasaka y Toelken, 1994: 38).

Los autores del libro *Ghosts and the Japanese, Cultural Experience in Japanese Death Legends* (1994) aseveran que la muerte no es sólo un tema común en el folclor japonés, sino que es el tema *principal* de la tradición japonesa. Según ellos, casi cada festival, ritual y costumbre están vinculados de alguna manera con las relaciones entre los vivos y los muertos, la familia y los ancestros, la ocupación presente y la de los antepasados. Para ellos la muerte es el tema prototípico de Japón porque trae a primer plano una serie de elementos esenciales en la visión del mundo

japonesa como el sentido de obligación, el deber, el honor y la responsabilidad (Iwasaka y Toelken, 1994: 6).

La muerte es, como he señalado, un ámbito de lógicas contradictorias que se fusionan. Regresando al budismo, a primera vista las afirmaciones sobre la relación continua entre los vivos y los muertos podrían parecer incompatibles con el mensaje budista de transitoriedad y desapego. Sin embargo, es importante tener en cuenta que mientras la doctrina budista sí caracteriza a la muerte como emblemática del hecho de que todo es transitorio, el ritual budista con frecuencia ha sido entendido como la afirmación de la persistencia de los lazos mundanos, sociales, familiares y afectivos después de la muerte, y coexiste, aunque en tensión, con dichas enseñanzas normativas sobre la transitoriedad y el desapego (Stone y Namba, 2009: 9).

Así, las almas de los familiares fallecidos permanecen entre los sobrevivientes, o al menos para visitar a la familia durante la festividad de Obon, que honra a los espíritus de los antepasados. En las ambigüedades del día a día, es claro que vida y muerte no son opuestos mutuamente excluyentes, ni están tan nítidamente dicotomizados. Algunas veces se señala que los japoneses tienden a aceptar una idea y su opuesto aparente a la vez, lo que revela un entendimiento más profundo; es decir, la comprensión de que la vida y la muerte no se pueden formular mediante una simple oposición binaria. En ciertos sectores de la población actual, como los adultos mayores, por ejemplo, se piensa que los muertos permanecen dentro de los límites de este mundo y continúan compartiendo la vida cotidiana con sus familiares (Hoffman, 1986: 29).

Según la antropóloga Suzuki Hikaru, en su libro *Death and Dying in Contemporary Japan* (2013), los japoneses piensan mucho en la muerte. En su

estudio de campo, Gordon Mathews reporta que los japoneses consideran que: (1) hay vida después de la muerte en el paraíso, por lo común llamado *nehan* o nirvana; (2) hay vida después de la muerte en tanto que los ancestros pueden regresar a estar en comunión con la familia de esta tierra; (3) hay una reencarnación, en que uno tiene una nueva vida con poca o nula memoria de la existencia previa; y (4) las personas simplemente mueren y desaparecen, y sólo queda su recuerdo y las creaciones que dejaron atrás. Aproximadamente, la mitad de los entrevistados, más hombres que mujeres, eran partidarios de la idea de que las personas sólo morimos y desaparecemos, mientras que la otra mitad mantenía que hay una forma de vida después de la muerte. Muchos informantes aceptaban varias de las perspectivas anteriores en el curso de una sola entrevista (Mathews, 2014: 40). En este sentido, es preciso tener en mente que en el capitalismo tardío la muerte es un asunto solitario sin una estructura ritual dominante ni de significación existencial, a causa de la desconexión importante y generalizada de una fuente de valores perdurables y verdades incuestionables.

1.3 Breve historia literaria: La muerte y la literatura japonesa

La muerte es uno de los grandes y más perennes temas de la literatura, quizá más frecuente que el amor. Gran parte de la poesía antigua es elegiaca, y el descenso al inframundo ha sido una característica común de las épicas desde la *Odisea*. Sin importar el género literario, la muerte estimula la mente y apela a las emociones, porque así como todas las creaciones literarias hablan de la vida, todas hablan de la muerte. Si bien es cierto que la literatura japonesa ha abordado los temas de la mortalidad y lo transitorio una y otra vez a lo largo de su historia, en este apartado se abordarán someramente algunas de las obras más importantes de la antigüedad

nipona que exponen el vínculo entre ambos conceptos, y ponen en primer plano el vínculo de Murakami con su tradición cultural y literaria.

Es posible empezar con la antología poética japonesa más antigua que existe, *Manyōshū* (759 d. C.), donde el budismo aún no tenía presencia en las elegías que componían los integrantes de la aristocracia dominante. No había un Buda esperando a estos hombres después de su muerte, al menos a juzgar por sus poemas que simplemente consideraban el anhelo de vivir más; una resistencia a dejar este mundo y la lamentación por la brevedad de la vida. Las elegías privadas se pueden describir como una extensión de los poemas de amor y giraban alrededor de la muerte del esposo o esposa, sobre el recuerdo de la persona amada y los momentos cotidianos compartidos como el dormir juntos, así como los más memorables de su relación (Katō, 1981: 61-62). Si bien es cierto que hay referencias a la transitoriedad, se refieren a la vida de una persona específica y no a la naturaleza de la vida en este mundo en general, como en el caso del concepto budista de *mujō*.

Durante Heian (794-1185) el budismo fue ganando terreno e influencia en las expresiones literarias del momento. En la fase temprana de esta época, cuando nuevas escuelas budistas se erigieron en Japón como resultado del regreso de los estudiantes de budismo de China, la vida se empezó a representar como una ilusión efímera. En la poesía de la época, la flor se convirtió en el símbolo principal de la fugacidad de la existencia del ser humano. La muerte no se refería mediante un cadáver, sino con pétalos que se marchitaban; la brevedad de la flor representaba la impotencia ante la muerte y lo ilusorio de nuestra aspiración de vivir para siempre, mientras que también simbolizaba la belleza (Hoffman, 1987: 46).

Una de las expresiones literarias más importantes de esta época es *La historia de Genji* (1008), obra que se divide en 54 episodios y narra los pasajeros impulsos

amorosos y las intrigas políticas de Genji, el talentoso y carismático hijo del emperador, al tiempo que aborda cómo era la vida de las élites más poderosas de Heian, quienes anhelaban el esplendor de una vida espiritualmente paradisíaca sin desapegarse de la belleza mundana. La obra está salpicada por expresiones y conceptos budistas como “transitoriedad”, “inestable”, “frágil”, “rocío”, “temporal”, “morir”, entre otros conceptos vinculados a la idea central de *mono no aware*, o “compasión por las cosas” derivada de su transitoriedad (Takayanagi, 1969: 348-349).

Hacia el final de esta era, el monje Kamo no Chōmei escribe una de las obras más importantes de ensayo de la literatura japonesa clásica, el *Hōjōki*. Este libro está impregnado de la filosofía budista pesimista propia del medioevo japonés, al poner en primer plano las calamidades que sucedieron durante la vida de Chōmei: un gran incendio (1177), un torbellino (1180), hambre y epidemia (1181) y un terremoto (1185) (Sakai, 1966). A través esta crónica vivencial, el libro sostiene el principio de la transitoriedad al equiparar a las personas con frágiles burbujas sobre el agua y a los objetos con cenizas, y afirma el sentido de inseguridad que el ser humano siente hacia un mundo que todo lo condena al cambio.

En Kamakura (1185-1333), *La historia de Heike* (siglo XII), una obra literaria escrita por varias manos anónimas, es un registro cronológico del ascenso y la caída del clan militar Taira, y en general tiene un tono elegiaco que expresa añoranza por la belleza y paz de un mundo cortesano que llegaba a su fin. Los héroes de esta historia son líderes guerreros, y el mundo en que estos personajes se mueven y presiden es un mundo en *mappō* (la era de la degeneración de la ley de Buda), y lo que gobierna a ese mundo es el principio, como lo resume la primera línea del libro, de que todo es vanidad y evanescencia. De esta manera, *La historia de Heike* abre

con la noción de transitoriedad del budismo amidista que insiste en la renuncia a lo mundano y la búsqueda de la iluminación: “Las campanas del monasterio de Gion en India hacen eco en la advertencia de que todas las cosas son transitorias” (*The Tales of Heike* 2006), y termina con la esperanza del renacimiento en la Tierra Pura.

Muchos siglos después, la literatura de Murakami Haruki da continuidad al vínculo entre la transitoriedad y la muerte en su sentido más amplio. Pues si bien él construye su narrativa alrededor de los ritmos de la vida, también lo hace en gran medida sobre la muerte, lo efímero y la pérdida, temas constantes en sus obras como se verá a continuación.

1.4 La muerte para Murakami Haruki

El cerebro del hombre es un palimpsesto.
Thomas de Quincey

If we don't fear and hate the eternity of time
leading up to our brief moment of illuminated life,
why therefore should we feel differently
about the second spell of darkness?
Julian Barnes

Las creencias en la vida después de la muerte son diversas y un individuo puede tener una serie incoherente de nociones que adquirió de una manera no sistemática, y que pueden ser inconsistentes y estar desorganizadas. Es de interés reconocer esto pues “la contradicción lógica no necesariamente preocupa a los individuos cuyas varias perspectivas se utilizan para diferentes propósitos y en diferentes contextos” (Cobb 2009: 39). En este orden de ideas, el entendimiento individual de la muerte refleja creencias básicas de la vida, incluyendo su naturaleza y destino. En estas cuestiones las personas difieren, incluso aquellas con antecedentes similares. Después de todo, cada quien asimila de manera única la certeza de la mortalidad y no es posible controlar por completo nuestros sentimientos e ideas al respecto.

Posiblemente, la globalización, la falta de una ortodoxia dominante en los países industrializados, y la presencia de diferentes comunidades de fe han contribuido a que muchas personas asimilen varias creencias postmortem, ya sean religiosas o espirituales, de forma simultánea. Esto es particularmente cierto en Japón, donde la interacción de varias religiones en la vida cotidiana es un rasgo primordial de la espiritualidad del país.

Con esto busco sugerir que las ideas que Murakami expresa sobre la muerte, en su obra y entrevistas, provienen de una gran cantidad de fuentes y sistemas de valores y pensamiento como se verá más adelante. Esto implica que no conforman una postura consistente como tal, sino que son una serie de ideas, sentimientos y representaciones que fluctúan y cambian según la etapa y el contexto en que el autor se encuentre, pues Murakami, como es de esperar, ha cambiado sus ideas acerca de la muerte y, al ser un autor vivo, podemos presenciar cómo va reinterpretando varios de los conceptos centrales de su narrativa.

1.4.1 Creación

Para Murakami, la noción de muerte es parte de su proceso creativo. Él ha señalado que en su obra es fundamental la tendencia a contrastar la “existencia” con la “no existencia”, o el “ser” con el “no ser”. En una entrevista con uno de sus traductores al inglés, Jay Rubin, Murakami afirmó que para él escribir una novela es una actividad de lo más peculiar, pues al hacerlo siempre en alguna esquina de su mente está pensando en la muerte:

Una vez que me involucro en escribir una pieza extensa de narrativa, no hay nada que pueda hacer para evitar que una imagen de la muerte tome forma en mi mente... y la sensación nunca me abandona hasta el momento en que termino el último renglón del libro. Al escribirla, desciendo poco a poco a las profundidades de la vida. Un paso a la vez, bajo por mi pequeña escalera. Pero entre más me acerco al centro de la vida, lo siento con claridad:

sólo medio paso más en la oscuridad, la muerte también revela su presencia simultánea. [...] Siento que escribir narrativa es muy cercano a ir a la tierra de los muertos. (Rubin, 2003: 166)

De manera que para el autor los extremos parecen tocarse, en lo que él concibe como el “centro de la vida”, o de la conciencia, también se encuentra la muerte, muy cerca. Esta experiencia, además, se describe como recurrente:

Siempre es lo mismo. Mientras escribo, sigo pensando para mí “No quiero morir, no quiero morir, no quiero morir. Al menos hasta que termine esta novela, no quiero morir en lo absoluto” [...] Muchas veces me estiro en el piso, retengo la respiración, cierro los ojos y me imagino muriendo... y no lo puedo soportar. [...] En esas “horas pequeñas” antes de que amanezca, siento a la muerte acercarse. Como el rugido distante del mar, la muerte pone mi cuerpo a temblar. Cosas como esa suceden cuando estoy escribiendo una novela. (Rubin, 2003: 166)

A finales de su treintena, entonces, Murakami afirmaba nunca pensar en la muerte más que en el momento crítico y creativo en que escribe una novela. Sin embargo, pocos años después, al cumplir los 40 años, tuvo un sentido inminente de la mortalidad, así como el deseo de escribir en concentración total mientras le fuera posible (Rubin, 2003: 230). De manera que al crear la muerte parece convertirse en una presencia ineludible, casi como una obsesión. Tal vez esto explique por qué muchas de sus historias están pobladas de muerte y referencias a ella, y por qué la requieren tan frecuentemente.

En una entrevista que hice al autor por correo electrónico, el 14 de junio de 2013, le pregunté por qué para él escribir es una experiencia cercana a ir a la tierra de los muertos, como afirmó en la entrevista que cité con Jay Rubin. Por su parte, Murakami insistió en que para él escribir narrativa es un acto de descenso; es bajar a las profundidades de la propia alma. Es un lugar oscuro y silencioso —que él imagina como la muerte misma—, y en este lugar se pueden encontrar algunas

cosas, imágenes y personajes extraños, por lo que no es un espacio por completo inerte ni desierto. No obstante, aquellas cosas no son del tipo que podemos ver en nuestro mundo real —en la superficie. También aseveró que los y las escritores/as crean narrativas usando aquellas cosas que encuentran en la oscuridad, y tejen sus historias con aquellos hilos enigmáticos. Para él, los y las novelistas son, en cierto sentido, personas que van y vienen de “este mundo” a “aquellos mundos”, borrando a menudo la nitidez de sendas fronteras. También agregó que ese descenso puede ser un acto muy peligroso algunas veces, pues cabe la posibilidad de que no se pueda encontrar el camino correcto de regreso a la superficie (Murakami, 14 de junio de 2013).

Quizá, conforme ha ido avanzando su carrera, sus conceptualizaciones tienen un sentido que podría llamar más espiritual, al introducir ahora el tema del alma, mientras que antes su proceso creativo estaba más vinculado a la noción de mente inconsciente. Sin embargo, una constante es la idea del artista como mediador/a de los mundos de la muerte y la vida, la conciencia y la inconciencia, el sueño y la vigilia, y la realidad y la imaginación. Es decir, como el autor mismo ha señalado, la parte más trascendente de escribir narrativa implica ir —y regresar— al *otro mundo*, un lugar en el que, como veremos, inevitablemente se superpone la imagen de la mortalidad.

1.4.2 Discursos e infancia

En su libro *Dances with Sheep* (2002), Matthew Strecher señala que el tema más importante en la obra de Murakami es la identidad: “Si el análisis anterior de la narrativa de Murakami nos dice algo, es que el autor está comprometido a preservar una identidad construida de manera única, que se desarrolla a través del proceso discursivo, acción, reacción y la interacción de unidades determinadas de manera

distintiva” (Strecher, 2002: 207). Y en su último libro, Strecher afirma seguir convencido de estas conclusiones (Strecher, 2014: 6); además el académico asevera que la expresión de esta certidumbre es el discurso que Murakami profirió al recibir el premio de Jerusalén en 2009, titulado “Siempre del lado del huevo”. En él comparó a los seres humanos con huevos y al Sistema con un muro, en el sentido de que para el autor cada uno de nosotros es un alma única e irremplazable encerrada en un frágil cascarón. Agregó además que:

Sólo tengo una razón para escribir novelas y es dar dignidad al alma individual, ponerla en primer plano y darle alguna luz. El propósito de una historia es tener una alarma en torno al Sistema para evitar que nuestras almas queden atrapadas en sus redes y las degrade. En realidad creo que el trabajo del novelista es tratar de clarificar la unicidad de cada alma individual al escribir. [...] Esta es la razón por la cual continuamos día tras día urdiendo historias con la máxima seriedad. (Murakami, 2009)

Inmediatamente después de retratar a los seres humanos como algo perecedero, y de manera importante endeble, empieza a relatar, sin transición alguna, una historia sobre su padre. Quizá para ejemplificar la manera en que él fuera víctima del Sistema:

Mi padre murió el año pasado a la edad de 90 años. [...] Como un niño nacido después de la guerra, solía verlo cada mañana antes del desayuno ofreciendo rezos extensos y muy sentidos en el altar budista de nuestro hogar. Una vez le pregunté por qué lo hacía, y me dijo que rezaba por la gente que había muerto en la guerra. Estaba rezando por toda la gente que murió, tanto aliados como enemigos. Al mirar a su espalda mientras estaba arrodillado frente al altar, parecía sentir la sombra de la muerte rodearlo. Mi padre murió y con él se llevó sus recuerdos, recuerdos que jamás conoceré. Pero la presencia de la muerte que lo merodeaba permanece en mi memoria. Es una de las pocas cosas que llevo de él, y una de las más importantes. (Murakami, 2009)

Como se muestra en este discurso, y en la obra de Murakami, el tema de la identidad no se aleja de la cuestión de la mortalidad y la transitoriedad, la primera

va de la mano del otra, describiendo un movimiento casi dialéctico que afirma y niega al ser humano de manera casi simultánea. La muerte se encuentra al centro de los recuerdos de infancia de Murakami y resulta esencial e inextricable de la imagen de su padre y de sí mismo, como se reafirmará más adelante. Es por ello que considero que el énfasis *también* se encuentra en otro aspecto igualmente humano: el sentido de derrota, resignación e impotencia ante la transitoriedad que caracteriza a la vida, como metáfora del ser, el tiempo y la muerte.

En su introducción al libro *Rashōmon and Seventeen Other Stories*, Murakami afirma que Akutagawa Ryūnosuke jamás pareció encontrar aquel único tema del que tenía que escribir de manera absoluta y apremiante; aquel tipo de historia que le ajustara a la perfección a su mentalidad y sensibilidad natas y, como consecuencia, a muchas de sus historias les faltaba intensidad y carecían de un sentido claro de que el autor tuviera algo que necesitara comunicar (Murakami, 2006: 24). Por el contrario, Murakami encontraría su tema a una edad muy temprana. En una edición especial de la revista *Taiyō* (1981), Murakami contribuyó con el artículo “Retiro en agosto: mi experiencia con el *Hōjōki*”, donde escribe sobre su visita a Bashōan, cerca del lago Biwa, cuando era pequeño y donde su padre tenía una reunión de poesía *haiku*. Durante dicho encuentro, el niño se sentó en el área verde del lugar, contempló el paisaje y tuvo una revelación en torno a la muerte humana:

Antes había una sola vida y una muerte que se separó de esa vida. Pero esa muerte no es algo momentáneo, como la pequeña sombra que es la única condición después de exhalar el último aliento, o como el olor del barro que penetra en las manos; pude creer que [la muerte] ahí continuaba existiendo. [...] Después, el sonido de la palabra “retiro”, me hace recordar a la muerte. Me asusta, no es una muerte desagradable, es una muerte diaria muy dramática que sucede en cualquier lugar (Ota, 2012: 6).

Respecto del concepto de retiro, además de significar la recuperación del individuo del grupo en la antigüedad, “se dice que la causa directa del retiro es la transitoriedad. Aunque haya razones históricas y sociales, es la transitoriedad el despertar del fondo humano y lo que persigue una persona en el retiro”, pues se afirma que es la oportunidad para despertarse a sí mismo (Ota, 2012: 7). En conjunción con el concepto de muerte y finitud como elemento siempre presente, la transitoriedad es un tema que se volvería a presentar de manera explícita y más allá de los límites de la narrativa del autor, más de 30 años después de la publicación del artículo referido por Ota. En 2011 Murakami recibiría el XXIII Premio Internacional Cataluña, y en su discurso de aceptación hablaría nuevamente de la importancia que para él tiene el concepto de lo transitorio y su vínculo inextricable con la muerte. El autor empezó hablando del terremoto de Fukushima, y señaló que ése no sería el último que padecería Japón; otro gran terremoto podría ocurrir en el corto plazo. Al respecto, mencionó que nadie sabe con exactitud el grado de devastación que un terremoto de gran magnitud podría desencadenar en una megalópolis tan densamente poblada como Tokio. Sin embargo, la gente continúa con su vida a causa de su comprensión de la idea de transitoriedad:

Mujō es una palabra en japonés que da cuenta de la idea de que no hay tal cosa como una condición interminable, un estado de las cosas que permanezca igual por siempre. Todo lo que nace en este mundo con el tiempo desaparecerá, y todo seguirá cambiando todo el tiempo. No hay tal cosa como una certeza eterna o alguna constante de la que podamos depender. Esto es parte de la visión del mundo que originalmente deriva del budismo, pero el concepto de *mujō* se ha grabado con fuego en la psique de los japoneses en un contexto casi secular, como una parte de nuestra mentalidad étnica, que se nos ha legado desde tiempos ancestrales. “Todo simplemente pasará”, es una perspectiva que se forma por una actitud de resignación. No tiene sentido, uno cree, que las personas vayan en contra del flujo de la naturaleza. Sin

embargo, los japoneses han encontrado activamente fuentes de verdadera belleza en este preciso estado mental de resignación. [...] Es porque sabemos que los cerezos en flor, las luciérnagas y las hojas de otoño perderán su belleza en muy poco tiempo. Viajamos sólo para presenciar la gloria de aquel instante. De hecho encontramos consuelo en esto, no sólo en su belleza sino en la manera en que se disipa ante nuestros ojos; cómo sus pequeñas luces se debilitan y pierden en el vacío, y sus colores vívidos desaparecen. Nos sentimos confortados por el hecho mismo de que el cénit de la belleza pasará y desaparecerá. (Murakami, 2011)

A pesar de que en este discurso el autor hace una generalización muy difícil de probar, al retomar un concepto que ha existido en otros espacios culturales, el aspecto más relevante es que interpreta la transitoriedad y la finitud como una característica esencial del pueblo japonés, poniéndola en primer plano y afirmándola como una noción arquetípica y estructurante desde tiempos inmemoriales. Murakami concibe a la transitoriedad como una noción híbrida que abarca tanto un aspecto religioso como secular, orientado a la apreciación del valor estético de lo evanescente, pues parece que para él sólo quienes comprenden la fragilidad de la vida aprecian lo preciosa que es, justo como lo expresara el poeta budista Yoshida Kenkō hace más de 700 años: “Si el hombre nunca se desvaneciera como el rocío de Asashi, si no desapareciera como el humo sobre Toribeyama, ¡las cosas perderían su poder para conmovernos! Lo más precioso de la vida es la incertidumbre” (citado en Keene, 1967: 7). Todavía hoy en día ver los cerezos en flor puede despertar el sentimiento de transitoriedad, pues por extensión es un recordatorio de la fragilidad humana.

1.4.3 Narrativa

Además de la presencia constante de la noción de mortalidad en sus discursos y en la descripción de su proceso creativo, en la obra novelística de Murakami la muerte aparece en el centro de la realidad y la existencia de muchos de sus personajes. Una sugerencia de ello es el diálogo que el protagonista de la novela *Baila, baila, baila*

(1988) tiene con otro personaje, una joven llamada Yuki:

—A veces siento algo así como la sombra de la muerte —le dije—. Es una sombra muy densa. Como si la muerte me pisara los talones y en el momento menos pensado pudiera alargar los brazos y agarrarme los tobillos. Pero no tengo miedo. Porque *nunca* se trata de mi muerte. *Siempre* agarra los tobillos de otra persona. Pero, cada vez que alguien muere, siento que mi existencia se descarría un poco más. ¿Por qué será?

Yuki se encogió de hombros en silencio.

—La muerte siempre está rondándome. Y aprovecha el menor resquicio para asomarse.

—A lo mejor ésa es tu llave. A lo mejor la muerte te conecta con el mundo. (Murakami 2012: 320-321)

Al igual que Yuki, considero que la muerte, ya sea metafórica o no, es un aspecto nuclear y vinculante en la literatura de Murakami y sus personajes, y quizá también en su experiencia de vida, aunque tal vez él mismo no sea o no quiera ser muy consciente de ello. En la entrevista que le hice al autor le solicité que me explicara más acerca de la manera en que ha construido su concepto de la muerte, a lo que respondió:

Honestamente, hasta donde recuerdo, no pienso mucho en la muerte cuando escribo novelas y cuentos. La muerte es la cuestión grande y significativa de nuestras vidas, indudablemente. También en mis libros algunos de mis personajes deben morir, como parte de la historia. Pero para mí, lo que es más importante es la historia misma y las muertes forman parte de la dinámica de la historia. En otras palabras, si la historia requiere una muerte, habrá una muerte. La historia decide quién va a morir y quién va a vivir, yo no. La historia es un cosmos que involucra a todo. La muerte es una de las cosas que involucra. No creo que podamos extraer a la muerte misma de esa unidad caótica y poderle echar un vistazo. (Murakami, 14 de junio 2013)

Me pregunto si para el momento en que le hice la entrevista a Murakami ya había olvidado por completo lo que respondió a Jay Rubin, hace más de diez años, sobre la centralidad de la muerte en su proceso creativo, o si ya no la considera tan

importante. En este sentido, si hubiera podido continuar con la entrevista, le habría preguntado al autor por qué sus historias contienen tantas referencias a la muerte. Por ejemplo, en la novela que estudio, la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, hay una gran cantidad de fallecimientos, referencias, metáforas y símbolos relacionados con la muerte. Si bien es una novela bastante extensa, hay más de 30 muertes, y sólo una parte del texto está vinculada a la guerra; de hecho, la mayoría de los fallecimientos no están relacionados con ella. Algunos ejemplos de esto son: la niña Ōmura muere atropellada; el señor Honda muere de vejez; su esposa y su amante se suicidan; una actriz se suicida al ahogarse en una tina; un alto militar y su esposa se suicidan; el amigo de Kasahara May se mata en un accidente de motocicleta; la madre de Tōru muere; la hermana de Kumiko se suicida; Yamamoto muere desollado; los soldados chinos mueren a batazos; los soldados japoneses mueren en los campos de concentración de Rusia; toda la familia del teniente Mamiya muere directa o indirectamente a causa de la bomba atómica de Nagasaki; los integrantes de la familia Miyawaki se suicidan; los animales del zoológico mueren asesinados a balazos; el padre y el esposo de Nutmeg mueren desaparecidos; el primer hijo de Tōru y Kumiko es abortado; el bebé que Tōru engendra cuando era universitario con otra joven es también abortado, y Wataya Noboru muere cuando Kumiko lo desconecta del respirador que lo mantenía con vida.

En este orden de ideas, el tema de la muerte es más importante de lo que el escritor mismo desea reconocer ahora, y sí admitió al menos en la entrevista que concedió a Jay Rubin. También es preciso tener en cuenta que las muertes representadas por Murakami en ningún momento son aquellas que aquejan a la mayoría de la humanidad: enfermedades crónicas y degenerativas causadas por la vejez y el desgaste natural del cuerpo. Por el contrario, están sujetas a condiciones

muy específicas, y vinculadas a un sistema de representación y simbolismo que abordaré con detalle más adelante.

Un aspecto relevante de la respuesta que Murakami me dio al preguntarle sobre la manera en que ha construido su concepto de muerte es que no cree “que podamos extraer a la muerte misma de esa unidad caótica y poderle echar un vistazo” (Murakami, 14 de junio 2013). Sin embargo, no estoy de acuerdo, y para ello utilizaré un pasaje de la *Crónica*. En el primer capítulo una adolescente llamada Kasahara May vive obsesionada con la mortalidad. Ella dice que le gustaría tener un bisturí para hacerle una disección a la muerte misma, pues piensa que la esencia de ésta debe encontrarse en alguna parte. Afirma que le gustaría sacar *eso* de dentro de una persona fallecida y abrirlo, que siempre piensa en ello, en cómo es el interior de la muerte, así como en llegar al corazón pequeño y durísimo de esta. Así estimo, al contrario del autor, que sí es posible aislarla de esa unidad caótica que es su novela, echarle un vistazo y analizarla como desearía Kasahara May, pues considero que ésa puede ser una de las funciones válidas de la investigación y la crítica. Además pienso que postular al autor como el centro del texto literario es suprimir la posibilidad de diferencia y la proliferación semántica de su obra. El lenguaje es pluralidad radical y, en este sentido, el significado lo produce también quien lee, pues el texto es algo *en producción*; es decir, algo que elabora tanto quien lee como el lenguaje del texto mismo (Allen, 2003: 76). Así, en los dos pasajes anteriores, dos jóvenes, lúcidas como los bufones shakesperianos, confrontan a los protagonistas con esta idea de la muerte como centro: como la llave, o aquello que conecta al protagonista con el mundo, en el caso de Yuki; y como lo que se quiere abrir para conocer; como aquello quizá, que constituye y aniquila la esencia de uno/a mismo/a.

Para continuar haciendo énfasis en el concepto de muerte como una presencia extensiva en la obra murakamiana, es necesario señalar que otra finitud relevante es la muerte simbólica o metafórica, la cual se manifiesta mediante un sentimiento de vacío radical en que el personaje se percibe como un caparazón abandonado, una suerte de muerto en vida que perdió algo esencial. En algunos casos se trata de la ausencia de vitalidad y el sentido de la existencia en el mundo, en que el personaje permite que sus días transcurran en la total inercia y abulia. Un ejemplo de ello es la novela *Sputnik mi amor*, donde un personaje llamado Myū relata un evento que involucra a su *Doppelgänger*, y la transformó y escindió: su otra mitad se fue a un mundo distinto, llevándose consigo su deseo sexual y sus ganas de vivir, dejando sólo la sombra de lo que alguna vez fuera. Al respecto, Myū le dice a otro personaje, Sumire: “Tú estás realmente viva. Pero yo no. Incluso las palabras que pronuncio ahora me suenan vacías como el eco” (Murakami, 2002: 155). Al percatarse de que Myū es el fantasma de sí misma, K, el protagonista, reflexiona:

Es como la *muda vacía* que dejan tras de sí diversos animales... [...] Myū me recordó una habitación vacía después de que todo el mundo la ha abandonado. Algo precioso en extremo [...] se había perdido para siempre. Y lo que había quedado en ella no era la existencia sino la *ausencia*. No era el calor de la vida, sino la quietud del recuerdo. La blancura inmaculada de su pelo hacía pensar inevitablemente en el color de los huesos blanqueados por el paso del tiempo. (Murakami, 2002: 196)

Esta descripción de Myū contiene imágenes de vacío, ausencia, pérdida y muerte. De hecho se establece un símil entre el cabello blanco de Myū y la osamenta de un cadáver blanco ante el paso del tiempo, para reforzar la idea de lo inerte y de que en ella no existe más que la huella de su memoria. En la obra de Murakami las muertes simbólicas, al igual que las físicas, son muy frecuentes como ya señalé. En este sentido, en la novela más reciente de Murakami, *Los años de peregrinación*

del chico sin color, el personaje principal, Tazaki Tsukuru, reflexiona: “La diferencia entre la muerte real y una muerte metafórica es mínima” (Murakami, 2013: 231); acaso por la ausencia de cualquier tipo de afectividad, impulso vital y emoción en sendos casos.

Esta última novela ejemplifica una de las dos posturas principales que he identificado a lo largo la obra de Murakami, en términos de trascendencia e intrascendencia ante la muerte. Al inicio de ella y sin más preámbulos, el protagonista recuerda el momento de su juventud en que estuvo seis meses pensando en morir y su actitud ante ello: “La idea le seducía: este mundo no existiría y lo que él tenía por realidad ya no sería real. Del mismo modo que para este mundo él ya no existiría, el mundo tampoco existiría para él” (Murakami, 2013: 3). La postura anterior implica que el mundo y la realidad dejan de existir y ser *reales*, y que después de la muerte no sucede *nada*. Aunque este planteamiento podría interpretarse como desprovisto de cualquier sentido de religiosidad, hace eco de una escuela radical del budismo Māhayāna, la Mādhyamika. Esta sostenía que el mundo era una representación de la mente o la consciencia, una mera ideación tan irreal como un sueño, y que la mente era igualmente provisional, inexistente y vacía (Wood, 1994: 7); de esta forma la *nada* parecería ser el único absoluto.

Un pasaje posterior de esta obra aborda una conversación entre el padre de un amigo del protagonista y un moribundo llamado Midorikawa, quien afirma que una vez que se acepta la muerte se adquieren habilidades excepcionales y se abren las puertas de la percepción, lo que en su caso significa la habilidad de ver luces y colores que rodean a las personas como un aura. Aunque Midorikawa manifiesta haberse convertido en un ser metafísico, en intuición pura, y tener esta experiencia que podría interpretarse como espiritual y perteneciente a una realidad ulterior, él

señala que teme morir. Cuando se le pregunta qué hay después de la muerte, Midorikawa responde: “No merece la pena pensar en algo que, por mucho que uno se esfuerce, nunca conseguirá saber. Y si uno llega a saberlo, no tendrá modo de comprobarlo” (Murakami, 2013: 62). En esta reflexión se asume que, una vez muerto, se entra a un estado tal en que ya no es posible *saber* ni *comprobar* nada. Es decir, a pesar de que antes de fallecer hay un cambio notable en la percepción y la conciencia, por lo menos en el caso del hombre mayor, no se relaciona esta experiencia con un ámbito sagrado ni con una vida después de la muerte.

Hacia el final de esta novela, Tsukuru se enfrenta a la posibilidad de que Sara, su pareja, lo deje por otro hombre. Al respecto, contempla nuevamente la posibilidad de morir y piensa: “Posiblemente todo se convierta en nada y sólo quede un terrón de tierra duro y helado. «Tampoco sería tan grave», se dijo. Ya había estado a punto de ocurrir, y no habría sido extraño que sucediera de verdad. No era más que un mero fenómeno físico” (Murakami, 2013: 231). En este pasaje se retoma la idea de la disolución del ser que se convierte en nada, hasta que la tierra es lo único que queda. Justo después, el personaje reflexiona sobre la naturalidad del acto de morir y el hecho de que sólo es un fenómeno físico y desapasionado. Es decir, se trata de un ser que regresa o se diluye en el entorno como lo propone el budismo; sin embargo, Tsukuru no habla de esta transformación con el optimismo de un ser que se fusiona con una naturaleza activa y animista, sino con un sentido más cercano a la resignación e indiferencia. Y es que este personaje parece tener claro que no sólo tenemos cuerpo, sino que *somos* cuerpo, materia y, como tal, estamos sujetos a las leyes de la transitoriedad.

En una novela anterior de Murakami *After Dark* (2004) se aborda la muerte en un sentido similar, en términos de intrascendencia. Esto es notorio cuando uno

de los personajes principales de la obra, Mari, sostiene una conversación sobre la cuestión de la transmigración de las almas con una camarera llamada Kōrogi, quien afirma:

—Pues yo sí creo en la transmigración de las almas. Vamos, mejor dicho, me da pánico pensar que no se produzca. Yo, eso de la nada, no lo entiendo. No lo entiendo y tampoco me lo puedo imaginar.

—La nada significa la inexistencia de las cosas y, por lo tanto, tal vez no haga falta comprenderla o imaginarla.

—¿Y suponiendo que sea un tipo de nada que sea necesario comprender o imaginar bien? Tú no te has muerto nunca, ¿verdad? Y eso, hasta que te mueres en serio, no lo sabes a ciencia cierta.

—No, claro, pero...

—[...] Y, mira, creer en la transmigración de las almas es más cómodo. Aunque reencarnes en algo horrible, al menos puedes imaginar qué pinta tendrás. [...]

—Pues yo encuentro más natural pensar que, cuando te mueres, no hay nada —dice Mari.

—Eso es porque tú eres una persona psicológicamente fuerte. (Murakami, 2008: 122)

En esta conversación están presentes dos actitudes ante la muerte, una que se puede describir como racionalista y estoica, que asume que no sucede *nada* al morir y que no es preciso comprender esta *nada* ni tomarla en serio al ser inevitable. La segunda considera la trascendencia del alma como un consuelo ante el temor de desaparecer por completo. Kōrogi cuestiona a Mari en tanto que quizá esta *nada* sí deba ser comprendida, o que al menos no es posible tener ninguna certeza al respecto más que al morir. Ante la posibilidad de elegir entre la asunción de la nada y la fe en la trascendencia, Kōrogi afirma que creer en que se convertirá en algo concreto es más *cómodo*, pues significa otra oportunidad de existir, para bien o para mal. Sin embargo, Mari no cambia de opinión e insiste: “cuando te mueres, no hay

nada”, lo que se puede asociar con la postura del existencialismo⁸, el cual sugiere construir la vida con base en verdades duras e incómodas, no en las arenas inestables de ilusiones cómodas (Cox, 2009: 35). De manera que, como lo sugiere la camarera misma, de ser psicológicamente fuerte, tendría el valor suficiente para asumir que después de la muerte no sucede nada y evitar la fe deliberadamente. Además, al usar el concepto de comodidad, Kōrogi parece tomar una distancia crítica ante su fe, lo cual le permite conceptualizarla en los términos más pragmáticos de su funcionalidad, pero en el umbral de esta conciencia da un paso atrás y decide evitar la angustia de esta posibilidad.

En cuanto a la trascendencia del ser después de la muerte; es decir, la manera en que el ser se transforma y pervive de alguna manera, Murakami a menudo emplea la metáfora de fusión con la naturaleza, de inspiración más claramente budista. Por ejemplo, en *Al sur de la frontera, al este del Sol* recurre a imágenes que vinculan a la muerte con los ciclos de la tierra, sobre todo cuando en el capítulo 10, el protagonista, Hajime, y un personaje femenino llamado Shimamoto salen de la ciudad, hacia la costa del mar de Japón, en medio de boscosas montañas. Ella lleva consigo las cenizas de su bebé, pues desea verterlas en un río limpio y cristalino. A lo largo del camino, Hajime nota a los cuervos, que parecen estar por todos lados, y su trino agudo lo inquieta. La atmósfera es por lo mismo mortecina, y ella le pregunta a Hajime:

—¿Crees que acabará lloviendo? —preguntó Shimamoto allanando la tierra con la puntera del zapato.

Levanté los ojos hacia el cielo.

⁸ El existencialismo es un movimiento intelectual muy amplio, compuesto en su mayoría por filósofos, psicólogos, novelistas, dramaturgos europeos, entre otros, que se desarrolló en el siglo XIX y sigue siendo influyente (Cox, 2012: 6).

—No, no me refiero a eso. Lo que quiero decir es si las cenizas del bebé llegarán al mar, se evaporarán mezcladas con el agua, se convertirán en nube y caerán en forma de lluvia.

Volví a alzar la mirada hacia el cielo; luego la bajé a la corriente del río.

—Tal vez sí —dije. (Murakami, 2007: 147)

Como ya sugerí, en este pasaje la muerte está vinculada con la noción del retorno del ser humano a la tierra, a los procesos de la naturaleza, a la dispersión y la absorción por ella, en línea con el concepto japonés de *daishizen* o naturaleza universal, el cual ofrece algo de consuelo: morimos, pero continuamos formando parte de aquello que nos nutrió (Mathews, 2014: 45). De esta manera, al formar parte del agua y sus diversos estados de agregación, el bebé perdido puede terminar convirtiéndose en lluvia y seguir vivo de alguna forma, lo cual concuerda con la idea budista de que al convertirse en nada, el individuo se convierte en todo.

En *Kafka en la orilla* la aproximación es similar más no idéntica, pues en esta novela fusión con la naturaleza se plantea como un fenómeno propio del *otro mundo*, el cual se abordará con detalle en un capítulo por venir. El pasaje más relevante, para efectos de este análisis que busca ver la obra murakamiana con los ojos de la muerte, es cuando el protagonista, Tamura Kafka, llega a una cabaña en medio del bosque y las montañas, los cuales en el folclor japonés representan un área liminal donde es probable que cualquier persona se tope con otras dimensiones (Toelken e Iwasaka, 1994: 88). Ahí se le advierte sobre el peligro del bosque, pues una vez que se entra es posible no volver a salir, y como anécdota admonitoria, se le cuenta sobre dos desertores de la Armada Imperial durante la Segunda Guerra Mundial, quienes escaparon al bosque y jamás se les volvió a ver. Sin embargo, Kafka explora el bosque y se encuentra con los dos soldados desaparecidos. Ambos lo saludan, le dicen que lo esperaban, que saben todo lo que sucede en el bosque y vigilan la entrada, la cual no siempre está abierta. Advierten a Kafka que el camino

es difícil y que necesitará guía, pues una vez dentro, es muy difícil retroceder. Por su parte, Kafka asegura que debe ver a alguien ahí. Ambos lo llevan a la parte más profunda del bosque donde hay una pequeña villa, y ahí el protagonista encuentra al personaje del que está enamorado: una señorita Saeki mucho más joven que la *real*, y es la encargada de hacerle de comer pero no lo reconoce. Según lo que ella explica, en el bosque el tiempo no es un factor importante y los seres que lo habitan se van diluyendo con su entorno:

Es decir, que cuando tú estás en el bosque, tú eres, sin fisuras, parte del bosque. Cuando estás bajo la lluvia, tú eres, sin fisuras, parte de la lluvia que cae. Cuando estás inmerso en la mañana, tú eres, sin fisuras, parte de la mañana. Cuando estás delante de mí, tú eres parte de mí. De eso se trata. Explicado de una manera fácil de entender. (Murakami, 2006: 525)

Agrega también que el tiempo se va disolviendo en ella, forma un todo, y no puede distinguir un suceso del siguiente. De una forma al parecer budista o daoísta, en que la disolución del cuerpo viviente significa una reconfiguración más que una extinción de las energías vitales (Parkes, 1998: 77), el bosque es un lugar donde los habitantes parecen vivir en el eterno presente y se disuelven en él, de manera que la individualidad carece de importancia. De hecho, hay una interrelación de identidad mutua: son el bosque si están en él y, cuando llueve, los seres son la lluvia; todos están conectados y tienen la libertad de convertirse en cualquier cosa, fusionarse y diluirse con lo otro, con el todo. Es un mundo donde, si bien no hay tristeza ni sentido de soledad, tampoco parecen existir las emociones contrarias.

Cuando un lector preguntó a Murakami si creía en la reencarnación, él contestó: “Mi respuesta de siempre es: pensaré en ello cuando esté muerto” (Rubin, 2003: 229). Parece ser que el autor desea comunicar de una manera insistente que está muy centrado en el aquí y el ahora, y no le parece relevante pensar en la vida después de la muerte, o al menos ése es el discurso que desea difundir en algunas

entrevistas. Sin embargo, en sus novelas esta postura no resulta tan contundente ni evidente, pues sus personajes —sin importar su edad, condición o género— e historias parecen oscilar entre las creencias de que después de la muerte no sucede nada y aquellas en que los individuos vuelven a ser parte del todo, aunque en la *Crónica* se verá que el tratamiento de la mortalidad es mucho más complejo y prolífico en matices. En este sentido, considero que la muerte es inextricable de la obra de Murakami, aunque él mismo no parezca identificarla como un tema lo suficientemente relevante. Es parte de su todo, y como el pez que vive en el agua, no la nota ni la ha identificado como algo ajeno a él ni a su obra, profusa por demás en símbolos que aluden a la mortalidad y a lo transitorio, junto con viajes que describen trayectorias de pasaje del mundo de los vivos al de los muertos.

Estos discursos, símbolos y tropos en torno a la muerte cohabitan en sus novelas como los diferentes escritos de un mismo palimpsesto, noción que en principio se define como un manuscrito que se escribe sobre un texto anterior y oculto. A nivel conceptual, el palimpsesto está relacionado con el involucramiento, la cohabitación, la relacionalidad y la superposición de textos y discursos; es una figura que desiste de la pureza y linealidad de las fronteras, pues su esencia es diversa. En él los textos no relacionados se involucran, se entrelazan de una manera intrincada, interrumpiendo y habitándose entre sí (Dillon, 2007: 4). Esta imagen metafórica puede emplearse para abordar el concepto de la muerte en las obras de Murakami, pues cada personaje tiene su propia visión o experiencia de ella, lo cual se traduce en un mosaico de textos heterogéneos e intertextuales que coexisten y llenan la lectura de ecos que retienen una gran variedad de impresiones de la mortalidad. Así, sus significados se involucran y quizá sólo se puedan descifrar juntos, en su totalidad íntima e inextricable, aunque retengan el distanciamiento

entre sí y permanezcan distintos, pero siempre listos para revivir y resucitar en la obra de Murakami y más allá de sus fronteras, por supuesto.

Capítulo 2. Símbolos primigenios de la mortalidad en la *Crónica*

El tiempo diegético de esta novela es 1984, aunque en realidad se escribió diez años después, en 1994. De esta manera es importante hablar sobre el contexto histórico que la novela refiere, así como en el que se escribió, porque puede dar una idea más amplia de las situaciones que enfrentan los personajes, así como algunas de sus actitudes. A mediados de la década de 1980 Japón alcanzó el cénit de su poder económico y sobrevino una afluencia de dinero sin precedentes. La gente dispuso de recursos para viajar por el mundo y satisfacer sus excentricidades, y la bolsa de valores de Tokio comenzó un ascenso vertiginoso. Japón era una sociedad opulenta y sus habitantes no escatimaban en compras de edificios, hoteles, campos de golf, empresas y obras de arte (Lozoya y Kerber, 2011: 326).

En 1989 comenzó la era Heisei y algo dejó de funcionar. La sobreoferta de bienes raíces, los préstamos financieros ilimitados, la especulación y la corrupción hicieron que la burbuja económica reventara. Las exportaciones perdieron competitividad, la demanda interna empezó a decaer y el desempleo aumentó tras la quiebra de muchas empresas. Así, la situación al inicio de la década parecía desoladora, con una economía endeble, un gobierno cuestionado y un ambiente mundial adverso. De esta manera, la sociedad japonesa, después de haber superado el ataque de la bomba atómica, y tras una extraordinaria bonanza, se encontraba de nuevo desorientada y confundida (Lozoya y Kerber, 2011: 326-334).

Esto generó cambios en la visión del mundo de la clase media japonesa de Heisei, a la que pertenece el protagonista de la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Desde finales de la década de 1990, reinaba un sentido de desilusión del mito de posguerra de “la nación de clase media” que se había estado desarrollando, pues había aumentado más que nunca el escepticismo en torno al futuro de la

nación. La clase media parecía cimbrarse desde sus bases, y el estado de ánimo predominante en el Japón de la época se resume en el sentido de *fuan*, o una serie de ansiedades vagas e inespecíficas acerca de un futuro impredecible. El generalizado *fuan* también aparece para referirse una y otra vez a la confusión, decepción y descontento en torno al cambio dramático en el significado del trabajo mismo, pues la dedicación total a él ya no garantizaba nada. El sentido de incertidumbre y desesperanza dominaba el Japón de aquella época, junto con un sentido de frustración y desilusión. El momento de inercia y abulia en el Japón de la posruptura de la burbuja económica se representa como un periodo necesario de duelo. Lo que las personas perdieron fue algo que tal vez nunca recuperen: el optimismo inocente que duró medio siglo y la visión de una sociedad en la que todos podían creer en un futuro mejor y con más bienestar (Kurotani, 2014: 75-77). Aunque 1984 es un año todavía de bonanza, considero que es este desánimo generalizado posterior el que sirve de escenario anímico para la novela que nos ocupa. Su protagonista es un hombre de 30 años que se desempeñaba como asistente de un despacho de abogados hasta que decide dejar su trabajo, aburrido y rutinario, para darle una nueva e incierta dirección a su vida.

La *Crónica* es quizá una de las obras más complejas que Murakami ha escrito hasta la fecha, junto con *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. Es una mezcla de ámbitos, seres mágicos, realidades, diferentes periodos históricos, estados de la conciencia y voces narrativas; todas conectadas por la enigmática presencia del “pájaro que da cuerda” que parece presenciar los momentos de transformación más importantes del universo diegético. Esta novela tiene tres narrativas principales, aunque su complejidad dificulta reducirla a esta categorización. Como si hubiera sido escrita con base en el principio estético *wabi*

sabi, la novela se encuentra en un estado de fluidez constante, evoluciona de la nada y regresa a ella al ser de manera última transitoria, asimétrica e irregular.

La desaparición de la esposa del protagonista, las acciones de los japoneses en Asia continental y la manera en que el protagonista se va vinculando a otros personajes en su afán de recuperar a su mujer, son las posibles maneras de dividir las narrativas principales de este libro. Como lo señala el académico Matthew Strecher, es posible leer la *Crónica* como una novela río, y como tal, a veces se obstruye, y otras ocasiones corre rápida y hasta violentamente; algunas veces fluye en la superficie, otras de manera subterránea. Quizá de manera más importante, funciona como una metáfora del tiempo, pues la mayoría de los ríos serpentean en lugares distintos, y dan la impresión de que fluyen en más de una dirección (Strecher, 2006: 57). Su estructura también se puede leer como varios relatos dentro de la novela que interrumpen, enriquecen y adensan el flujo discursivo del personaje central, y su peripecia individual en busca de sentido. La narrativa va construyéndose por la acumulación de escombros dispersos como recuerdos, cartas, confesiones a deshora, monólogos, relatos y muchas otras cosas más (Tizón, 2001: 42). En otras palabras, es un pastiche algunas veces confuso de voces narrativas y varias historias interconectadas.

La *Crónica* está narrada desde la perspectiva del yo protagonista, Okada Tōru o *boku*, decisión narratorial que rehúye cualquier indicio de autoridad narrativa, sobre todo ante la gran cantidad de voces que caracterizan a esta novela. De esta forma, se presenta al típico narrador de Murakami: un hombre de 30 años encerrado en su pequeño universo; no alcanza a proyectarse más allá de sí mismo y todas sus búsquedas se hacen en relación con su propia persona. No sabe gran cosa de la vida ni de la muerte pero desea saber por qué le suceden tantas cosas extrañas. Sin

embargo, en esta obra el personaje principal de Murakami abandona su posición típica de distanciamiento pues la novela se centra de forma importante, además de en la muerte por supuesto, en las relaciones humanas y en la dificultad de conocer al Otro.

Tōru se encuentra en una encrucijada y la estructura del libro responde al esquema clásico del héroe griego que debe superar una serie de pruebas, superadas las cuales idealmente accedería a la solución de un enigma, aunque este no es precisamente el caso. De todas formas, la ficción trata de su transfiguración interior y exterior durante su búsqueda, lo cual lo lleva por una especie de laberinto donde, como lo señala Eloy Tizón, unas cuantas ariadnas, más que ayudarle a encontrar la salida, contribuirán a enredarlo más (Tizón, 2001: 42). Murakami separa la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* en tres partes que se venden por separado en Japón: “La Gazza Ladra”, “El pájaro profeta” y “El cazador de pájaros”. A continuación expondré un breve resumen de cada una ellas:

Libro primero, *La Gazza Ladra*, junio y julio de 1994

Tōru renuncia a su trabajo como asistente en una firma legal de Tokio. Está casado con Kumiko, una editora de una revista, y ambos viven con su gato en un suburbio tranquilo. Una extraña llamada telefónica interrumpe a Tōru una mañana en que está cocinando espagueti y escuchando la ópera, *La gazza ladra* de Gioachino Rossini. Una mujer desconocida en la línea parece saber todo de su vida e intenta iniciar una conversación erótica pero él cuelga de manera abrupta. Al inicio de la novela también, Tōru escucha un “trino mecánico” de la ventana de la cocina. Kumiko lo nombra el *pájaro que da cuerda*, y su sonido tiene ecos a lo largo de la novela.

Otro día Kumiko llama a Tōru y le dice que su gato está perdido y que es necesario que él lo busque en el vecindario. Mientras que Tōru busca al gato, entra a un callejón angosto sin entrada ni salida. Éste lo lleva a una casa vacía cuyo jardín tiene la estatua de un pájaro con las alas extendidas, listo para volar pero que permanece congelado en tiempo y materia. En una casa vecina Tōru conoce a May Kasahara, una desertora escolar de 16 años y se hacen amigos de manera inmediata.

Al día siguiente Kumiko llama del trabajo y le pide a Tōru que se reúna con una mujer llamada Kanō Malta en un restaurante para que lo ayude a encontrar al gato. Malta resulta ser una clarividente que tiene una hermana llamada Creta, quien también tiene poderes psíquicos y afirma que el hermano de Kumiko, Wataya Noboru, la violó. Malta le advierte a Tōru que él ha entrado a una nueva fase de su vida.

Tōru relata la historia de la manera en que conoció a Kumiko y a su familia, especialmente el primer encuentro con el arrogante Wataya Noboru. También recuerda sus visitas al señor Honda, un psíquico, consejero espiritual, y amigo de la familia de Kumiko.

Creta va a visitar a Tōru y le cuenta la historia de su complicada vida, que incluye un intento de suicidio y su trabajo como prostituta, donde conoce a Wataya Noboru y la mancilla. En ese momento Creta empieza a relatar la historia de sus metamorfosis, que retomará en diferentes momentos de la novela.

Más adelante, Tōru recibe la visita del teniente Mamiya, un veterano de guerra y viejo amigo del señor Honda y le entrega a Tōru un paquete de parte del señor Honda, quien acaba de morir. Mamiya le cuenta la historia de su servicio en la milicia japonesa en Manchuria durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los mongoles lo capturaron y torturaron a él y a su compañero Yamamoto. Vio cómo,

por órdenes de Boris el Despellejador, desollaron vivo a Yamamoto. Después Mamiya describe cómo se le dejó morir en el fondo de un pozo, donde tuvo una revelación en una oscuridad atemporal que no pudo comprender. El señor Honda predijo que Mamiya no moriría en el continente asiático. Después de que Mamiya se marchara, Tōru descubre que la caja de parte del señor Honda está vacía.

Libro segundo: El pájaro profeta, julio a octubre de 1984

Cuando el libro dos empieza, Kumiko no regresa a casa después de trabajar. Por otro lado, Creta se le aparece a Tōru en un sueño muy vívido, en el que tiene relaciones sexuales psíquicas con él. Tiempo después, Tōru se reúne con Malta y Noboru en un salón de té, donde éste último le informa a Tōru que Kumiko lo ha dejado por otro hombre. Tōru, quien enfrenta a Noboru durante la conversación, amenaza a su poderoso cuñado diciéndole que está dispuesto a contraatacar. Es en este momento cuando se empieza a delinear con más precisión el carácter de Wataya Noboru, un personaje en varios sentidos inerte, excepto por su deseo de poder y control sobre los demás personajes.

Consternado por la pérdida de su esposa, Tōru encuentra un pozo antiguo y seco en su vecindario y decide entrar en él durante varios días, donde trata de pensar y alcanzar otro estado de conciencia, entrar a otro tipo de realidad o dimensión, pues es ambiguo el estatus de aquel lugar y sus vivencias ahí dentro. Durante el tiempo que Tōru pasa en el pozo oscuro él llega a un hotel sobrenatural y al cuarto 208, donde se encuentra con varias mujeres de la novela —Creta, la mujer del teléfono y/o Kumiko, quizá— y una figura oscura que busca hacerle daño. Pasa la mayor parte del tiempo reflexionando sobre su matrimonio, y después de tener una extraña experiencia onírica, Tōru sale del pozo con una marca azulada en su mejilla.

Otro día, mientras mira a las personas en la estación de tren de Shinjuku, Tōru de pronto reconoce a un cantante que carga una guitarra y que había escuchado tres años antes, en el momento en que Kumiko tuvo un aborto. Tōru considera esa noche y la pérdida de su hijo como el punto en que la relación con su esposa empezó a disolverse. Sigue al músico a un edificio de departamentos y el hombre a la defensiva ataca a Tōru con un bate de béisbol. Sin embargo, Tōru le arrebató el bate y lo golpea violentamente. Después de eso, se convence de que debe encontrar a Kumiko al tener una revelación en una alberca comunitaria.

Libro tercero: El cazador de pájaros, octubre 1984 a diciembre de 1985

En el tercer libro Tōru decide comprar el terreno con la casa abandonada y el pozo seco de su vecindario. Poco después, en la estación de trenes, conoce a Nutmeg Akasaka, una mujer de negocios que está al frente de una clínica de curación para mujeres de mediana edad que padecen la irremediable condición de sentirse vacías. Al reconocer las propiedades especiales en la marca que Tōru tiene en la mejilla, Nutmeg le da empleo al protagonista como sanador y acepta ayudarlo a comprar la casa que desea.

Entre tanto, May se va del vecindario de Tōru y se queda en un lugar en las montañas donde trabaja en una fábrica de pelucas. Le escribe una serie de cartas a Tōru que él nunca recibe pero aparecen a lo largo del Libro tercero. Esta sección también incluye los reportajes periodísticos de los extraños sucesos de en “la casa de la horca”, o la casa que Tōru compró junto con Nutmeg y su hijo, Cinnamon (que la usan como la base de sus operaciones). Por alguna razón, las historias misteriosas alrededor de la casa empiezan a afectar la carrera política de Noboru. Tōru finalmente encuentra a su gato, que había estado perdido alrededor un año, y lo

nombra Sawara. También regresa al pozo, donde una vez más entra al extraño cuarto de hotel 208, pero no puede atravesar la pared para entrar a la habitación.

De nuevo en la superficie, Nutmeg le cuenta a Tōru la historia de su padre, un veterinario que el gobierno japonés envía a Machuria durante la Segunda Guerra Mundial para que trabaje en el zoológico local. Cuando era niño también escuchó el trino del pájaro que da cuerda, y en su mejilla llevaba la misma marca que apareció en el rostro de Tōru.

Junto con su familia, incluyendo a Nutmeg de niña, el veterinario es testigo de la manera en que los soldados, por órdenes superiores, matan a los animales del zoológico a causa de la escasez de alimento. También presencia la manera en que otros soldados matan brutalmente a unos prisioneros chinos con un bate de béisbol. Nutmeg explica que le relató estas historias a su hijo Cinnamon cuando era niño, y que probablemente a causa de ellas de pronto dejó de hablar.

Poco después, Tōru recibe una visita de un extraño hombre llamado Ushikawa, quien trabaja para Noboru. Este hombre le dice a Tōru que Noboru lo puede ayudar a reconciliarse con Kumiko si deja de involucrarse con la casa de la horca, la cual ha creado una publicidad contraproducente para la carrera política de Wataya Noboru. Tōru no sólo rechaza la posibilidad de hacer un trato con Ushikawa, sino que está dispuesto a enfrentar a su cuñado, quien cada vez es más reconocido y poderoso.

Nutmeg y Cinnamon se quedan a vivir en la casa del vecindario de Tōru. Al mismo tiempo, la prensa sigue investigando la manera en que el familiar de Noboru está involucrado en la casa de la horca. Tōru descubre documentos secretos que Cinnamon ha titulado la “Crónica del pájaro que da cuerda al mundo” en la

computadora. A través de ésta, Tōru también recibe un correo electrónico de Kumiko, donde ella le pide que la olvide.

Cuando Tōru regresa al pozo, por fin logra atravesar la pared y entrar al hotel. Sigue a un mesero que silba *La Gazza Ladra* hasta la habitación 208. Una vez en ella, Tōru ve en una televisión que alguien ha golpeado al político Noboru con un bate de béisbol. También encuentra a una mujer extraña cuya voz suena igual a la de Kumiko. Le dice que quiere llevarla a casa, pero ella no lo desea, y en cambio le da un regalo: un bate de béisbol. Una figura oscura —un hombre— aparece y trata de atacar a Tōru con un cuchillo, pero *boku* lo vence al golpearlo fuertemente con el bate en la oscuridad.

Tōru regresa a la realidad del fondo del pozo, sólo para encontrarse con que este se está llenando de agua. Recuerda una advertencia profética que profiriera el señor Honda: “Sé cuidadoso con el agua” (62). Cinnamon lo rescata en el último minuto y, al recuperar la conciencia, Nutmeg le informa que Noboru se desmayó durante una rueda de prensa. Más adelante, en la computadora Tōru encuentra una carta de parte de Kumiko. En esta dice que nunca se reunirá con Tōru y que ella debe matar a su hermano. En la escena final Tōru visita a May, y le cuenta que Kumiko está en la cárcel por haber asesinado a su hermano pero que él va a esperarla.

Según *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell (1949), el héroe mitológico sigue una trayectoria bien definida, y la *Crónica* presenta varios paralelismos al respecto. El protagonista empieza por abandonar el lugar donde vive y se le atrae, lleva o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Al entrar al otro ámbito encuentra una sombra que cuida el paso, que puede ser Kasahara May o el

pájaro de piedra. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad y lo desconocido: el pozo y el hotel. Después, detrás del umbral, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas por lo general poco familiares, algunas de las cuales lo amenazan —la sombra y la turba que lo persiguen en el hotel— y otras lo ayudan —el mesero sin rostro, la mujer del teléfono—, y sufre una especie de metamorfosis que en este caso consiste en un cambio de nombre a señor *pájaro que da cuerda*, y el surgimiento de una mancha azul en su mejilla; así, el hombre que era antes muere de cierta forma al transformarse en varios sentidos. Cuando llega al punto más álgido del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema, que consiste en escindirse y tratar de aniquilar a su Némesis.

En un relato tradicional el héroe recibiría su recompensa, lo cual no sucede como tal en la *Crónica del pájaro*, porque el encuentro con Kumiko queda por siempre diferido. Como las fuerzas del inframundo son hostiles, le retiran el don que había ganado: su habilidad para separar el cuerpo de la mente. Sin embargo, esta experiencia significa intrínsecamente la expansión de su conciencia y sabiduría, así como la certeza de que esperará a su esposa sin importar cuánto tiempo tarde en volver. El trabajo final es el regreso; las fuerzas pueden proteger al héroe, perseguirlo, o simplemente abandonarlo, como considero que sucede en la *Crónica*. Estas deben quedar atrás y quedan atrás, y el héroe vuelve a emerger de forma que se restaura el equilibrio cuando el pozo se vuelve a llenar de agua.

Para este héroe posmoderno las cosas se complican cuando en cada párrafo se sugiere que el mundo diegético no es muy consistente. En la obra de Murakami, muchos de sus personajes son capaces de experimentar realidades diferentes, al igual que Tōru. Por ejemplo, en *La caza del carnero salvaje* y *Dance Dance Dance*,

la entrada al “otro mundo” se lleva a cabo mediante el Hotel Dolphin en Sapporo, que tiene una habitación escondida que parece existir sólo en ciertos momentos, y literalmente pertenece a otra dimensión. Esta suerte de lugares irreales le permiten a *boku* conectarse y comunicarse con otros mundos. En la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, el pozo seco del patio trasero de la casa abandonada representa el pasaje al otro mundo, a medio camino entre el sueño y la realidad, donde el protagonista trata de resolver los problemas más apremiantes de su existencia.

Desde el punto de vista de la crítica literaria, Yasuhara Ken, un editor japonés, considera injusto que Murakami introduzca tantos enigmas e indicios para después olvidarlos, usándolos sólo como recursos que según él funcionan sólo para “crear una atmósfera”. De manera contraria, Yoshimoto Takaaki, un poeta y crítico japonés, que parece gustar de la *Crónica* más que las obras previas de Murakami, señala que esto no es una falla sino una característica del libro: el autor presenta las imágenes así como salen de su inconsciente y no siente la necesidad de descifrarlos, y tampoco nosotros/as debíamos hacerlo. Esta novela le recuerda a Yoshimoto el libro de Miyazawa Kenji, *Ginga tetsudō no yoru*, donde los personajes, los lugares y los objetos aparecen y desaparecen sin consecuencias (citados en Amitrano, 1996: 33). Suscribo a la idea de que esto no es una falla de la obra, sino una particularidad, y también funciona como crítica al presupuesto de que todos los elementos del universo diegético deben ser estrictamente necesarios, tener una repercusión y ser parte de una relación lógica de causa y efecto, puesto que la *realidad* tiene una infinidad de pliegues, y en ellos hay una gran variedad de elementos que aparecen y desaparecen sin repercusión. Esto nos pueden decir más acerca de las realidades múltiples en las que vivimos que una narrativa que se mueve en el ámbito de aparentes absolutos.

2.1 ¿Quién o qué es el pájaro que da cuerda al mundo?

Cuando un pájaro grita,
el silencio del bosque de la montaña
se hace más profundo.

Zenrin

En muchas entrevistas Murakami ha dejado bastante claro que en sus obras no se toma en serio la imaginería animal ni el simbolismo en general. Ha sido muy consistente en negar que hay “símbolos” en sus textos. Ya sean animales, el agua o las imágenes vegetales o topográficas, el autor se rehúsa a definirlos —ya sea en entrevistas o en sus textos— de manera que, como las manchas de Rorschach, pueden funcionar en la mente de cada lector/a individual de manera distinta. En otras palabras, la propuesta de Murakami parece sugerir que el *pájaro que da cuerda al mundo* funciona como un símbolo vacío al estilo de la ballena blanca de Herman Melville, que puede significar todas las cosas y ninguna.

Sin embargo, y a pesar de su propuesta abierta de lectura, Murakami sí parece sugerir, de manera quizá involuntaria e indirecta, lo que significa haber elegido a un enigmático pájaro para titular una de sus novelas más extensas y ambiciosas. Le parezca o no, el lenguaje funciona con base en convenciones y, como señalaría la teoría de la intertextualidad, todos los textos son reminiscencias de otros textos; los libros siempre hablan de otros libros, toda historia relata algo que ya se ha contado, y las palabras se refieren a otras palabras.

Los pájaros son animales que pueden viajar libremente por cielo, la tierra y el mar, e igualmente entre los mundos diegéticos murakamianos de la vida y la muerte, la conciencia e inconciencia, y por los distintos niveles de existencia y realidad que plantean sus novelas. En un primer momento el protagonista, Tōru, plantea una interpretación del pájaro. Según él, la verdadera función del pájaro es

“darle cuerda a nuestro pequeño mundo”; en otras palabras, el movimiento del mundo diegético queda en las alas de un pájaro místico, cuya función es hacer que la historia fluya. Por otra parte, *boku* mismo se equipara con un ave al hablar de su falta de ocupaciones y libertad: “Al igual que un ave migratoria no tiene propiedades que hipotecar, yo no tenía nada que pudiera considerarse un compromiso” (94). También es significativo que tome el nombre de señor *pájaro que da cuerda* al iniciar sus aventuras dentro del pozo, quizá para señalar su habilidad para llegar a lugares antes inaccesibles.

Sin embargo, este pájaro también puede jugar un papel siniestro, como se sugiere en la misma narrativa, pues al leer “La crónica del pájaro #8”, escrito por el personaje de Cinnamon, él sugiere que el pájaro es un presagio de destrucción, una fuente del destino mortal. En este contexto, el trino del pájaro que da cuerda es sólo audible para ciertas personas de alguna manera especiales, a quienes les espera una ruina sin escapatoria. En este sentido Matthew Strecher señala que esta ave también parece tomar un papel de deidad que controla el destino humano y es testigo de él (Strecher, 2006: 60). Podría añadir otra capa de significado al sugerir que el trino de este extraño pájaro podría funcionar también como un presagio de muerte ya sea a nivel simbólico —al marcar un momento de transformación— o literal —al marcar el fin de la existencia de un personaje.

Más allá de los significados variados y ambivalentes que el símbolo del pájaro tiene en la novela, considero que también es necesario señalar el papel de las aves como símbolos de la muerte en la historia cultural de Japón. El héroe del *Kojiki*, Yamato Takeru-no-Mikoto, se convierte en un gran pájaro blanco cuando muere, al igual que otros héroes, quienes al morir nadan en lagos como aves acuáticas y desaparecen. Otro dato interesante al respecto es que, en las tumbas prehistóricas

de Asia, los botes funerarios se hacían en forma de pájaro o con proas en forma de pájaros, y algunas veces se representaba a los remeros con disfraces de aves. Se han encontrado huesos de pájaros en los pechos de los esqueletos humanos, y el *Kojiki* alude a la costumbre de los dolientes de vestirse como aves. La evidencia sugiere, de esta manera, que los antiguos japoneses creían que los muertos se convertían en pájaros, o quizá que las aves llevaban a los difuntos a otro mundo. Hoy en día, existe la creencia de que los cuervos encarnan las almas de los muertos, y que el cuco es un presagio de la muerte (Hoffman, 1987: 34). En otras tradiciones los pájaros también se vinculan a este tema, por ejemplo, el poeta Homero imaginaba la muerte en el Hades como un ave.

Los títulos de los tres libros se relacionan con aves dentro de la música clásica, *La gazza ladra*, *El pájaro profeta* y *El cazador de pájaros*. El nombre del último libro nos puede remitir al personaje del cazador de pájaros de *La flauta mágica* de Mozart, un personaje benévolo y desesperado por encontrar el amor junto a una compañera con quien desea formar una familia. Representa al hombre común, al ser humano humilde y bueno, un tanto como el protagonista de la *Crónica*. También puede remitir a la idea de una prueba que se comienza por amor, en que el protagonista se ve obligado a exceder sus propios límites. Sin embargo, este título también se puede relacionar con la obra *kyōgen*⁹, *El cazador de pájaros en el inframundo*, que narra el encuentro de un cazador de pájaros con el dios de la muerte y la manera en que escapa de él (Keene, 1955: 301), como lo hace el protagonista, al salvarse de morir ahogado en el pozo anegado de agua.

⁹ Una obra teatral breve, humorística y satírica que se interpreta como interludio en las obras de teatro Nō y se basa en la vida medieval y el folclor como sus temas principales.

Así, el pájaro funciona como un símbolo en el que se inscriben diferentes estratos de significados superpuestos, sujetos a su vez a las más variadas interpretaciones. Entre muchas otras ideas, su presencia puede aludir a momentos en que se accionan la memoria, la continuidad, la transformación y la muerte en la novela, y también es un eco de la visión de los muertos concebidos como aves migratorias que, desde la costa oeste de Japón, se encaminaban al horizonte donde se fusiona el mar con el cielo.

2.2 Análisis espacial de la casa de la horca

Desde el punto de vista espacial, uno de los sitios más importantes de la novela es el lugar donde Tōru se interna al pozo. En este sentido, un espacio construido — sea en el mundo fenoménico o en el narrativo— nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio signficante e ideológicamente orientado que está cargado de connotaciones que el autor le ha ido atribuyendo gradualmente (Pimentel, 2001: 31).

En primera instancia, la perspectiva desde donde se organiza la descripción de la casa y el espacio es la de Tōru, después la de Kanō Malta, el tío de Tōru, un periodista desconocido y, por último, el de Kasahara May. La serie de atributos, partes, detalles con que todos ellos dibujan este espacio casa se analizarán a continuación, con la intención de demostrar cómo este espacio está anegado con sucesos y símbolos que aluden a la muerte.

Como ya se ha señalado, en un primer momento Tōru llega a la casa abandonada a causa de una petición de su mujer, Kumiko. El gato ha desaparecido y ella piensa que pudo haberse ido a aquella casa deshabitada, pues ya antes lo había visto ahí; de manera que un gato y una mujer son quienes orientan el camino del

personaje principal. Es de importancia mencionar el simbolismo de los gatos, pues en Japón se asocian, entre otras cosas, a las mujeres y al mundo de lo invisible. Además, en el folclore japonés los gatos poseen un inquietante control sobre el mundo de los muertos y hay regiones donde se impide que entren en una habitación donde se está velando un cadáver (Rubio, 2012: 304). En cuanto al simbolismo del gato en China, es relevante señalar que en ese país se cree que, a causa de la buena vista que caracteriza a los gatos, pueden ver espíritus en la oscuridad (Eberhard, 1986: 65). De hecho, cuando Malta y Tōru se conocen, al principio de la novela, para recibir orientación respecto del paradero del gato, ella le dice al protagonista que vive en un lugar muy *extraño*, que los gatos son muy sensibles, y que el suyo quizá se marchó porque algo obstruyó la corriente, sin abundar en más detalles. De esta manera, Tōru se lanza a la búsqueda de un ser liminal en espacios igualmente fronterizos.

Para llegar a la casa abandonada, Tōru tiene que caminar a lo largo de un callejón sin salida que en realidad no es tal porque no tiene una entrada: "...el camino se ha convertido ahora en una especie de canal abandonado, sin otra función que la de ser tierra de nadie que separe una casa de otra. En el suelo crecen frondosos los hierbajos y las arañas extienden sus telas pegajosas sobre ellos" (21); es decir, un espacio totalmente inútil y baldío. Poco después, sin entender cómo ni en qué momento Kumiko frecuentaba aquel lugar, *boku* llega a la casa abandonada, donde ve una imagen vinculada al título de la novela, un pájaro de piedra:

Justo en el centro de aquel mar de hierba, el pájaro de piedra, en una postura idéntica a la vez anterior, las alas desplegadas, a punto de emprender el vuelo. Pero obviamente no había ninguna posibilidad de que volara. Esto lo sabía yo y también lo sabía el pájaro. Inmovilizado en aquel lugar, sólo le cabía esperar que se lo llevaran a algún otro lugar o que lo derribaran. El pájaro no tenía ninguna otra posibilidad de abandonar el jardín. (23)

En esta cita el pájaro de piedra puede funcionar como un símbolo de *stasis*, de un impasse que hace eco del abandono permanente del camino que acaba de recorrer Tōru, de la casa donde se encuentra, y de él mismo, pues en ese momento su vida se encuentra en un punto muerto. En este pasaje se recurre al recurso literario de la personificación, ya que el protagonista anima al pájaro de piedra al pensar que éste *sabe* que no tiene posibilidades de volar. Más adelante en la narración, Tōru continúa haciendo énfasis en el sentido de *stasis* que reina en el lugar y lo equipara con un remanso de agua estancada, “donde alguna poderosa fuerza hubiera detenido el curso natural de corriente” (69).

Conforme avanza la novela, la casa en cuestión empieza a relacionarse con el concepto de la muerte. Esto sucede cuando Tōru le pide referencias de ella a su tío, propietario de la casa que el protagonista habita. El tío señala que ahí suceden cosas raras, que no ha escuchado nada bueno de aquel lugar. Primero cuenta que ahí vivió un militar cuyas tropas aparentemente cometieron muchas atrocidades en China durante la guerra. De manera que, al regresar a Japón, era muy probable que la policía militar lo arrestara y se le juzgara como criminal de guerra:

Él no pensaba consentir que lo juzgaran. Ser humillado ante todo el mundo para acabar en la horca... ¡Ni hablar! Antes prefería poner por sí mismo fin a su vida. Un día vio detenerse frente a su casa un jeep del ejército americano y a un soldado que descendía y se acercaba. Entonces agarró una pistola y, sin vacilar, se voló la cabeza de un disparo. Él habría preferido abrirse el vientre, pero ya no hubo tiempo. (129)

El suicidio de este militar se vincula a la autodestrucción ante al deshonor de ser arrestado y enjuiciado por crímenes de guerra. De hecho, se hace referencia al *seppuku*, o a la muerte honorable que debe llevar a cabo un guerrero, un samurai, para afirmar el control último sobre la propia muerte. Después, el tío relata que la casa permaneció deshabitada un tiempo hasta que la compró una actriz de cine,

quien era soltera y vivía sola con una criada. Unos años después de mudarse, la actriz enfermó de la vista. Y todo había marchado bien hasta que ella tuvo un accidente: en un set de grabación dio un paso en falso, cayó y quedó inválida. Además, y posiblemente a causa del accidente, su visión fue deteriorándose cada vez más y se quedó casi ciega. La mujer no pudo volver a trabajar y tuvo que quedarse encerrada en casa. Mientras tanto, la criada, en quien ella confiaba plenamente, le robó el dinero y se fugó con un hombre. Le quitó todo lo que tenía y la actriz: “Llenó la bañera de agua y metió la cabeza dentro hasta que se ahogó” (130). Este suicidio es claramente distinto al anterior. Al ser consciente de insuficiencia física, el suicidio de la actriz se puede entender como la determinación de acabar con el deterioro propio. Es la última afirmación de su autonomía, la única y final posibilidad de control sobre su cuerpo incapaz, su sufrimiento y muerte, y contribuye a consolidar la atmósfera sombría de la casa.

El tío continúa narrando que el señor Miyawaki compró el terreno poco después. Al escuchar las tristes historias de las personas que habían habitado la casa, decidió demolerla hasta los cimientos y construir una nueva. Incluso hizo una ceremonia de purificación que fue inútil, porque la familia Miyawaki se vio envuelta en serias deudas que culminarían en la muerte de tres de sus integrantes y la desaparición de una de las hijas: “En aquella casa no puede pasarte nada bueno. En el mundo hay lugares así. Yo no la querría ni regalada” (137).

Después llega el turno de un artículo periodístico que describe a la casa como un lugar que, a pesar de su excelente orientación, espacios favorables e idoneidad como vivienda, tiene una fama muy mala por el trágico final de todos sus habitantes: “Entre quienes compraron el solar y vivieron en él, nada menos que siete personas se quitaron la vida optando, en la mayoría de los casos, por el ahorcamiento o la

asfixia” (387). Por último, Kasahara May usa la estrategia de personificación para hablar de la casa:

Hasta entonces, yo nunca había visto una casa abandonada y aún no sé qué aspecto debe de tener *una casa abandonada normal*. Pero yo suponía que una casa abandonada debía de dar, seguro, una sensación de «abatimiento», como un perro abandonado o un pellejo vacío. Pero la casa abandonada de los Miyawaki era distinta. No estaba «abatida». Tenía una expresión de indiferencia, como si dijera: «Yo no conozco a esos tal Miyawaki». (589)

En esta cita, el personaje de Kasahara May describe a la casa como una persona, con una actitud indiferente, y también incluye la expresión “pellejo vacío”, que es una idea que Murakami usa a lo largo de sus obras para describir el sentir de personajes humanos, o más bien la falta de sentimiento y hasta de ser. Las imágenes de vacío abundan en el libro, y parecen funcionar como un eco de la descripción de la casa vacía (Rubin, 2003: 212). Al ser un lugar aislado y desolado, esta casa parece fijar muy vívidamente la idea de la muerte, concepto que además se pone en primer plano desde todas las perspectivas que la describen, ya sea al invocar los suicidios que sucedieron en ella o al caracterizarla como un lugar indiferente, estático, desierto y en ruinas. De esta manera, la casa se convierte en un lugar liminal donde, por alguna razón que permanece sin explicación en la novela, la gente muere o se transforma, como es el caso del siguiente propietario del lugar: *boku*.

2.3 El pozo: el laberinto de la inmanencia

Los pozos a menudo se encuentran cerca de manantiales y tradicionalmente son pasajes que desembocan en el mundo subterráneo de las aguas profundas. Como la psicología ha reconocido, a menudo aparecen en cuentos de hadas y relatos oníricos como lugares de penetración a los mundos desconocidos del inconsciente, de lo oculto e inaccesible en la vida cotidiana. Los pozos también se asocian con las

nociones del baño purificador, el beber de la fuente de la vida, saciar la sed de un conocimiento superior, y el caos primordial (Biedermann, 1992: 378).

La imagen del pozo tiene una larga historia en la obra de Murakami, y también en su vida. Hace varias décadas, la prensa empezó a centrarse en el estilo de vida excéntrico del autor. El 20 de febrero de 1983, un artículo del periódico *Sankei Shimbun* abordó su extraño hábito de cavar un hoyo en el patio trasero de su casa en Funabashi, Chiba, sólo para llenarlo otra vez (Oi, 2008: 110). Por otro lado, en el prefacio del libro *Un tambor distante* (*Tōi Taiko* 1990), un relato de su vida en el extranjero, Murakami describe qué significaba crear mientras vivía en Grecia e Italia: “De alguna forma, sentía exactamente como si estuviera escribiendo novelas en un escritorio que se encontraba en el fondo de un pozo profundo” (Fisher, 2000: 41); al parecer era una experiencia bastante introspectiva, sin tener mucho contacto con la gente y el entorno. Y en su primera novela, *Oye al viento silbar* (*Kaze no Uta o Kike*, 1979), el narrador cuenta la trama de una novela de ciencia ficción en la que un joven baja a uno de los miles de pozos sin fondo que se encuentran en la superficie de Marte. Ningún explorador había sobrevivido al descenso a los pozos, y después de muchas horas de deambular por los túneles, el joven emerge a la superficie nuevamente. Se sorprende al descubrir que han transcurrido varios millones de años mientras se encontraba en el pozo, y el Sol en agonía le explica que: “los pasajes del pozo a través de los que pasaste se cavaron para distorsionar la curvatura del tiempo” (citado en Fisher, 2000: 43).

El pozo resulta ser un tipo de imagen ideal para los propósitos de Murakami, pues tanto física como figurativamente es un hueco a la vez misterioso y peligroso que lleva a un espacio subterráneo, donde la oscuridad, el frío y la muerte asechan. Aunque la *Crónica* rehúye una significación concluyente de este tropo, conduce al

protagonista a un mundo fuera del tiempo y espacio habituales, y es el pasadizo que lo conecta con un hotel donde explora la fantasmagoría de su propio pasado, así como su memoria, imaginación, pulsiones, realidades alternas, la mente inconsciente, entre otros elementos inexplicables. Desde ahí *boku* puede intervenir en los sueños de los otros personajes y hasta en sus realidades. Se trata de un espacio de alguna forma compartido, en tanto que los personajes se pueden comunicar entre sí, como si sus oscuridades se conectaran en algún lugar profundo bajo la superficie: Kanō Creta entra conscientemente a los sueños de Tōru, y Kasahara May, en un sueño, escucha que Tōru la llama desde el fondo del pozo justo cuando él la llama en el tiempo *real* de la narración. Por su parte, Kumiko tiene un sueño recurrente en que Tōru la busca, tal y como en verdad lo ha estado haciendo dentro y fuera del hotel metafísico. Es además un lugar que a ninguno pertenece, donde no es posible entrar ni escapar a voluntad, y afecta las vivencias que los personajes experimentan.

Considero que Matthew Strecher acierta al aseverar que el otro lado metafísico de Murakami, simbolizado metonímicamente en la *Crónica* por el pozo y el hotel al otro lado de sus muros, está más allá de las fronteras —inestables— del mundo representado como tangible y fenoménico. El académico puntualiza además que por lo común se llega a este mundo sólo mediante el inconsciente, por accidente o azar, y es en gran medida como entrar a una suerte de estado onírico; no tiene fronteras fijas, aunque esto no siempre es evidente para los visitantes; rara vez se le puede encontrar de la misma manera dos veces; y cuando el tiempo existe, parece ser imprevisible al fluir hacia todas partes, al contrario de la herramienta lineal y unidireccional que gobierna el mundo físico de la vigilia. Otro aspecto relevante del ámbito metafísico es su atmósfera surrealista, por su extrañeza y cualidad onírica; y algunas veces parece ser que entre más se permanece allá abajo es menos

probable regresar a este lado con una noción concreta de quién se es (Strecher, 2014: 74).

El ámbito metafísico es central y estructurante en la narrativa de Murakami, por lo que es preciso abundar un poco más en él, sobre todo para sentar un precedente sobre la manera en que con lo relacionaré con la muerte en un capítulo posterior, titulado “Tōru, el pozo y sus metáforas”. En primera instancia, la dificultad de analizarlo radica en que, a lo largo de la obra murakamiana, suele ser muchas cosas a la vez: el inconsciente individual, el colectivo, el mundo espiritual del misticismo, un depósito de la memoria, los sueños y las visiones; la tierra mitológica de los muertos o lo muerto; el inframundo, la eternidad, etcétera. Se trata, de esta manera, de un todo indisoluble, que en momentos puede dar más énfasis a los aspectos psicológicos del protagonista y en otros a los espirituales del alma, aunque a veces ambos claramente se yuxtaponen (Strecher, 2014: 67). Esto se traduce en un tratamiento del otro mundo extraordinariamente abierto y ambiguo.

Por otro lado, en su estudio de la *Crónica*, el académico Michael Seats señala que el pozo se puede interpretar con base en la estructura tripartita de Freud — superego, ego y ello—, de manera que el pozo estaría relacionado con el ello, el lugar las pulsiones sexuales y de muerte (Seats, 2006: 281). Es decir, como el lugar desde donde *boku* va al encuentro del sexo, al acostarse con Creta y la mujer del teléfono, y de actos de violencia desmesurados, al atacar a dos personajes: un guitarrista y una figura oscura. Así, se sugiere que dentro de Tōru hay un ser más sombrío, capaz de hacer cosas que su ser exterior jamás haría: “Comprendí que mi persona estaba dividida en dos. Una parte era incapaz de detener a la otra parte” (362). En la novela, Tōru experimenta esta duplicidad una y otra vez como si tuviera

dos personalidades o identidades distintas, que se relacionan con los ya mencionados conceptos freudianos, y que de manera recurrente intercambian el control sobre *boku* y pueden tener cierto o ningún conocimiento entre sí. Él es un extraño para sí mismo y este tratamiento del ser hace eco en la concepción que en el posmodernismo se tiene del concepto: un ente siempre escindido, fragmentando, heterogéneo y descentrado.

Si bien la interpretación del pozo como metáfora del ello podría considerarse adecuada, considero que lo sucedido en aquel espacio supera la dimensión individual de *boku*, como lo sugiere la conceptualización del hotel como el *otro* mundo y el pozo como portal a él. Si sólo se tratara de un fenómeno interno no podría explicarse satisfactoriamente la manera en que el protagonista tiene injerencia en los sueños de los demás personajes e incluso en su vigilia, como ya mencioné. En otras palabras, lo que Tōru encuentra al otro lado del pozo tiene implicaciones que superan por mucho su mundo interior y la sola expresión de sí mismo, a menos que *todo* el universo diegético fuera una emanación de la mente de *boku*, lo cual también es posible. Murakami suele plantear acertijos irresolubles en sus novelas, y por ello no es posible saber con certeza si los personajes de este autor viven en un mundo mágico o están dementes. Todas sus novelas se podrían leer simplemente como alucinaciones o como intensos episodios psicóticos por parte de los protagonistas. Otra posibilidad más sugerente es que Tōru no sea más que un personaje en la narrativa de otro personaje de la novela, Cinnamon, curiosamente titulada “Crónica del pájaro que da cuerda”, y que de esa manera sea sólo palabras y lenguaje, un producto de la imaginación de otro personaje.

De esta manera, sería demasiado simplista caracterizar los ámbitos murakamianos únicamente en los términos psicológicos de consciente e

inconsciente. Si bien es cierto que para Murakami el inconsciente es muy importante, y asevera que lo que escribe es parecido a los textos de Jung, también dice no leerlo mucho (citado en Holthaus, 2013: 47). Al no tomarse muy en serio las definiciones ni las particularidades de la teoría jungiana, sus novelas parecen incluir intuiciones de lo que para él es el inconsciente colectivo: un rizoma en la base de todas nuestras psiques que lo conecta todo.

Matthew Strecher utiliza la analogía de una casa para explicar la manera en que está estructurada la obra de este autor en relación al inconsciente, que a menudo se yuxtapone con la noción de otro mundo. La superficie de la casa representa la conciencia y el ámbito de lo físico. El primer nivel del sótano sería un espacio superficial del ámbito metafísico y accesible en la vigilia, como la memoria y el sueño. En el segundo nivel del sótano es donde se guarda la Narrativa, y por lo común no entramos a ese lugar —o al menos no voluntariamente. Strecher explica que todas nuestras narrativas individuales están conectadas y se alimentan de la gran Narrativa, que es el núcleo de la conciencia humana o la historia que ha sido escrita y continua escribiéndose de manera incesante; pertenece a todas las personas —los vivos, los muertos y los que están por nacer—, y no se le puede determinar, pues nunca permanece igual al “actualizarse” con nueva información proveniente de miles de millones de narrativas individuales. De alguna manera es como el inconsciente colectivo de Jung y de otra como el *anima mundi* —el alma del mundo— de la que hablan los místicos. También encontraremos que en el mundo metafísico por lo común no hay “pasado” ni “presente” como tal, sino un ahora interminable que se replica a sí mismo (Strecher, 2014: 76 y 25).

Aunque en primera instancia puede ser tentador ver ambos mundos como mutuamente excluyentes, la barrera entre el ser consciente y el inconsciente es

permeable, y rara vez firme, pues lo físico/visible y metafísico/invisible son estructuras simbióticas; ninguna es capaz de existir por completo de manera independiente, y ninguna logra el dominio total sobre la otra, o al menos no todo el tiempo. Esto lo refleja gran parte de la narrativa de Murakami, donde los sueños afectan a la vigilia, y el mundo subterráneo tiene repercusión en la superficie al estar inextricablemente vinculados; en donde se crea un escenario realista que después trastoca con un sinfín de elementos extraños o mágicos, algunas veces de una manera que podría parecer sutil, otras violenta.

En relación con la *Crónica*, es preciso señalar que sería muy complejo hacer un mapa del pozo y su fondo de paredes viscosas que a su vez funcionan como el pasadizo al hotel laberíntico. Con su geografía nebulosa y arbitraria de espacios ambiguos, las cosas pueden y no ser en tanto que en él todo parece ser posible y a la vez incierto, como ya se sugirió. Encarna el mundo debajo de la superficie donde se esconde otra cosa que también es la realidad y que tal vez es todavía más realidad, sólo que más profusa en posibilidades, más compleja, profunda y difícil de captar, como señalaría Cortázar al hablar del concepto (Cortázar, 2012: 123). Porque quizá no se trate de aceptar que el mundo de la vigilia llega hasta cierto punto y considerar el resto el ámbito de lo onírico o incluso fantástico¹⁰, sino aceptar una realidad literaria más grande y elástica; o universos diegéticos que se sueñan el uno al otro para coexistir.

En un principio Tōru baja al pozo a causa de una conversación que tiene con el teniente Mamiya, quien le lleva al protagonista noticias sobre la muerte del señor

¹⁰ Hoy en día abarca una variedad de obras narrativas que incluyen lo sobrenatural o lo aparentemente sobrenatural. Lo que define lo fantástico es la intrusión intempestiva de lo misterioso en la vida real. En el siglo XX gira en torno a mundos oníricos e imposibles. (*The Routledge Dictionary of Literary Terms*, 2006: 82).

Honda, el vidente amigo de la familia de Kumiko. Mamiya le cuenta que durante su estancia militar en Asia continental unos militares mongoles lo arrojaron a un pozo donde tuvo una experiencia mística que lo transformó, dejándolo como un caparazón vacío. De alguna manera, el relato de esta vivencia parece llevar a Tōru a descender a un pozo seco y abandonado de su vecindario, donde espera en la silenciosa oscuridad y desea establecer contacto con ese “otro mundo” misterioso donde cree que podría *conectarse* con Kumiko. Como la experiencia del teniente Mamiya es seminal y primigenia, la que empieza a establecer los múltiples significados del pozo, es preciso iniciar con el análisis de su vivencia en la desolación de la estepa mongola.

Capítulo 3. Los personajes como hilos de la muerte

3.1 Mamiya: La muerte simbólica

There is an hour when you realize: here is what you have been given.
More than this, you won't receive.
And what *this is*, what your life has come to, will be taken from you.
In time.

Joyce Carol Oates

La *Crónica*, como exponente de la narrativa posmoderna, expresa una necesidad de entablar un diálogo con el pasado. En este contexto, la historia puede concebirse como un palimpsesto, cuya apertura perpetua asegura que siempre se reescribirá. Este diálogo y apertura se puede traducir en la conciencia de la ficcionalidad del material histórico —sin dejar de lado el hecho de que aparentemente se basa en eventos reales—, y en la posibilidad de cuestionar, reinterpretar y reescribir su narrativa, integrando elementos fantásticos y espirituales que en el caso de la *Crónica* desafían y problematizan la noción de historia objetiva y lineal, centrada más en hechos que en versiones o en experiencias individuales. En pocas palabras, el problema en el corazón de la metaficción historiográfica es la limitación de nuestros intentos por conocer el pasado al no tener acceso directo a él.

Esta sección trata la historia del teniente Mamiya, integrante de la armada imperial japonesa, y la manera en que milagrosamente sobrevive al desastroso encuentro de Japón con la Unión Soviética en la batalla de Nomonhan, en 1939, durante la Segunda Guerra Mundial. Como ya se sugirió, esta representación de un momento histórico está cargada de elementos mágicos, empezando porque uno de los integrantes de esta célula militar, el señor Honda, es vidente, y Mamiya tiene una experiencia mística en el fondo de un pozo. Por otra parte, también es de importancia analizar la dimensión espacial de este pasaje y hacer una breve exploración de los ecos intertextuales del mismo. Esto puede llevarnos a advertir la

manera tan variada en que se entreteje la experiencia del teniente Mamiya a nivel conceptual e ideológico para analizar lo que considero su muerte simbólica.

Mamiya funciona como un personaje doble del protagonista en tanto que también tiene un Némesis —Boris el Despellejador—, y una experiencia bastante particular dentro de un pozo. El anciano le comparte a Tōru la experiencia de cuando fue destinado al Cuerpo topográfico militar y recorre la región de Hulunbuir, en Mongolia. En los paisajes de esta estepa de Mongolia, el teniente empieza a alcanzar un estado de la conciencia diferente al cotidiano:

A veces, cuando avanzas en silencio por paisajes tan desolados, pierdes la cohesión como ser humano y te sobreviene la alucinación de que te vas disgregando progresivamente. El espacio que te rodea es tan vasto que es difícil mantener el sentido de la proporción con respecto a la propia existencia. ¿Me comprende usted? Mi conciencia se iba dilatando junto con el paisaje y acababa por ser tan difusa que no podía mantenerme aferrado a mi cuerpo [...] “¡Qué inmensidad!”, pensaba. Más que la estepa, parecía el mar. El sol ascendía por la línea del horizonte del este, cruzaba el cielo despacio y se hundía en el horizonte del oeste. Ante mis ojos, esto era lo único que cambiaba. Y hacía este desplazamiento del sol yo sentía algo que cabía definir como un enorme amor cósmico. (149)

La estepa mongola se vuelve parte del ámbito metafísico y, por ello, en este momento de la narración, pareciera ser que el teniente Mamiya alcanza un estado parecido al que logra con la práctica cotidiana de la meditación: olvidarse de sí mismo paulatinamente; como si dejara de concebirse como un ser separado al fusionarse con el entorno. Enseguida utiliza la noción del mar, para empezar a desarrollar la metáfora de absorción que desde hace varios siglos usaron los místicos cristianos, pues los ambientes geográficos vastos y poderosos como el desierto —la estepa se asocia con un desierto frío—, y el océano tienen un impacto significativo en la manera en que el cristianismo ha simbolizado a Dios y su relación con el ser humano (McGinn, 1994: 155). Por último, introduce la noción de un

“enorme amor cósmico”, frase que remite a las experiencias pico o trascendentes que A. H. Maslow ha estudiado en su libro *Religion, Values, and Peak-Experiences* (1994).

La percepción en las experiencias pico se alinea con la noción de trascender u olvidarse del ego. Puede acercarse a un estado de la conciencia que se caracteriza por lo impersonal, por carecer de deseos o motivaciones. Es decir, es un estadio donde la atención se encuentra más en el objeto que en el ego que lo percibe, como en este caso el teniente se centra más en la percepción de la estepa que en él mismo. En las experiencias pico el miedo a la desintegración —junto con el temor ante la muerte— desaparece en el momento, como es el caso de Mamiya, quien, aunque percibe que pierde la cohesión, no experimenta miedo, sino una suerte de sobrecogimiento. Los atributos que se describen como propios de la realidad cuando se percibe durante una experiencia pico son: verdad, bondad, belleza, totalidad, trascendencia de oposiciones binarias, viveza, unicidad, perfección, inevitabilidad, justicia, orden, simplicidad, riqueza, facilidad (Maslow, 1994: 94). Desde esta perspectiva, tal vez se puede entender el amor cósmico que siente el teniente, pues iniciaba su camino por una experiencia trascendente que habría de transformarlo. Ésta continúa en los siguientes términos:

En un instante, el horizonte se convierte en una débil línea que flota en la oscuridad y, después, la línea sube más y más. Como si, desde el cielo, se alargara una gran mano que levantara despacio el velo de la noche de la superficie de la tierra. [...] Contemplando el alba, sentí cómo mi vida se desdibujaba poco, diluyéndose en la nada. En ella no tenían cabida trivialidades como las vicisitudes de los seres humanos. Desde tiempos remotos, cuando todavía no existía ninguna forma de vida, había ocurrido cientos de millones, cientos de billones de veces. Atónito, me quedé mirando el amanecer e incluso me olvidé de hacer guardia. (157)

En este pasaje se puede destacar la referencia a una especie de agente o fuerza superior y sagrada al describir el amanecer en Mongolia como el resultado de una “gran mano que levantase despacio en velo de la noche”. Se vuelve a hacer énfasis en la disolución del ego y la conciencia. Además, en este párrafo se introduce el concepto de la *nada* y vacío, porque tal vez es necesario desintegrarse por completo para fusionarse con el entorno, el *todo*. Además, surge en él un sentido de verdad independiente de lo propiamente humano, y estrechamente vinculado a la naturaleza y sus ciclos: “En ella [el alba] no tenían cabida trivialidades como las vicisitudes de los seres humanos”. La cita anterior hace eco de una de las doctrinas principales del budismo: *anātman*, en la que nada tiene una realidad ni sustancia perpetuas, incluyendo al ser (Barry, 99: 2007). Por otro lado, y según la visión budista clásica de la vida, la autorrealización es percatarse de que el ser no existe, y de que la sabiduría se evapora, sin dejar nada (Suzuki, 2014: 41). Así, Mamiya es consciente de su nada esencial, y no se defiende ante ella, no la evade, se deja envolver por el vacío; sin embargo, este estado de gracia no se prolongaría por mucho tiempo más.

Como geógrafo en la armada de Kwantung en el norte de Manchuria, Mamiya hacía un trabajo de reconocimiento en la frontera cuando una patrulla fronteriza del ejército mongol, guiada por un oficial soviético llamado Boris el Despellejador, atrapa al grupo del teniente. Matan al líder de la misión secreta, Yamamoto, desollándolo por órdenes del oficial ruso, obligando a Mamiya a presenciarlo, y causándole un gran trauma: “Cosa tan siniestra como aquella ni la había visto antes ni la he vuelto a ver jamás” (171).

El destino de Mamiya fue diferente al de Yamamoto. Le dan a elegir entre recibir un disparo y tener una muerte rápida o saltar a un pozo profundo y seco en

el desierto de Gobi y, de sobrevivir, tener una muerte lenta. Decide saltar y, en esa oscuridad profunda, el teniente siente perder la facultad de discernir la realidad de sus percepciones; tiene la impresión de que sus sentidos lo engañan. Unas horas más tarde, un rayo de luz entra al pozo, y es en ese momento cuando se inicia el relato de una nueva experiencia pico o trascendente, cuyo motivo principal es la luz:

Bañado por aquel resplandor me olvidé incluso del pánico, el sufrimiento y la desesperación. Atónito, me senté sumergido en esa luz deslumbrante. Pero tampoco aquello duró mucho. Y pronto la luz se extinguió de repente, tal como había venido. Y cayeron de nuevo las tinieblas. Fue un acontecimiento brevísimo. A lo sumo diez o quince segundos. Por cuestión de ángulo, los rayos del sol no podían penetrar en línea recta hasta el fondo del profundo agujero más que unos pocos segundos al día. Y el resplandor se apagó antes de que lograra entender su significado. (176)

Por lo general la luz se asocia con lo sagrado, en el ámbito religioso, tanto en el budismo como el cristianismo, por nombrar dos ejemplos. En el budismo, el máximo estadio es la iluminación y en el cristianismo Dios emana luz o se concibe como luz. El teniente tiene una experiencia pico en tanto que se olvida brevemente de su dolor físico y psíquico. Con base en su elección léxica, de concebirse como “sumergido en esa luz deslumbrante”, es posible aseverar que nuevamente emplea la metáfora de absorción para referirse a esta experiencia, pues en un momento posterior refiere que la luz abrumadora lo *abraza* y él se *funde* con ella (177). Otro aspecto relevante es que este personaje empieza a tratar de *comprender* el significado del resplandor, acercarse a él mediante lo racional, oscilando entre el deseo de comunión y de entender lo que está sucediendo, una postura que mantendría ante el fenómeno en sus diferentes y posteriores encuentros con él:

Bañado por aquel fulgor, empecé a verter lágrimas. Sentí que todo el líquido que contenía mi cuerpo se transformaba en lágrimas que manaban de mis ojos. Que todo mi cuerpo se fundía

e iba manando de la misma forma. En el estado de gracia de aquella luz mágica, poco me importaba morir. No, incluso *deseaba morir*. Sentí que todo lo que había en el fondo del pozo, ahí y en ese momento, se convertía en una única cosa. Una sensación abrumadora de comunión. Sí, el verdadero sentido de la vida se encontraba en aquella luz que no duraba más que unos pocos segundos, y *yo debía morir* ahí y en ese momento. Pero, obviamente, la luz se apagó pronto. Cuando me di cuenta, estaba tan abandonado como antes en el fondo de aquel pozo miserable. [...] Yo era una cáscara reseca, una muda de reptil. [...] ¿Me entiende usted? Yo había perdido la gracia divina. (177-178)

Al principio de esta cita, Mamiya describe que al ver la luz nuevamente sufre una suerte de conmoción y rompe en llanto. Quizá esta respuesta emocional la podamos relacionar con algunas características que Rudolf Otto asocia con la experiencia de lo sagrado: el sobrecogimiento ante un gran misterio, el sentido de pequeñez frente a él, la cualidad de exaltación ante lo sublime, la impotencia y el impulso de rendirse y arrodillarse (referido en Maslow, 1994: 61). En seguida empieza a conceptualizar esta experiencia como un estado de gracia donde poco le importa morir y, de hecho, lo desea, como si la unión mística total sólo fuera posible mediante la muerte. Esto también es una característica de las experiencias pico, pues a menudo implican una “pequeña muerte” y un renacimiento en varios sentidos, y en tanto que involucran una transformación profunda, un cambio en los paradigmas de quien la experimenta. También, según el libro de Maslow, algunas personas las conciben como una vivencia tan maravillosa que la plantean como una forma paralela a la experiencia de un morir feliz y con entusiasmo; una especie de reconciliación y aceptación de la muerte, que en el caso del teniente podría significar perder la individualidad y disolverse en el todo. En otras palabras, experimenta una comunión, lo que nos puede remitir nuevamente a la noción de la conciencia unitaria e indistinta, no dual, que implica la fusión de ser humano con el universo, una unión mística que lo absorbe, donde lo sagrado es una fuerza, un

principio de poder integrativo. Por un momento quizá sintió, como lo expresara Dōgen en su ensayo *Genjōkōan*¹¹ (1233), que olvidarse de uno mismo es ser iluminado por todas las cosas, que es percibirse a uno mismo como todas las cosas (Loy, 2011: 125). Mamiya afirma que en esta experiencia subyace el sentido de la vida, y por lo general las experiencias pico se consideran intrínsecamente valiosas; se conciben como la refutación de la propuesta de que la vida y vivir carecen de sentido. De manera que por unos segundos, el teniente Mamiya encuentra un sentido que le permite dejar de buscar, pues en el momento en que su ser se diluye en la luz termina el problema del sinsentido y carencia que caracterizan al ego, un constructo mental que se concibe a sí mismo como separado del todo.

Sin embargo, antes de alcanzar la iluminación, la luz se apaga y las sensaciones negativas recrudecen. En ese momento, al sentir que ha perdido la gracia divina, el teniente empieza a expresarse con metáforas del vacío, pero no en un sentido positivo ni como una fase del camino a la autorrealización como lo concebiría el budismo, el cual postula que el problema de la carencia se resuelve al cesar de evitarla y fusionarse con ella, al dejarse ir y caer en el vacío, para percatarse de que el vacío en realidad no es tal, sino el ámbito del *buda-dharma* o de la enseñanza de Buda (Loy, 2011: 123).

Este vacío se aproxima más a la metáfora de la mortalidad que plantean textos taoístas, los cuales retoman el concepto de la metamorfosis de los insectos y el cadáver que abandonan, dejando atrás una crisálida vacía (Picone, 1984: 75). En el japonés moderno *senzei* significa “caparazón de cigarra” y también “abandonar este mundo”; de manera que al referirse a sí mismo como una “cáscara reseca” y “una muda de reptil”, el teniente empieza a trazar las imágenes de un discurso que

¹¹ Se traduce al español como “El koan de la vida cotidiana”, y es un capítulo del *Shobogenzo*, la compilación de la enseñanza de Dōgen que llevó a cabo su discípulo y sucesor Ejō.

desarrollará más adelante y que gira alrededor de la manera en que una parte esencial de él ha muerto, al señalar que su vida verdadera terminó en el pozo. Desde que salió de ahí se encuentra inmerso en la insensibilidad y abulia, lo que le impide establecer vínculos afectivos o tener motivaciones o deseos.

Cuando el teniente Mamiya regresa a Japón se encuentra con que todos los integrantes de su familia, que vivían en Hiroshima, han muerto, y su prometida se ha casado con otro hombre. El anciano señala que aunque ha desempeñado todas las funciones que le indica la sociedad, no se siente realmente vivo. Y, al cerrar los ojos, en sus sueños, aparece una y otra vez la figura de Yamamoto desollado vivo, como un Prometeo condenado a morir infinitamente una y otra vez. También sueña con su propio fin: “Y he soñado infinitas veces que me iba descomponiendo vivo en el fondo del pozo” (182), y al estilo del filósofo chino Chuang Tzu (369-286 a. C.), y su famoso sueño en que no sabe si él es un hombre que sueña que es una mariposa o si es una mariposa que sueña que es un hombre: “A veces me he preguntado si la verdadera realidad no será aquella y si no es mi vida la que es un sueño” (182). Es decir, Mamiya se concibe como un ser inerte que retiene sus funciones vitales, así como la capacidad de soñar con recurrencia en la muerte ajena y en la propia, logrando que la poca vida que tiene y le queda gire en torno a la muerte. Más adelante, el teniente le comparte a Tōru la reinterpretación de lo que le sucedió el pozo hace 40 años, que describe como una hipótesis sin fundamento lógico, según sus palabras:

En esas circunstancias específicas, creo que mi mente había llegado a un estado de concentración tan exacerbado que, cuando brilló aquella luz, fui capaz de descender directamente hasta el núcleo de mi propia conciencia. [...] Yo me hallaba justo en el centro de ese chorro de luz. Mis ojos no podían ver nada. Yo estaba enteramente sumergido en luz. Pero allí se veía algo. Algo se perfiló en el interior de esa ceguera momentánea. [...] Dentro

de la luz, ese algo intentaba emerger, negro como la sombra de un eclipse solar. Pero yo no pude distinguir con claridad su forma. Intentó acercárseme. Intentó ofrecerme una especie de gracia divina. Yo lo esperaba temblando. Pero, fuera porque cambió de parecer, o porque no tuvo el tiempo suficiente, ese algo no llegó. Un instante antes de tomar forma se disolvió y desapareció de nuevo en la luz. Y la luz se fue apagando. Y el tiempo de que brillara llegó a su fin. [...] Lo que más me hizo sufrir fue no poder distinguir claramente ese *algo* que vivía en la luz. Era el hambre de ser incapaz de ver algo que debía ver, la sed de ser incapaz de conocer algo que debía haber conocido. Si hubiera sido capaz de distinguir su forma con claridad, no me habría importado morir de hambre y sed. [...] Hubiera sacrificado cualquier cosa para poder ver su forma. (219)

Los estados de conciencia exacerbados, como el del teniente Mamiya, también son una característica de las experiencias transcendentales. Colin Wilson señala que las facultades perceptivas fuera de lo común surgen después de traumas o conmociones profundas (Wilson, 2011: 138), y el teniente Mamiya se encontraba en una situación límite por su cercanía con la muerte. Por otro lado, según Maslow, en este estado se puede alcanzar una gran concentración, más allá de lo normal, así como una percepción más amplia a nivel visual, auditivo y sensorial.

De esta manera, un ser vivo, una sombra en la luz, intenta ofrecerle una gracia divina al teniente, pero al final él no puede recibirla por motivos que no quedan claros; tal vez porque esta aparición es transitoria, y va y viene sin que sea posible controlar su presencia. Probablemente el problema radica en que el anciano no fue capaz de aprehenderla en los términos que deseaba, al acercarse a ella para definirla y entenderla, y no a través de la fe. Por su naturaleza, la experiencia pura o *satori* (iluminación) es irrefutable desde un punto de vista lógico; es inexplicable y señala los límites de la razón al no poderla aprehender mediante el pensamiento exclusivamente intelectual. Otra posibilidad es que su fracaso se debió a una restricción de su conciencia, a que el teniente no estaba preparado espiritualmente

para aquella revelación, y sólo presencié aquello que jamás podría alcanzar y recuerdo con amargura.

También considero de interés la elección léxica del teniente al decir: “Intenté ofrecerme una especie de gracia divina. Yo lo esperaba *temblando*”, pues se puede establecer un paralelismo entre esta cita y otra tradición religiosa. El discurso bíblico de Corintios 7:15 señala, “Y su amor por ti es más grande cuando Él recuerda que fueron obedientes y lo recibieron con miedo y temblor”, pues esta manera de expresar la experiencia, así como el hecho de que el escenario sea el desierto, donde por excelencia los místicos cristianos se encuentran con Dios, me parecen por demás sugerentes a nivel intertextual. El teniente continúa narrando la reinterpretación de esta experiencia en los siguientes términos:

Porque cuando se extinguieron la revelación y la gracia divina, se extinguió también mi vida. Todo lo que vivía dentro de mí, y que tenía por tanto algún valor, murió. No quedó nada. Todo ardió dentro de aquella luz violenta y quedó reducido a cenizas. O, tal vez, el calor que emitía esa revelación, aquella gracia, abrasó el núcleo de mi vida. Quizá no tenía la fuerza suficiente para resistir aquel calor. Por eso no tengo miedo a morir. La muerte física de mi cuerpo para mí representará incluso una salvación. Me liberará para siempre del sufrimiento de ser yo, de esta prisión sin esperanza. (371)

El teniente Mamiya plantea que al extinguirse la revelación se extinguió también su vida. Ahora esta luz tiene un matiz más, se le describe directamente como violenta, pues hizo arder todo lo que vivía dentro del teniente. Es una luz que *abrasó* el núcleo de su vida, al no poder resistir aquel calor. Esta explicación nuevamente tiene un eco en el discurso bíblico que describe a Dios: “Pues Dios es un fuego que consume”, en Hebreos 12:29, y en Salmos 104:4, “Hace de sus mensajeros alas, y de sus ministros un fuego ardiente”. Lo sagrado entonces no parece ser del todo placentero y positivo de una manera sencilla; muy por el contrario, tiene un aspecto siniestro, que consume y arrasa con los significados más

preciados del individuo, dejándolo en una suerte de agonía espiritual y física que lo acerca a la muerte.

Enseguida el teniente empieza hablar de la manera en que él concibe su mortalidad. Señala que su muerte física sería una salvación en tanto que lo libraría de su ego y desesperanza, pues parece ser que, como lo dijera Arthur Schopenhauer¹², “la existencia es un error, y la vida no es más que un proceso de desilusión” (citado en Barry, 2007: 232), donde no hay ningún significado intrínseco que valide nuestra existencia. El teniente Mamiya pierde así su *ikigai*, una palabra japonesa cuyo significado primario es “aquello que hace que la vida propia valga la pena vivirla” (Suzuki, 2014: 33), junto con el impulso de buscar un significado individual.

Más adelante, en la narrativa, el teniente señala: “desapareceré en la oscuridad como un pellejo vacío que ha vivido” (637), lo que parece desvincularlo del ámbito de lo sagrado, y acercarlo más a otra forma de pensar la muerte, en que se desaparece por completo, sin la esperanza de integrarse con nada. Pero antes de que llegue la muerte, describe a la vida como un purgatorio crepuscular, donde los días transcurren en soledad y sin esperanza: “En este mundo del crepúsculo, la persona ya nunca podrá esperar nada. Lo único que poseerá serán los restos efímero de lo que pudo haber sido” (221). Probablemente, la condena del teniente Mamiya consiste en no haber logrado identificarse con la luz, ni concebirse como parte de ella más allá de unos breves segundos. Tampoco consiguió darle a su experiencia un significado trascendente y, a pesar de haber experimentado esta vivencia, se

¹² Filósofo alemán que vivió durante el siglo XIX, y cuya obra tiene influencia de Platón, *Los Upanishads* e Immanuel Kant. Se le podría considerar pesimista, pues afirmaba que la experiencia vital ordinaria, en la que luchamos y deseamos, es algo de lo que hay que liberarse (Janaway, 2002: 6)

conceptualiza y concibe como un ser separado de ella y del *todo*, abandonándose a una desesperanza sin posibilidad de redención.

Desde el punto de vista de las religiones mencionadas aquí, y sus figuras fundacionales, el profeta es un hombre solitario que descubre su verdad acerca del mundo. El principio, el centro intrínseco, la esencia, el núcleo universal de toda gran religión conocida es la iluminación privada, solitaria y personal, la revelación o el éxtasis de un profeta visionario. Un lugar por excelencia solitario es el desierto, un laberinto natural y potencialmente infinito, donde siempre se está en el centro. También funciona como una metáfora del vacío, idónea en una novela como la *Crónica*, plagada de imágenes de ausencia. En el pensamiento judeocristiano este espacio ha simbolizado el escenario de la separación necesaria para encontrarse con Dios, pues el alma despojada de los cuidados mundanos se puede regocijar en el silencio como el verdadero paraíso del encuentro divino. Es, además un espacio de prueba y hasta castigo (McGinn, 1994: 156). Entre los romanos también se le ha dado un sentido más negativo al utilizar la metáfora “el desierto de esta vida”, la cual se aproxima a la manera en que el teniente Mamiya, un profeta fallido, concibe su existencia. Tal vez, a nivel psíquico nunca abandonó el desierto y el pozo donde su vida en más de un sentido terminó, luego de tener una experiencia con lo sagrado cargada de ambigüedades. Y ahora sólo le resta contemplar con estupor la manera en que día a día su cuerpo sin ser va muriendo, no sin antes haber sembrado en Tōru la imagen del pozo y sus posibilidades.

3.2 Tōru, el pozo y sus metáforas

El pozo es una metáfora de lo oculto como el laberinto es una metáfora de lo indescifrable.

Juvenal Acosta

3.2.1 El portal

El pozo es un espacio de memoria, epifanías y el portal para entrar al otro mundo. Al bajar el pozo y atravesar sus muros de manera mágica, Tōru se convierte en un detective metafísico; es decir, en un investigador que busca, de una manera por demás inusual, algo ya arruinado o perdido; en este caso la relación con su esposa, de quien lo separa un secreto jamás revelado. En otras palabras, esta novela parece enfocarse en la cuestión del misterio sin resolución y en la búsqueda de una verdad en una realidad mucho más inestable, compleja y ambigua que en las historias de detectives convencionales. Esto funciona como una reinterpretación posmoderna de las novelas de detectives pues, además, gran parte de la *Crónica* incluye elementos de lo oculto que en ningún momento se explican. También puede funcionar como una metáfora de la vida, en ocasiones plagada de sinsentido, claves inservibles e historias que sólo podemos conocer fragmentariamente.

Al igual que en una novela de detectives de este tipo, Tōru es víctima de los signos que trata de interpretar y de la ambigüedad de la realidad diegética. Así, el primer aspecto que se cuestiona no es el misterio, sino el “detective” mismo, incapaz de imponer un significado o interpretación definitiva a las interrogantes que desearía resolver, pues la razón y la lógica resultan ser inservibles en un mundo incomprensible. Así, Tōru se ve obligado a aventurarse en una espeleología en que los sueños, las alucinaciones, visiones y la imaginación son más importantes que las claves convencionales, y son además tan vívidos como las experiencias del mundo exterior. Se convierte, entonces, en un Teseo posmoderno que recorre el laberinto de los pasillos de un hotel subexistente.

La primera vez que Tōru entra al hotel laberíntico es en un sueño, en que un hombre sin rostro lo guía por sus pasillos hasta la habitación 208. Cuando llega ahí tiene un breve encuentro sexual con Kanō Creta y, desde esa primera visita, el protagonista de alguna manera sabe que Wataya Noboru llegará en cualquier momento y se siente amenazado. Después tendrá acceso al hotel al internarse en el pozo, un lugar donde sus recuerdos en relación con Kumiko adquieren mucha fuerza y en el que, inmerso en la oscuridad, empieza a dudar de su existencia y a tocarse una y otra vez para comprobar que sigue ahí:

Pero, por más que me esforzara, mi cuerpo iba perdiendo poco a poco peso y densidad, como la arena peinada por la corriente. En mi interior se llevaba a cabo una especie de mudo y encarnizado tira y afloja y la conciencia iba arrastrando poco a poco la carne hacia su territorio. Las tinieblas perturbaban a sobremanera el equilibrio original entre ambas. Pensé que el cuerpo, en definitiva, estaba hecho para contener la mente y que no era más que una cáscara provisional. (243)

En este pasaje se narra la manera en que el cuerpo y el ser interno del protagonista se empiezan a separar gradualmente y, a la manera existencialista, su conciencia se revela como una nada inmanente y translúcida; un vacío existente y consciente de sí mismo (Lazare, 2012: 1708). Remite también a la experiencia de Mamiya en el desierto, al usar la imagen de la arena y la manera en que el interior de ambos empieza a disgregarse. Unos momentos después, Tōru tiene una experiencia que parece un sueño pero *no* lo es. En ella vuelve a entrar al hotel y lo primero que ve es un vestíbulo atestado de gente que escucha con atención un televisor que transmite un mensaje de Wataya Noboru. Mientras lo escucha, se encuentra nuevamente con el hombre sin rostro quien, vacilante como una sombra, le indica que aún no es tiempo de que esté ahí y le advierte que si sigue avanzando podría no volver atrás. Sin embargo, al caminar por los pasillos idénticos entre sí,

el señor *pájaro que da cuerda* sigue a un camarero que silba *La Gazza Ladra* y llega nuevamente a la habitación 208. Al abrir la puerta, una cubitera plateada de acero inoxidable lanza unos destellos acerados, “como un cuchillo afilado” (257), al reflejar la luz del pasillo. Esto se puede interpretar como una visión premonitrice, pues hacia el final de la novela alguien o algo vendrá armado con un cuchillo para tratar de eliminar al protagonista. En la habitación se encuentra la mujer del teléfono, quien le pide que no encienda la luz. Ambos se enfrascan en la discusión de quién es ella y la mujer le advierte: “Si aquel hombre te encuentra aquí, tendríamos problemas. *Él* es mucho más peligroso de lo que crees. Podría matarte. En él ni siquiera eso me extrañaría” (259). Ante la amenaza, la mujer saca a *boku* de la habitación y al atravesar las paredes del pozo él adquiere una mancha de nacimiento en el rostro.

Al regresar al fondo del pozo Tōru se percata de que la escala no está donde la había dejado y sufre un ataque de pánico: “En un instante, mi conciencia estalló, se redujo al tamaño de la fina arena, se diluyó en la oscuridad y fue absorbida por ella. Mis funciones vitales se interrumpieron como si hubieran cortado la corriente. Me sumergí en la nada más absoluta” (263). Después de esta desintegración de la conciencia, y que sugiere que la mente es tan frágil, vacía, transitoria y evanescente como un sueño, el protagonista logra resignarse y preguntarse cuándo había comprobado la existencia de la escala por última vez, pues en el lugar donde se encuentra la frontera entre el sueño y la vigilia, y la nada y la materia, no está clara y empieza a dudar de sí mismo.

Resulta ser que Kasahara May es la responsable de que falte la escala. Y cuando aparece no duda en hacerle saber al señor *pájaro que da cuerda* que de ella depende su vida, al ser única persona que sabe que está ahí. La joven decide

encerrarlo y dejarlo más tiempo reflexionando, y Tōru piensa: “Acurrucado en el fondo de una oscuridad absoluta, sólo podía ver la *nada*. Yo mismo era parte de la *nada*” (269), pues se insiste en que lo sucedido en este ámbito subterráneo oscila constantemente entre lo que es y no es, en una incertidumbre que en todo momento se replica a sí misma, y el protagonista se siente diluido en la inexistencia. De pronto, Kanō Creta aparece sin explicación alguna, le devuelve la escala al señor *pájaro que da cuerda* y desaparece misteriosamente.

Al parecer su única misión era ayudar a Tōru a regresar momentáneamente a la superficie, sólo para encontrarse con él en otro sueño —o *conciencia creada* según las palabras de Creta—, vestida con la ropa de Kumiko, tener relaciones sexuales con él una vez más, intercambiarse mágicamente por la misteriosa mujer del teléfono, y transmitirle “algo” en el acto, quizá su habilidad de separar la mente del cuerpo. Después de ese episodio, el protagonista teme dormir: “Tenía la sensación de que, en cuanto me durmiera, sería engullido por una especie de arenas movedizas y transportado a otro mundo. Y que luego no podría regresar jamás” (225). En esta cita la imagen del otro mundo yuxtapone el acto de dormir y morir, pues aquel lugar no permite el retorno al desbaratar todo lo que entra a él tarde o temprano.

Al oscilar entre el ser y la nada, el protagonista empieza a acercarse a su muerte simbólica, pues para pasar de un mundo a otro debe transformarse de una forma radical. En este sentido, es preciso mencionar que Matthew Strecher asevera que en *el otro mundo* la muerte no puede ocurrir; o no existe al menos como en el mundo de la vigilia, pues morir es una actividad reservada casi de manera exclusiva para aquellos que habitan el mundo consciente. También señala que en las profundidades del mundo metafísico no hay un tiempo que marque la existencia de

los vivos ni el proceso por el que se acercan a la muerte; carece de luz y sombras, y el frío con que a veces se representa podría preservar lo que ahí se encuentra y prevenir su deterioro (Strecher, 2002: 125). Aunque considero que de manera general esto es correcto, el ámbito metafísico está plagado de símbolos, imágenes y alegorías de la muerte, y es en sí mismo una metáfora de la mortalidad al representar un *continuum* o todo indiferenciado donde no se puede permanecer, so pena de perder cualquier vestigio de identidad individual y humana, y disolverse en él. Tal vez por ello Murakami ha recurrido a la imagen de un hotel para representar el ámbito metafísico: es un espacio que a ningún huésped pertenece, en el que siempre se es un extraño y se está de paso por un tiempo limitado.

Si continuamos observando la *Crónica* con los ojos de la muerte, o la forma en que se ensambla con la maquinaria de la muerte a la manera de Deleuze y Guattari, el descenso del protagonista al pozo puede sugerir una similitud metafórica con la costumbre de la inhumación, vinculada al ámbito subterráneo de los muertos en muchas culturas y latitudes. Por lo demás, la muerte también está acompañada por la noción de un espacio confinado y limitado, característica que comparte un féretro con el pozo. De hecho, uno de los personajes, Kasahara May, recurre a esta analogía al decirle al protagonista: “Y, mientras tanto, tú, señor *pájaro que da cuerda*, me esperas con paciencia en aquel cobertizo fúnebre... Me da esa sensación” (591). Y Tōru mismo, cuando se enfrenta a la habitación 208 abandonada piensa: “Como si me encontrase en una cripta de la Edad Antigua después de que unos ladrones de tumbas se hubiesen llevado la momia” (622).

Otro elemento de importancia, también señalado por Strecher, es la oscuridad que caracteriza el interior de cualquier pozo, pues la ausencia de luz se asocia con el final de la vida en muchas tradiciones. En la literatura griega, que tan bien conoce

Murakami, Tánatos es negra; en *La Iliada* es una nube oscura, una sombra o la noche, y en la *Odisea* el Hades es un lugar donde no entra la luz. En la tradición japonesa, por otra parte, el país tenebroso y subterráneo llamado Nenokatasu literalmente significa “país de las raíces” (Rubio, 2012: 273).

¿Habrá alguna relación entre el mundo mítico de las raíces de la mitología japonesa y el subterráneo de Murakami? Esta pregunta es relevante porque otro elemento de este palimpsesto es que para Murakami la oscuridad es el lugar donde reina la mente inconsciente (Strecher, 2006: 18), lo cual hace eco en las palabras de Jung: “cuando decimos «psique» aludimos a la oscuridad más densa que es posible imaginar” (Jung, 1969: 296). La mente inconsciente está definida por la oscuridad que requiere; los contenidos de sus profundidades son ininteligibles, y no tienen cabida en la conciencia, ni en el mundo físico de la luz. Su presencia entre nosotros requiere una transfiguración radical y siempre es riesgoso perturbar aquella zona de sombras, pues es un ámbito de peligro, y en la *Crónica* se traduce en seres que habitan el hotel y conspiran para aniquilar a Tōru, el invasor.

3.2.2 La transformación

Lo que le sucede a *boku* dentro del pozo se puede explicar en términos de muerte y renacimiento, pues sólo la muerte del viejo yo posibilita el nacimiento del nuevo ser. En algunos mitos folclóricos, la muerte iniciática se simboliza mediante la oscuridad, la noche cósmica, el vientre maternal de la tierra, una cabaña o el estómago de un monstruo; imágenes de caos, de las profundidades devoradoras que dan a luz a los jóvenes (Jaskolski, 1994: 59). En la tradición japonesa, para preparar un viaje profético al otro mundo, los iniciados se someten en soledad a *komori*, la práctica de la “reclusión, de preferencia en la oscuridad de una cueva” (Fisher, 2000: 167), que en todos los casos se sugiere una metamorfosis profunda.

Tōru se transforma o muere a tal grado que cambia de nombre —señor *pájaro que da cuerda*—, se vuelve un personaje abiertamente violento y sexual, obtiene capacidades sobrenaturales y una mancha de nacimiento, que es la expresión concreta de su cambio y le recuerda que: “Aquello no fue un simple sueño. Fue algo que sucedió en realidad y tú, cada vez que te mires al espejo, lo recordarás” (299). Otro aspecto relevante de la metamorfosis del héroe de la *Crónica* es que algunas de las aptitudes que adquiere en la oscuridad del pozo se parecen a las atribuidas a una de las representaciones postmortem más comunes: los fantasmas. Cuando el protagonista entra al pozo, puede traspasar las paredes para ingresar a esa otra dimensión: “Atravesaba la pared para desplazarme de un lugar a otro. Y me parecía la cosa más natural del mundo” (260). Uno de los atributos del fantasma es que carece de solidez; es gaseoso, sin peso, y es capaz de moverse libremente a través la materia. Las paredes y barreras no pueden detenerlo aunque siga siendo reconocible como ser humano. Lo más sorprendente de un espectro es la manera “interpenetrante” en la que interactúa. Si bien carece de firmeza y palpabilidad, los demás objetos igualmente carecen de la firmeza para dejarlo fuera de ellos. En otras palabras, el fantasma es la imagen de un “cuerpo” que no es muy diferente de uno real, excepto por la manera en que se puede fundir con otros objetos y traspasarlos (Fisher 2009: 10). También, en el tercer libro de la *Crónica*, cuando el personaje vuelve a la monotonía de la espera de su mujer, alejándose de cualquier interacción, piensa: “Me daba la impresión de que cada día que pasaba me alejaba más de mí mismo. Si me quedaba mucho rato contemplándome las manos, tenía a veces la sensación de que transparentaban, de que se veía el otro lado” (395), identificándose con un espectro no sólo en el fondo del pozo, sino en el mundo de la superficie,

donde siente perder sustancia en los momentos más agudos de su soledad y aislamiento.

Los fantasmas patéticos, como el señor *pájaro que da cuerda*, tienen una presencia muy importante en la tradición folclórica japonesa. Tōru parece ser un *ikiryō*: un ser vivo que se transforma momentáneamente en fantasma y se desplaza en el espacio, dominado por una pasión especialmente intensa, como los celos, la ira o la venganza. Se creía que una persona viva se podía convertir en espectro y desplazarse por el espacio para realizar su misión (Rubio, 2012: 293), justo como lo hace *boku*, que busca recuperar a Kumiko y eliminar a su cuñado.

El fantasma vengativo de la literatura japonesa premoderna tendía a ser femenino, y uno de los más famosos es la dama Rokujō de *La historia de Genji*, cuyo espíritu celoso era capaz de asechar y asesinar a las amantes del príncipe Genji tanto en vida como después de morir. Asimismo, algunos fantasmas premodernos y Tōru comparten el apego a su pasado personal; a lo que era y ya no es. En este sentido, un debate particularmente interesante entre los académicos Matsuda Osamu y Yura Kimiyoshi señala que la palabra japonesa que se emplea para denotar que alguien se convierte en fantasma (*bakeru*), de hecho significa convertirse en el verdadero ser. Esto podría sugerir que “los japoneses premodernos entendían que el fantasma no necesariamente era algo ajeno al ser, sino una manifestación de un aspecto oculto del alma” (citado en Napier, 1996: 139). De manera que el protagonista de la *Crónica* se convierte en un oximorónico *espíritu vivo* pues, como ya se mencionó, tiene la habilidad de dividir la carne de su espíritu. Al igual que los espectros pasionales de los *Cuentos de la luna y de la lluvia* de Ueda Akinari, obra que fascina a Murakami (Strecher, 2006: 14), en la *Crónica* no hay salvación ni esperanza; no hay un monje budista que rece por la salvación de los espíritus de

los fantasmas, como en el teatro Nō, y quizá la espera sea la única forma de redención para Tōru.

3.2.3 Epifanía y resolución

En el último capítulo del segundo libro de la novela, “El pájaro profeta”, se narra la transformación de una piscina municipal en una extensión del pozo; un espacio de penumbra donde *boku*, como el loto sagrado del budismo, florece en aguas estancadas y cenagosas —metáfora del sufrimiento—, hacia una conciencia más profunda de sí mismo. Al nadar en la piscina el protagonista entra al ámbito metafísico, donde el tiempo y el espacio se dislocan:

El agua que me circundaba era tibia y pesada [...] El agua me sostenía y yo flotaba sin esfuerzo. A mi alrededor todo estaba sumido en las tinieblas y, justo sobre mi cabeza, se veía un círculo de cielo bellamente recortado. Era extraño, pero no sentía ningún miedo.

Extendía con calma piernas y brazos dentro del agua y respiraba hondo una y otra vez. Una sensación de calor se difundía por todo mi cuerpo desde mi interior y yo me sentía ligero como si me sostuvieran desde abajo. Me sentía abrazado, sostenido, protegido. (375)

Estas sensaciones de tranquilidad y seguridad, así como la temperatura cálida que experimenta Tōru, pueden remitir al líquido amniótico y a la conceptualización antigua del laberinto —simbolizado metonímicamente por el pozo—, como un “útero a gran escala, siete veces retorcido, como las vueltas del intestino” (Jaskolski, 1994: 45). Esta idea se retoma más adelante en la novela cuando Tōru piensa: “Me pareció que seguir aquella ruta complicada y extraña por la que me guiaba el hombre sin rostro era como dar vueltas interminables en el vientre de una mujer” (645). Al respecto, es pertinente considerar que en la antigüedad algunos laberintos estaban relacionados con el culto a los muertos. El petroglifo de la tumba subterránea Toma del Labirinto en Luzzanas, Cerdeña, por su ubicación y forma, representa la ruta que seguían los muertos, así como la esperanza de renacimiento,

al regresar al vientre de la Madre Tierra (Jaskolski, 1994: 8), lo cual supone la yuxtaposición de la vida y la muerte en la misma imagen. En la historia griega, el laberinto a menudo se concibe como un edificio que puede remitir al inframundo. Además, en sus *Historias*, Herodoto de Halicarnaso da testimonio de un templo dedicado a los muertos que el faraón Amenemhat III había construido cerca de su pirámide alrededor del año 1800 a. C., y se refiere a este edificio, que al principio se había considerado una maravilla del mundo, como un laberinto (Jaskolski, 1994: 27). Además de que la conceptualización del laberinto está asociada al inframundo y a la muerte, el personaje de Kumiko también tiene correspondencias con el motivo de la mujer en el laberinto: ella permanece prisionera hasta que alguien busca liberarla, como una Helena en la guerra de Troya.

En este ámbito metafísico *boku* tiene una experiencia cósmica y epifánica que lo lleva a salir de su “ángulo muerto faltal” (377) y entenderlo todo; la mujer con quien se ha estado encontrando en el hotel del otro mundo es *su* mujer: “No había duda. *Aquella mujer era Kumiko*. ¿Por qué no me habría dado cuenta hasta entonces? En aquella extraña habitación, Kumiko se dirigía a mí, una y otra vez, lanzándome desesperadamente un único mensaje: «descubre mi nombre»” (378). Este descubrimiento le causa un profundo sentimiento de felicidad, además percibe una imprecisa “cosa preciosa, cálida y bella” y “...un débil y mudo eco. Una persona llamaba a otra persona. Una persona buscaba a otra persona. Una voz que no llegaba a ser voz. Con palabras que aún no eran palabras” (380). Sin embargo, al mismo tiempo sospecha que está destinado a la ruina, al dolor y a la derrota, acercándose a la figura del héroe trágico del teatro griego:

Quizás yo fuera el único en no darse cuenta de que estaba tratando inútilmente de reavivar unas cenizas heladas. Quizá no hubiera nadie que apostara por mí. “No me importa”, dije en

voz baja, pero decidida, a quienquiera que estuviese allí. “Yo, como mínimo, tengo algo que esperar, algo que buscar.” (380)

Aunque el protagonista se convence de que sí tiene a quién buscar y a quién escuchar, aunque sea en un ámbito preligüístico y de la imaginación, después de esta revelación, los días transcurren sin mayor novedad. Con el invierno, Tōru entra en una nueva fase de *stasis* en que “podía oír cómo crecían las raíces de mi soledad” (391) y “no distinguía si el frío era verdadero o era el frío que había siempre en mi interior” (395). En este mundo detenido, las únicas constantes son las llamadas de los padres de Kumiko, quienes insisten en el divorcio, y la repetición de las condiciones del protagonista, empeinado en platicar con Kumiko antes de aceptar. Estas “negociaciones” se estancan, al igual que las deducciones de Tōru en cuanto a Kumiko, que imagina profundamente deprimida o encerrada a la fuerza.

Al internarse en el pozo, esperando establecer contacto con el otro mundo, el protagonista se va alejando del ámbito de la superficie, la luz y lo cotidiano. Su sensación de realidad se debilita poco a poco y empieza a envolverlo la intimidad del pozo que también va extinguiendo su dolor:

Ya no llevo ni siquiera una linterna. Es como una profesión de fe. Como si les manifestara, *a ellos*, que intento aceptar la oscuridad sin alterarla [...] El pozo fue perfectamente cegado, pero el aire, de forma extraña, ha permanecido intacto. Huele a moho y es algo húmedo. El mismo olor de la primera vez que bajé al fondo del pozo. Aquí no existen ni las estaciones ni el tiempo. [...] Compruebo que no me he separado de mí mismo. Abro los ojos y, poco después, vuelvo a cerrarlos. Lo hago para igualar la presión entre la oscuridad que hay en mi interior y la oscuridad que me rodea, voy igualándolas poco a poco. Y el tiempo pasa. Al poco rato, empiezo a no poder distinguir bien una oscuridad de la otra. [...] Ya no soy más que una casa deshabitada, nos soy más que un pozo abandonado. Intento salir de ahí y subirme a una realidad que corre a una velocidad distinta. (440)

En esa oscuridad pura reside el secreto. [...] Poco después, el silencio desciende danzante, empieza a penetrar en cada uno de los pliegues de mi cerebro, como un insecto que desovara.

Abro los ojos, los cierro. Se mezclan ambas oscuridades, voy separándome del receptáculo llamado yo. Como siempre. (494-495)

El aumento en la temperatura de la mancha de nacimiento en el rostro de Tōru es lo que anuncia el momento de que separe la carne de su ser interior; hacer de su cuerpo un caparazón vacío, convertirse en un espíritu puro para entrar a la otra realidad del hotel y moverse hacia el corazón del asunto, o del laberinto. Es un acto de fe en el que no quiere invadir la oscuridad, sino mimetizarse con ella, porque parece que la única forma de transitar por las tinieblas es disolviéndose en ellas.

Durante meses el señor *pájaro que da cuerda* sólo puede contemplar la habitación 208 desde el pozo, “como un pájaro imaginario que planeara en un cielo imaginario” (441). Sin embargo, un día logra internarse en él y se percata de que el bate ya no está. Trata de mantener la calma y conectarse con el otro mundo, hasta que entra a un estado de ensoñación y a la otra oscuridad, a la de la habitación 208, donde todo parece haber muerto: “Y, un instante después, el teléfono volvía a estar muerto. Carraspeo. Pero incluso este sonido muere en un instante en el aire [...] la iluminación también estaba muerta [...] Descuelgo el auricular y me lo llevo a la oreja. Está tan muerto, que es imposible que pueda morir más” (622). Después de esperar un tiempo, la puerta se abre y camina hacia un vestíbulo, donde un grupo de personas nuevamente mira las noticias. Una de ellas versa sobre un chofer de camión que tiene un terrible accidente y muere. Enseguida, ve la noticia de que Wataya Noboru ha sido golpeado con un bate de béisbol por un hombre idéntico a *boku* mismo. Al no quedar claro si Tōru está presenciado su futuro o si se trata de una acción que lleva a cabo su ser escindido, él mismo se pregunta: “¿Podía hacer tal cosa sin que me diera cuenta? Era imposible —a menos que allí exista otro yo” (644), lo cual podría ser posible en este espacio de diferencia que privilegia la alteridad y la proliferación, así como lo ilusorio y lo alógico.

La gente que ve el televisor asume que *boku* es el asesino, y empiezan a perseguirlo. Lo salvan el hombre sin rostro y *algo* que va disfrazado de camarero. Cuando llega a la habitación 208 el protagonista tiene una discusión con la mujer del teléfono, cuya voz después se convierte en la de Kumiko, sobre una teoría sin bases relacionada con el secreto de su exmujer y cuñado. De pronto, entra al cuarto la sombra, la “pesadilla andante” que busca aniquilarlo, y Tōru trata de borrar su propia presencia: “No estoy aquí. No estoy en ninguna parte” (657), como si tuviera que olvidar quién es para convertirse sólo en actos, desprovistos de emoción e imaginación que pudieran distraerlo del aquí y el ahora. De hecho, busca identificarse con la estatua del pájaro de la casa de la horca, es decir, con algo totalmente inerte: “Soy la estatua de pájaro que se yergue inmóvil en el aire con la vista clavada en el cielo” (658); en pensamiento puro.

Después de darle un golpe decisivo a su Némesis y quedar herido, Tōru es expulsado del hotel y se encuentra con que: “el pozo llevaba largo tiempo seco y muerto, ahora, súbitamente, había recuperado la vida. ¿Guardaría alguna relación con lo que había hecho *allí*? Quizá sí. Tal vez algo había hecho saltar esa especie de tapón que obstruía la vena de agua” (661), justo como un espíritu que en los relatos folclóricos permanecía en un lugar hasta que resolviera un problema. Pero el agua va subiendo de nivel sin que el protagonista se pueda mover. Piensa en Kasahara May e imagina que ella viene y levanta la tapa de manera muy real y nítida. En su fantasía tiene una conversación con ella, en la que May señala que intentando salvar a Kumiko *boku* se ha quedado *vacío*, y él le comenta que tiene la certeza de que morirá ahogado. Al mismo tiempo, *boku* siente un dolor sordo en el hombro derecho y piensa: “Aquello ha ocurrido de verdad”, lo cual confirma la realidad de su vivencia. Por su parte, Kasahara May le pregunta si tiene miedo a la

muerte. Él responde: “Claro que tengo miedo al pensar que me voy muriendo de esta manera en el fondo negro del pozo” (663), pero ella le dice que no puede hacer nada por él, al estar muy lejos. Ante eso, *boku* piensa:

La superficie del agua me rodeaba el cuello, redonda y sigilosa, como la sogá de una horca. Empecé a experimentar dificultades para respirar. [...] Intenté aceptar lo más serena y pacíficamente posible la muerte que ya se acercaba. Me esforcé en vencer el pánico. [...] «Aunque tengo miedo a morir, como es lógico», me susurré a mí mismo. Serían mis últimas palabras. No eran precisamente impresionantes. Pero ya no podía cambiarlas. El agua me cubrió la boca. Luego llegó a la nariz. Dejé de respirar. Los pulmones intentaban respirar desesperadamente aire nuevo. Pero allí ya no había aire. Sólo agua tibia. Me estaba muriendo. Como muchas otras personas que vivían en este mundo. (664)

El agua ahora se puede leer con los ojos de la sumersión y la muerte, a pesar de su temperatura benigna. Sin embargo, también se puede leer como un tipo de *misogi*, que en el shintō¹³ se refiere a una limpieza del cuerpo y la mente que le permite a Tōru regresar al mundo ordinario (Fisher, 2000: 168). Tal vez *boku* utiliza el concepto de sogá, una imagen de condena y suicidio, como reminiscencia de los otros personajes que murieron en la casa de la horca por asfixia. Sus signos vitales se van debilitando y el protagonista sólo atina a pensar que hay muertes peores “*No es una muerte tan mala*” (664), como muchas de las relatadas en la *Crónica*. Intenta resignarse, pensar en lo trascendente que hizo, en sus últimas palabras, en que es sólo una persona más que muere sobre la faz de la tierra. Pero no muere, al final es rescatado por Cinnammon. Tampoco logra matar a su cuñado, sólo sospecha que lo que hizo en el mundo subterráneo tiene que ver con la pérdida de conciencia de Wataya Noboru.

¹³ Religión nativa de Japón que consiste principalmente en la veneración a las deidades de la naturaleza.

Al recuperarse un poco, el protagonista se mira al espejo y piensa: “Mi cara tenía un aspecto espantoso, parecía un cadáver bien conservado y no la cara de alguien vivo” (674), pues por pasar tanto tiempo en el ámbito metafísico, probablemente se ha acercado demasiado a la muerte, al grado de casi ahogarse. La mancha desaparece junto con sus poderes sobrenaturales y en adelante vive para continuar pendiente del regreso de Kumiko. Y, como dijo el señor Honda a la joven pareja al principio de la novela: “Pero, cuando se tiene que esperar, se tiene que esperar. Mientras tanto, es mejor hacer como que se ha muerto uno” (63), y eso es lo que hace *boku* en varios sentidos, tiñe su vida de *stasis* para no hacer más que aguardar, convirtiéndose en una suerte de Penélope a la espera de su Odiseo.

3.3 Kumiko y Tōru y el mito de Izanami e Izanagi

Ah, what is all this that we hold so precious,
More than worthless nothingness, shadows, dust and wind,
A wild flower never found again.
Andreas Gryphius

Life and love are a time bomb waiting to blow up in your face.
Catherine Roach

En la *Crónica*, la narrativa “principal”, en virtud de su persistencia desde el principio al final de la historia, es la búsqueda que Tōru emprende para recuperar a su esposa. Es decir, la trama de esta novela se pone en movimiento a causa de esta mujer ausente, y de las implicaciones de su desaparición en la vida del protagonista. En este orden de ideas, este apartado trata de la pareja principal de la novela y su vínculo con el ámbito metafísico.

Como ya se ha sugerido antes, esta novela empieza al retratar la vida cotidiana del matrimonio de Okada Tōru y Kumiko, justo unos meses después de que él decidiera dejar su trabajo como asistente en un bufete de abogados: “Hacía poco que estaba en paro y aquella vida me parecía más bien refrescante” (34), “Era un

especie de paréntesis en mi vida” (40). Sin embargo, desde el principio de la novela se plantea un problema: parece ser que el protagonista no conoce bien a su esposa, o quizá ella está cambiando de manera considerable, pues hace y dice cosas que lo desconciertan, y no corresponden a la idea previa que tenía de ella. Un ejemplo es que en el primer capítulo le pide que busque el gato en el jardín de la casa abandonada al fondo del callejón, y a Tōru le sorprende saber que Kumiko ha estado ahí: “No podía adivinar con qué objetivo había ido mi mujer tantas veces a un lugar así. Yo mismo no había pisado el callejón más que un par de veces y, por añadidura, Kumiko odiaba las arañas” (21). Además, hacía un mes que su esposa regresaba cada vez más tarde, en apariencia por exceso de trabajo y falta de personal en la oficina. Al volver, su conversación gira alrededor de su mascota, pues para Kumiko parece simbolizar el vínculo de pareja al haberlo encontrado una semana después de su matrimonio.

Antes de la desaparición de Kumiko, Tōru se preguntaba sobre la otredad de su mujer: “Cuando deseamos conocer a alguien invertimos mucho tiempo y serios esfuerzos en ello, ¿hasta qué punto podremos, en consecuencia, aproximarnos a la esencia del otro? ¿Sabemos en verdad algo importante de la persona que estamos convencidos de conocer? (34). Con esta serie de cuestionamientos se inicia el juego de presencias y ausencias, y entre conocer y no conocer, entre lo que él mismo revela a Kumiko y lo que decide guardarse para sí y viceversa. En ese momento de la narrativa, *boku* también se da cuenta de que desconoce detalles sobre ciertos objetos de uso cotidiano que para Kumiko son de vital importancia y ella se lo reprocha: “Tú vives conmigo y apenas me pones atención. Tú vives pensando sólo en ti mismo” (37). Después de esta escena, Tōru se queda preocupado e intuye que

esto es el principio de algo peor, e incluso fatal, vinculado a un mundo desconocido, que sólo pertenece a Kumiko y *conceptualiza* como una habitación oscura:

Me lo imaginaba como una habitación enorme y oscura. Yo estaba en la habitación con un pequeño encendedor en la mano. Lo que alcanzaba a ver a la luz del mechero era apenas una pequeña parte de la habitación. ¿Lograría alguna vez ver el resto? ¿O envejecería y moriría sin llegar a conocerla bien? Si fuera así, ¿en qué narices consistía mi vida matrimonial? ¿En qué consistía mi vida, viviendo y durmiendo con una extraña? (41)

Su pregunta es relevante porque en un mundo posmoderno de fragmentación y cambio interminable, la pregunta subyacente es: ¿hay un ser fijo, estable y esencial que encontrar y conocer? En este sentido, también es importante la elección léxica del verbo *imaginar* para referirse al mundo interior de Kumiko, sobre todo porque la empatía, o entender a otra persona mediante un proceso de reflexión profundo e interior, requiere imaginación. El uso de este verbo también podría revelar algún matiz adicional acerca de la naturaleza de las problemáticas experiencias de Tōru al otro lado del pozo, donde entra a la habitación 208 y tiene conversaciones ambiguas con alguien que parece ser y no ser Kumiko, pues ¿qué tanto el mundo metafísico podría tomar la forma de la imaginación del protagonista? ¿podría tratarse de un universo que está simultáneamente afuera y dentro de él?

Más problemas surgen cuando Tōru se encuentra con unos pendientes y un perfume nuevos, junto con su envoltura de regalo, como piezas que no encajan en su rompecabezas. Con base en ellas, empieza a intuir que alguien tiene una relación íntima con su esposa. Poco después, lo llama la “mujer del teléfono” que insiste en que ambos se conocen y, cuando Tōru lo niega, ella comenta: “Seguro que en tu memoria hay una especie de ángulo muerto” (141), frase que hace eco de los comentarios de Kumiko “...dentro de ti hay una especie de pozo muy profundo”

(40), estableciendo un paralelismo entre ambas. Aquella noche, Kumiko no vuelve a casa, dejando todo intacto tras de sí, objetos inertes que funcionan como fantasmas olfativos, visuales y táctiles, cuyo poder es marcar su ausencia. Este es un punto de inflexión para el protagonista y la novela, porque desde el momento en que su esposa se va de casa, su mundo queda en varios sentidos deshecho. Con la huida de Kumiko, la visión de la armonía de la familia que constaba de dos personas y un gato se destruye: “Me siento perdido. Verdaderamente perdido y con un mal presentimiento. Pero no tengo ni idea de lo que debo hacer” (191). Y una de sus guías, Kanō Malta, le dice que lo único que puede hacer es esperar.

Cuando nos enfrentamos al personaje de Kumiko, siempre lo hacemos mediante la conciencia, percepciones y vacíos cognitivos de Tōru, quien en todo momento hace énfasis en la inasibilidad en la que se basa el vínculo con su esposa. Dentro del pozo los recuerdos de *boku* giran alrededor del momento en que ambos se conocen, se casan, y su mujer se embarazó y abortó. Es notable que cuando tienen relaciones sexuales por primera vez, ella parece convertirse en alguien más, introduciendo nuevamente el concepto de la duplicidad: “Me asaltó la extraña idea de que el cuerpo que tenía entre los brazos era diferente del cuerpo de la mujer que unos minutos antes había estado tendida a mi lado hablando íntimamente conmigo. En algún momento, sin que me diera cuenta, había sido sustituido por otro cuerpo” (242). La sensación que tiene el protagonista de enfrentarse al cuerpo de una mujer diferente, que sustituye a Kumiko, hace eco del momento en que Tōru se encuentra con la(s) mujer(es) espectral(es) de la habitación 208, cuya identidad es fluida, transitoria, incierta y múltiple. También es posible que Tōru perciba a Kumiko desde su propia multiplicidad o que su mujer sea tan heterogénea como él.

De vuelta a la trama, el protagonista recuerda que durante el tercer año de matrimonio Kumiko quedó embarazada a pesar de los cuidados que ambos tomaban para evitarlo. Cuando Kumiko consuma el aborto, Tōru está en Hokkaido y ella lo notifica por teléfono. En esa llamada, ella le comenta a su esposo: “Hay más cosas que debo decirte, pero todavía no puedo” (251). En realidad no queda claro cuáles son las cosas que quiere contarle pero no es capaz de expresar con palabras, pues ella desaparece antes de revelarlo. Por su parte, al enterarse de la noticia, Tōru siente haberse convertido en una “habitación vacía”, y este aborto parece tener un efecto muy preciso en su relación, al llenarla de silencios y momentos en que ella se recluye dentro de sí misma.

En el siguiente capítulo, en la habitación 208 al otro lado del pozo, Tōru se encuentra a la mujer de las llamadas telefónicas, a la cual identificaría con Kumiko. Ella le ordena que no encienda la luz, una petición que, además de perpetuar el halo de misterio alrededor de la apariencia e identidad de la mujer, empieza a plantear ecos intertextuales con el mito de creación de la pareja dioses japoneses Izanami e Izanagi, cuya historia abordaré más adelante y tiene un gran parecido a la de Orfeo y Eurídice y, como en ambos mitos, Tōru no puede mirar a su esposa en la oscuridad del mundo subterráneo.

El protagonista empieza por preguntar a la mujer quién es, lo cual ella asocia con su nombre: “Tú quieres saber mi nombre. Pero, sintiéndolo mucho, no te lo voy a decir. Yo te conozco muy bien. Pero yo no me conozco a mí misma” (258). Ella lo desafía a descubrirlo, o más bien a recordarlo, si quiere que ella lo ayude a encontrar a Kumiko: “Cada día que pasas sin descubrirlo, Okada Kumiko se aleja un poco más de ti” (259). Pero, ¿cuál puede ser la relevancia de saber el nombre de esta mujer? ¿por qué ella dice no conocerse a sí misma? En primera instancia,

saberlo puede ser importante porque esta mujer *podría* ser la polaridad sexualmente explícita de Kumiko, y encarnar su lado oculto, desconocido e inconsciente. Ambas partes pueden —o no— compartir el mismo nombre, y saberlo tal vez ayudaría a Tōru a dimensionar el problema que representa aspirar a *conocer* a su mujer. Y es que, en un sentido más amplio, requerimos nombres para estar constituidos y legitimados como sujetos, y esta novela podría estar fundando algunos de sus cuestionamientos sobre la identidad en el desconocimiento del nombre de la mujer, pues: “la carencia de una nomenclatura acentúa la visión del yo como un fenómeno múltiple y discontinuo, una incesante anulación y renovación de la identidad” (Pimentel, 2002: 66). Así, la ambigüedad y el principio de incertidumbre se extiende a la base misma de la identidad del personaje: su nombre.

Poco después, en la superficie, Tōru recibe una carta en la que Kumiko confiesa su infidelidad: “Te lo digo de todo corazón: nunca me había sentido mejor en mi vida. No, no era algo tan simple como sentirse bien. Me estaba revolcando en barro cálido. Mi mente absorbía el placer hinchándose hasta el punto de estallar” (288). En esta parte Kumiko nuevamente utiliza una frase que identifica a la mujer del teléfono en sus llamadas y en los sueños del protagonista: “Todos nosotros venimos del barro cálido y, un día u otro, volveremos a él” (142) “Olvídalo todo... Como si durmieras, como si soñaras, como si estuvieras tumbado en el barro cálido” (203), planteando nuevamente una relación de identidad entre ambas voces femeninas por las elecciones léxicas.

También es en este momento cuando Tōru empieza a pensar que el embarazo y la pérdida del bebé simbolizan el fin de su matrimonio, ampliando el paralelismo con el mito de creación de Izanami e Izanagi, uno de los favoritos del autor (Rubin, 2003: 229). Para abundar en esta relación intertextual es preciso retomar el hecho

de que Izanagi e Izanami son deidades que representan el principio masculino y femenino respectivamente, y hermanos que se casan por mandato divino. Ambas deidades, crean, según el mito antiguo, las islas de Japón. De las varias partes de su cuerpo, Izanagi engendra varios dioses, incluyendo aquellos de los ríos, los mares, los árboles y las colinas. Sin embargo, después de dar a luz al dios del fuego, ella muere a causa de las quemaduras. Izanami, trastornado de dolor por su esposa, decapita al recién nacido, y de él emergen los ocho *kami* poderosos y violentos de los volcanes y las rocas.

Afligido, Izanagi viaja al Yomi-no-kuni, la tierra de los muertos, que en ese momento aún es accesible para los vivos. La encuentra y le suplica que regrese con él, pero ella responde que no puede, pues ha comido del horno del Yomi. Sin embargo, ella promete hablar con los dioses del inframundo sobre su deseo de regresar con Izanagi, y le implora que no la mire en el transcurso de regreso a la superficie. Él rompe su promesa y, al mirarla, se encuentra con que ella está pudriéndose, infestada de larvas y gusanos que se retuercen en su cuerpo. Presa de la ira, ella manda a la Mujer Horrible, a las ocho deidades del trueno y a 1,500 guerreros del mundo subterráneo para perseguirlo. Al escapar, Izanagi coloca una roca en la entrada del Yomi, dividiendo para siempre el mundo de los vivos y el de los muertos, y señalando la muerte no es reversible, lo cual puede ser una reminiscencia de la costumbre funeraria de colocar piedras para cerrar las tumbas *kofun* del siglo III y IV. Izanagi regresa solo a la tierra de los vivos y lleva a cabo un rito de purificación: “Voy a llevar a cabo la purificación de mi ‘persona’ augusta. De manera que fue a una planicie [cubierta con] *ahagi*, en una pequeña boca de río cerca de Tachibana” (*The Kojiki*, Sección X). De manera que al final pierde a su

esposa para siempre, pues Izanami, diosa de la creación y la muerte, se queda en el infierno y adquiere el nombre de “la gran deidad del inframundo”.

El matrimonio de Tōru y Kumiko, y el de la pareja de seres míticos, se acaba a causa de un vástago que provoca su separación. Ambos personajes femeninos se marchan a ámbitos a los que una vez que se entra no es sencillo escapar. Por su parte, los personajes masculinos buscan sacarlas de ahí, en palabras de Tōru: “traerla conmigo de la oscuridad” (211). A diferencia Izanami, Kumiko rechaza la idea de regresar con su esposo. Sin embargo, en sus encuentros en el ámbito metafísico con Kumiko —o quien el protagonista cree que es su mujer— ella también le prohíbe mirarla. A Tōru también parecen perseguirlo seres amenazantes durante sus visitas al hotel y, a pesar de que al final decide esperar a Kumiko todo el tiempo necesario, su reunión queda para siempre diferida. Por último, cuando *boku* vence al ser que lo persigue en el hotel, el pozo se anega de agua y el protagonista casi muere ahogado. Esta sección puede aludir al ritual de purificación que Izanagi lleva a cabo en la boca del río al escapar del inframundo, así como la práctica histórica de los japoneses de sumergirse en el agua después de los funerales, según un recuento chino escrito del siglo III (Bernstein, 2006: 27).

La naturaleza de los hijos en sendos casos también parece relevante y problemática al estar vinculados directamente con la muerte. En el caso de Izanami, da a luz al poderoso kami del fuego, Kagu-tsuchi, quien al quemarla la mata, como ya se señaló. Según el libro *Handbook of Japanese Mythology*, el nacimiento del fuego marcó el final de la creación del mundo y el principio de la muerte (Ashkenazi, 2003: 186). Por otro lado, el hijo que Tōru y Kumiko conciben también parece tener una naturaleza extraña y poderosa, o al menos eso especula el

protagonista hacia el final de la novela, cuando habla con la mujer que se encuentra en el hotel metafísico:

Esto no es más que una suposición mía, pero debe de haber una especie de tendencia hereditaria en la sangre de la familia Wataya. No sé de qué tendencia se trata. Pero es *una tendencia*. A ti te daba pánico. Por eso te aterraba tener hijos. Cuando te quedaste embarazada, fuiste presa del pánico pensando que esa tendencia podía manifestarse en tu hijo. Pero no fuiste capaz de confesarme el secreto. (650)

En esta novela, es el personaje femenino y no el masculino quien acaba con la vida del hijo y, al darle la muerte, se problematiza su estatus como dadora de vida. Tōru aventura una hipótesis para explicar esta acción, aunque reconoce que carece de fundamento. Él supone que el embarazo estimuló y despertó algo que permanecía latente en el interior de su mujer. También cree que este “algo” inespecífico está vinculado a Wataya Noboru, quien aparentemente, intentó arrancarle a Kumiko de su lado cuando “esa tendencia” empezó a manifestarse en ella. Aunque en la novela, el protagonista vincula la anormalidad del hijo con una tendencia en la sangre de la familia de su esposa, resulta relevante mencionar la conceptualización del feto como un ser mágico y anómalo en la tradición folclórica nipona. Además de haber un tipo de fantasma asociado con el feto, el *kosodate yūrei*, en las creencias japonesas antiguas un embrión —vivo o muerto— es un ser muy poderoso, impredecible y potencialmente peligroso que al retener su vitalidad primordial y, al no estar sujeto al control de las normas de la sociedad, puede constituir una amenaza para los vivos (Iwasaka y Toelken, 1994: 70). De esta manera, Kumiko parece haber acabado con un ser que a nivel simbólico representaba un poder anómalo, pero al mismo tiempo la libertad y la vitalidad y, aunque quizá de manera indirecta, lo suficientemente poderoso como para acabar con su matrimonio y dejarla vacía.

Por otro lado, el protagonista está decidido a llenar todos los vacíos cognitivos que hay en su historia con su mujer: “Aquí se esconde algo que desconozco. Y quiero sacarlo a la luz como sea. Y, si es posible, recuperar a Kumiko. Arrastrarla de vuelta a mi mundo con mis propias manos. Si no lo hago, continuaré perdido para siempre” (366). En la gran mayoría de las obras de Murakami, el tema de la mujer que desaparece es una constante. En este orden de ideas, uno de los motivos más importantes de sus novelas es que el protagonista desea reencontrarse con la mujer que ha perdido. Sin embargo, como en el resto de la obra del autor, salvo en contadas excepciones, la persona que busca es alguien ya arruinado o perdido para siempre, y totalmente fuera de su alcance. Esto pone en primer plano la fragilidad y transitoriedad de los vínculos interpersonales, y el hecho de que el protagonista se aferra a una relación muerta.

En el caso de la *Crónica* el objetivo del protagonista es reunirse con su mujer personalmente para saber si en realidad quiere el divorcio. En la cita anterior, el protagonista también afirma que quiere regresar a su esposa a su mundo pues, como más adelante se sugiere, él tiene la idea de que Kumiko pasó de su mundo al de Wataya Noboru (651). Al elegir el verbo *arrastrar* —en japonés *hikimodosu* que significa traer de vuelta, devolver y restaurar— se niega de manera deliberada la voluntad de Kumiko al considerarla incapaz de tomar decisiones por sí misma, pues el protagonista en todo momento intuye que un poder oculto es el causante de su separación.

Boku da otra clave de su obsesión con reencontrarse con Kumiko: perderla a ella es como perderse a sí mismo, su ausencia pone en peligro su consistencia como persona y amenaza con dismantelar su existencia, pues la necesita para que lo reconozca y reafirme su ser, existencia e identidad. Por ello, Izanagi se olvida de

Izanami, pero Tōru no puede dejar atrás a Kumiko. Y es que desde el punto de vista del existencialismo, los seres humanos —y sus representaciones— no pueden alcanzar la plenitud de una manera total y permanente; siempre sienten que les falta algo. Y en esta novela es claro que el sentido de carencia del protagonista lo simboliza en Kumiko, y a ésta atribuye la razón de su malestar. Recuperarla parece estar asociado con retener un significado que valide su existencia; ella es ese algo que esperar y que buscar, de ahí su importancia capital. Consciente o inconscientemente, Tōru elige el significado de esta ausencia y su respuesta a ella, junto con la paulatina reducción de su mundo a un escenario sombrío que carece de valor o significado más allá de ser la afirmación permanente de la ausencia de su mujer. De hecho, puesto que el amor de la pareja principal de la *Crónica* no supera los obstáculos, los misterios irresolubles y los secretos, se alinea con la idea de que la desilusión es directamente proporcional a la manera en que los seres humanos nos aferramos a las cosas y a las personas.

En relación con la pareja, otro personaje de importancia es Ushikawa, un hombre siniestro y de aspecto desagradable cuyo nombre significa “toro de agua”, y es el enviado por Wataya Noboru para que funja como el intermediario entre Tōru y Kumiko. El nombre de este personaje se puede vincular a la idea de río y a la separación radical entre el protagonista y su esposa, como si se tratara de los mundos de los vivos y los muertos. La primera misión de Ushikawa es convencer Kumiko de hablar con Tōru por chat. En él ella insiste:

Todo lo que tenía que decirte ya lo puse en la carta que te envié. Lo que quiero que entiendas, a fin de cuentas, es que ya no soy la Kumiko que tú conocías. Las personas, por diversas razones, cambian, y en algunos casos se transforman y acaban estropeándose. Por esto no quiero verte. Y por esto no quiero volver contigo. (537)

También agrega que ambos están separados: "...cada cual en un mundo distinto. Y que no es posible retroceder" (538), y que la forma en que ella se ha estropeado es algo que se decidió hace mucho tiempo, en una habitación oscura en algún lugar. Para explicar a su esposo por qué no puede regresar con él, utiliza el concepto de deformación: "Me gustaría que pensaras de este modo: que padezco una enfermedad incurable que hace que mi rostro y mi cuerpo se vayan deformando, una enfermedad que me aboca a la muerte (539)". La metamorfosis que narra Kumiko parece ser radical en tanto que de una manera simbólica la deforma y la acerca su fin. Además, ella también ha muerto en relación con Tōru, y en cuanto a la vida e identidad transitorias que tenía junto a él. De manera que, al tratar de comunicarse con ella, el protagonista encuentra sólo una sombra, palabras atrás de una cortina virtual. Sin embargo, *boku* interpreta la situación con base en sus intuiciones y plantea que hay dos Kumikos, una que desea alejarse de él y otra que quiere volver a él desesperadamente (540). Se niega a olvidarla, porque afirma que borrar lo vivido junto a ella es como borrarse a sí mismo, negándole a Kumiko la validez de su decisión de haber cambiado de parecer en cuanto a su amor por él. Así, la postura de Tōru hacia Kumiko es problemática; por un lado quiere conocerla por completo y por otro parece ignorar deliberadamente la parte de ella que lo rechaza.

A propósito, en esta sección también se reafirma de manera última la representación de Kumiko como una mujer elusiva y fantasmal, un Otro absoluto e inalcanzable que nunca pierde su exterioridad con respecto a Tōru y cuya *presencia*, en el sentido más amplio, es problemática en todo momento. Esta naturaleza espectral se sugiere cuando Tōru conversa con Ushikawa en una estación del metro:

Hablaba con ella por teléfono cuando tenía algún asunto. Pero la señora Kumiko me parecía tremendamente callada. No sé por qué, lo cierto es que me daba la sensación de que *estaba*

encerrada en un cuarto, inmóvil en un rincón. [...] No he tenido el honor de verle la cara. Sólo he hablado con ella por teléfono. No sólo no me quería ver a mí, es que no quiere ver a nadie en absoluto. No sé si se encuentra alguna vez con el señor Wataya. [...] Yo también he estado en el apartamento para ver qué tal estaba. La señora Kumiko debía de encontrarse allí, pero ni siquiera había indicios de su presencia. Era en verdad silenciosa. Indagué incluso entre los vecinos de la escalera, ninguno la había visto, ni una sola vez. Vive así desde que se encerró en aquella casa. Hace ya más de un año. Ahora va a hacer exactamente un año y cinco meses. Seguramente debe tener alguna razón de peso para no querer salir. (599-600)

Kumiko está silenciosa, inmóvil y en un rincón, como si esa habitación en la que está fuera un ataúd simbólico. Su actitud también puede relacionarse con la manera en que los personajes femeninos se han representado en el Japón de la posguerra. Según Susan Napier, en la literatura fantástica de la posguerra, el deseo principal de los personajes femeninos es simplemente estar solas y sin responsabilidades. Mientras que los personajes masculinos buscan algo, como una mujer ausente o un vientre materno, los personajes femeninos buscan más dar la espalda al mundo exterior y ser notablemente antisociales (Napier, 1996: 80), justamente como el personaje de Kumiko, cuya indisponibilidad perenne es una burla para el personaje masculino.

La literatura japonesa de la posguerra ha sido el vehículo preferido para ilustrar las complejidades más amargas de las relaciones hombre-mujer. En términos generales, su discurso es pesimista al hacer énfasis en la falta de conexión entre los seres humanos (Napier, 1996: 90). En la *Crónica*, el motivo por el que Kumiko no quiere salir de su reclusión, tener contacto con la gente ni con el mundo exterior no se revela, sólo se sugiere y permanece como una omisión misteriosa ante la que sólo se puede especular. La clave, según *boku*, es precisamente descubrir aquel secreto, de manera que la solución de esta parte de la novela depende de la creencia de que hay un significado velado en la historia, un texto que se *puede*

descubrir. Sin embargo, la ambigüedad y la multiplicidad de narrativas dificulta decantarse por una interpretación única y estable. Al menos en esta novela, parece que nada se puede saber ni controlar, y nuestra interpretación, al igual que la de *boku*, corre el riesgo de ser falsa o ficticia al no haber un intento de revelación o interpretación definitiva que tenga una correspondencia con una versión “verdadera” de los eventos. Por el contrario, la novela se presenta a sí misma como abierta, para ser leída más bien como un palimpsesto.

En este sentido de incertidumbre, Ushikawa le advierte a Tōru que Kumiko quizá ya no sea la mujer que el protagonista conocía, pues el hombre cree que Wataya Noboru de alguna forma la ha estropeado, y que tal vez esa sea la razón por la que ella no quiera regresar con el protagonista: “Y siento decírselo, pero si usted, señor Okada, consigue hallar a su esposa y recuperarla, en tal caso la situación a la que tendrá que enfrentarse quizá le supere a usted” (601). Así, considero que Kumiko forma parte de aquellos personajes femeninos de la literatura japonesa, que como ha señalado Susan Napier, parecen haberse convertido cada vez más en lo Otro; inalcanzable y hasta demoníaca (Napier 1996: 58), pues parece tener una naturaleza oscura que comparte con su hermano.

Por otro lado, la mujer del pozo parece desintegrarse en varias voces y le dificulta a *boku* cumplir con la misión que se ha autoimpuesto: encontrarle un sentido a la desaparición de su mujer. Pese a que Tōru no está seguro si la mujer de la habitación es o no Kumiko, quiere rescatarla y enfrentarse a él o los perseguidores del hotel metafísico. Le da un golpe al perseguidor que entra a la habitación 208, y cuando quiere verlo para saber quién o qué es, la voz de Kumiko se lo prohíbe: “¡Si quieres llevarme a casa, no lo mires!” (660). Sin embargo, cuando *boku* le dice a “Kumiko” que se vayan a casa ella no contesta, porque ya no hay nadie. El

protagonista no entiende: “*Pero ¿adónde ha ido Kumiko? Yo tenía que llevarla a casa. Por eso lo había matado. Sí, por eso había tenido que aplastarle la cabeza, como a una sandía... Pero ya no pude seguir pensando. Mi conciencia iba siendo absorbida en el vacío*” (661). Es decir, sin importar que Teseo haya herido de muerte al Minotauro, él héroe y Ariadna no se reúnen.

Poco después se pregunta: “¿Qué pasará con Kumiko? Mientras Noboru Wataya siga vivo, ¿podrá liberarse de él? ¿Seguirá embrujándola desde una oscuridad sin conciencia?” (672), y como “respuesta” recibe una carta donde Kumiko le comparte que su hermano las mancilló a ella y a su hermana, y que después ella misma se mancilló: “Para ser exactos, no es que nos mancillara físicamente. Lo que él hizo fue *aún peor*”, “Antes, ya me había mancillado a mí misma irreparablemente” (675). Puesto que no se especifica en qué podrían consistir sendos mancillamientos, este pasaje anterior oculta más de lo que revela. De esta manera, el libro empieza con un enigma, pero las “soluciones” que encontramos mientras la historia se desarrolla son más bien desorientadoras y, como resultado, generan nuevos enigmas.

En la carta, cuando ella confiesa haberse acostado con muchos hombres, relata que le había parecido lo más natural del mundo y no albergaba sentimientos de culpa: “Me acosté con muchos hombres. Con un número incalculable de hombres. Ni yo misma puedo entender qué me impulsaba a hacerlo” (376). Ella piensa que es *posible* que fuera la influencia de su hermano, como si la indujera mediante un poder que tenía sobre ella, al estar unidos por un punto oscuro que podría ser el ámbito metafísico compartido y laberíntico que Tōru recorre una y otra vez para encontrarla. También ella aventura una hipótesis al respecto: “No debía de ser mi verdadero yo. Es la única explicación que se me ocurre. ¿Pero es

cierta en realidad? ¿Puede terminar la historia de una forma tan simple? ¿Cuál es entonces mi verdadero yo? ¿Hay algún fundamento legítimo para pensar que quien está escribiendo ahora esta carta sea «mi verdadero yo»? Nunca había podido estar segura de mi «yo» y tampoco puedo estarlo ahora” (676). Así, la misma pregunta que formula Tōru durante toda la novela, ahora se la plantea Kumiko: ¿quién es ella? ¿cómo saber cuál es su verdadero yo? ¿cómo estar segura de que su yo falso es en realidad falso? Ella hace énfasis en la incertidumbre que siempre ha tenido y tiene en cuanto a su identidad cambiante. En otras palabras, en este pasaje se vuelve a problematizar este concepto, cuestión que en la novela se enfatiza al presentar a un protagonista escindido, al igual que su objeto amoroso, y ¿será posible conocer a alguien más cuando el ser se desintegra en una pluralidad de realidades subjetivas de las que se conoce relativamente poco o nada?

Otra cuestión que surge es ¿cómo o desde dónde puede amar este personaje sin ser o con un ser falso, tentativo y transitorio? Kumiko es un fantasma, una tabula rasa sin sentido del ego, carente de una narrativa e historia propias y más o menos consistentes que podríamos llamar “ser”, y serían la llave para compartirse a sí misma con los demás. Es en este sentido en que yo estaría en desacuerdo con la interpretación que Matthew Strecher hace de esta novela: él señala que todas estas narrativas, finalmente, sirven un fin único: ayudar a los personajes a descubrir sus identidades, sus papeles individuales en los eventos del mundo contemporáneo que Murakami crea (Strecher, 2006: 23). En otras palabras, para Strecher la *Crónica* es acerca de la identidad esencial del individuo, cómo se puede ubicar, entender y proteger, o quitar y destruir. Por otra parte, la verdadera función de Tōru en esta novela es leer (o escuchar) las historias de los afligidos y al hacerlo reconocerlos como individuos y así restaurar una pequeña parte de su identidad central (Strecher,

2014: 46). En este aspecto, yo me decantaría por una lectura contraria, pues considero que la identidad en esta novela no es una afirmación en tanto que un descubrimiento o redescubrimiento, sino una pregunta cuya ambigüedad e indeterminación se explora pero no se resuelve de manera última ni concluyente. De hecho, me parece que plantea que adentrarse en el laberinto de la identidad personal es indagar en los reflejos de una infinitud de espejos en los que el yo es un fantasma plural, mutable, difuso y carente de sustancialidad.

En el caso de *boku* su identidad no parece ir mucho más allá del apego que el personaje principal siente por su pareja, el cual parece dotarlo de una ilusión de identidad y arraigo al mundo. En este sentido, quizá el verdadero ser e identidad de ambos personajes, si es que existen tales cosas, quedan para siempre diferidos, al igual que su reencuentro, y tal vez los sendos fantasmas que habitan el mundo metafísico encarnen su verdadero ser, un ser surgido después de que ambos han conocido su final como seres que habitaban únicamente el mundo de la superficie.

En la *Crónica*, la carta de Kumiko continúa de la siguiente manera:

Soñaba contigo a menudo. Eran unos sueños llenos de coherencia, muy vívidos. En sueños, tú siempre me buscabas desesperadamente. Nos hallábamos en una especie de laberinto y tú ya estabas muy cerca de mí. Quería gritar: «¡Ya te falta poco, por aquí!». Pensaba que si me encontrabas y me estrechabas entre tus brazos, todas mis pesadillas acabarían y todo volvería a ser como antes. Pero no podía gritar. En la oscuridad, tú no me veías, pasabas de largo y te ibas. Siempre sucedía lo mismo. [...] Pensaba que, algún día, tal vez lograras encontrarme. Me abrazarías fuerte, lavarías mis manchas y me salvarías para siempre. Quizá rompieras el hechizo y sellaras la salida para que mi verdadero yo no volviera a irse a ninguna parte. [...] Podía preservar un tenue eco de mi propia voz. (675)

Es notable que, a fin de cuentas y según los sueños de Kumiko, la mujer con quien el protagonista habla en la habitación 208 no es precisamente ella, o al menos no en los términos en que su conciencia puede percibirlo, pues la mujer del

protagonista señala que ella quiere gritar pero permanece enmudecida y *boku* pasa de largo. Entonces, ¿quién o qué es la mujer con quien Tōru habla? Sólo es posible especular, tal vez sea una proyección o emanación de la mente del protagonista, o parte de un sueño que *no* es un sueño.

Por otro lado, Kumiko asevera que para ella encontrarse con Tōru significaría la salvación y la redención, y usa el mismo discurso con referencias a lo mágico que *boku* empleara con la mujer al otro lado del pozo al hablar de “romper el hechizo”. También señala que su esposo podría sellar la salida para que su verdadero yo, que ella misma no sabe cuál es, no se escape. Sin embargo, primero es necesario borrar a su hermano; esa es la condición para que su vida cobre sentido. Y, cuando por fin lo mata, también decide rechazar la libertad bajo fianza y quedarse en prisión, sin ver absolutamente a nadie.

May le pregunta a Tōru si va a esperar hasta que Kumiko vuelva, a lo que él asiente. Así, con el pasado y el futuro el protagonista se protege ante un presente de soledad en el que la reunión con Kumiko no se concreta, pues él considera que en algún momento su sentido de carencia e resolverá, superará el sentimiento de separatividad y será como regresar a su pasado con Kumiko, donde no había sentido de dicha carencia o había poca. La novela termina con la inserción del protagonista al mundo de lo cotidiano: Tōru se sumerge silenciosamente en un sueño efímero, lejos de todo y de todos. En otras palabras, finaliza con una imagen y un sentido de aislamiento y *stasis*, pues en su paisaje onírico no lo acompaña ninguno de los numerosos personajes que poblaron la *Crónica*.

3.4 Kasahara May: La obsesión por la muerte

En el primer capítulo de la novela, el protagonista conoce a una joven que no deja de pensar en la muerte. Su nombre es Kasahara May, ella es quien lo nombra señor *pájaro que da cuerda*, y le muestra el pozo vacío en el patio de la casa abandonada. Aunque no siempre es de ayuda, la joven empieza y termina el viaje del protagonista junto a él. Al poco tiempo de conocerse, ella le confiesa a Tōru que tiene un deseo que no la abandona:

Me gustaría tener un bisturí y hacerle una disección. No al cadáver. Sino a la muerte misma. Pienso que la esencia de la muerte debe estar en alguna parte. Es algo fofo, blando, como un *soft-ball*, con los nervios insensibilizados. Me gustaría sacar eso de dentro de una persona muerta y abrirlo. Siempre lo pienso. Cómo debe ser su interior. Quizá dentro sea duro como la pasta de dientes que se ha secado en el tubo. ¿No te parece? Vale, de acuerdo, no respondas. De fuera parece blandurrienta, pero cuanto más te acercas a su interior, más dura se vuelve. Por eso, primero quiero cortar la piel, abrirlo y sacar la parte blanda de dentro, ir sacándola con un bisturí y una espátula. Entonces, conforme fuera llegando al interior, la parte blanda se iría endureciendo más y más, hasta que al final llegaría al corazón. Es pequeño, durísimo, como la bola de un cojinete. ¿No crees? [...] Últimamente, no se me quita de la cabeza. Debe ser porque no hago nada en todo el día. (19)

El primer aspecto relevante del pasaje anterior es la manera en que el personaje dota de materialidad a la muerte, lo cual puede interpretarse como un oxímoron, pues considero que la muerte tiende a ser concebida como algo inmaterial y abstracto al escapar con frecuencia a la conceptualización. Es para ella algo concreto que debe encontrarse en una ubicación precisa, parecido a un objeto común y corriente como es la pasta de dientes y que se puede cortar e intentar desmembrar para conocer, como un cadáver. Así, May usa metáforas de la vida para hablar de la muerte, lo que parecería ser una forma de negociar con ella, como lo mencionara el académico Ishihara Chiaki en una entrevista que llevé a cabo con

él en torno a la *Crónica* (2012). Ese *objeto* parece estar muerto también, al caracterizarlo con la frase “nervios insensibilizados”; es decir, la muerte es inerte pero se le puede percibir mediante los sentidos. De hecho, tiene una textura, es blanda por fuera y endurecida por dentro, como el cuerpo sin vida que pasa por el mismo proceso, blando hasta llegar al rigor mortis. También se refiere quizá al hecho de que entre más se trata de profundizar en torno a la muerte, menos es posible saber. Sin embargo, en este fragmento la muerte tiene un corazón, un centro, una esencia durísima quizá en tanto que, insisto, no es cognoscible de manera última.

Otro aspecto a señalar es el momento en que Kasahara May tiene estos pensamientos recurrentes, pues es una situación de *stasis*, es decir, un estado o condición donde no hay acción ni progreso a nivel dramático y que de hecho se parece mucho al momento que vive el protagonista. Y es que en la novela la *stasis* está fuertemente vinculada a la noción de la mortalidad, pues en cuanto la vida cotidiana disminuye o detiene su ritmo la muerte surge como una presencia ineludible.

Es posible concebir a la muerte como una abstracción, algo que sucederá pero que no nos concierne justo ahora, y podemos vivir con un ritmo de vida frenético hasta que ya no es posible continuar. Sin embargo, como el personaje de Kasahara May nos recuerda, vivimos a la luz —o a la sombra— de la mortalidad. En este tenor, más adelante, Kasahara May le propone a Tōru trabajar contando personas con calvicie en la calle, como parte de una encuesta para un fabricante de pelucas. En el trayecto la adolescente le comparte a *boku* otra reflexión al respecto: “No sé, pero creo que si la gente teme quedarse calva es porque eso les hace pensar en el final de la vida. Es decir, me da la impresión de que sienten que, conforme se van

quedando calvos, la vida se les va acabando. Como si se acercasen a pasos agigantados a la muerte, a la destrucción final” (124).

Más tarde ella agrega: “A veces lo pienso: ¿qué diablos debes sentir cuando te vas muriendo poco a poco, despacio, a lo largo del tiempo?” (124). Por su parte, Tōru le pregunta a May sobre un caso concreto en que esto puede suceder, y ella lo cuestiona: “¿Acaso no estamos todos atrapados en un lugar oscuro y nos van quitando la comida y la bebida y nos vamos muriendo despacio, gradualmente? Poco a poco” (125). Por una parte, esta pregunta remite al pozo donde se internaría Tōru; por otra, parece ser que, para Kasahara May, algunas personas tardan más en morir que otras, unas 80 años, otras 25 o 16, pero en realidad, desde el día en que nacemos todos invariablemente transitamos el camino hacia la muerte.

En otro momento, May retira la escala del pozo donde se encuentra Tōru, lo deja abandonado unos días y después va a preguntarle si sigue vivo. Ante su respuesta afirmativa y distante, la joven afirma haber leído que, de beber agua, la gente tarda mucho en morir, aunque no tenga comida. Mientras ella habla, *boku* teme que May le aviente una piedra y lo mate. Ella continúa con su disertación y le pregunta qué sucedería si el ser humano pudiera vivir una juventud perpetua en este mundo, si se la pasaría pensando en tantos conceptos complicados:

—Es decir... , lo que yo creo es que el hombre piensa en el significado de la vida porque sabe con certeza que va a morir algún día. ¿No te parece? ¿Quién se tomaría en serio el hecho de estar vivo si viviera eternamente? ¿De dónde surgiría esta necesidad? Aun suponiendo que la tuviera, uno acabaría diciendo «Todavía tengo muchísimo tiempo. Ya pensaré en ello más adelante». Pero eso, en la realidad, no es así. Nosotros debemos pensar en este instante, aquí y ahora. Mañana por la tarde quizá muera atropellada por un camión. Quizá dentro de tres días tú mueras de hambre y de sed en el fondo de este pozo. ¿No es así? Nadie sabe lo que va a ocurrir. Por eso nosotros, para evolucionar, necesitamos la muerte. Eso es lo que creo. Cuanto más viva y gigantesca sea la presencia de la muerte, más pensaremos en ella. (271)

Como señala May, de ser eternos, la pregunta del sentido de la vida sería sólo relativamente importante, y con más razón quedaría para siempre postergada. Sin embargo, al estar inmersos en el aquí y el ahora, ser transitorios, y estar expuestos al azar, parece que usamos un sinnúmero de ideologías como estrategias de defensa ante la nada. Es decir, quizá la evolución a la que se refiere May consista en que nos protegemos del sinsentido y la muerte de maneras cada vez más sofisticadas. Después de formular esta pregunta, May guarda silencio y le pregunta a Tōru si ha pensado en la muerte, en cómo se está muriendo en ese preciso momento. Ante su respuesta negativa, ella dice que eso es muy extraño, sobre todo por el hambre que *boku* debe sentir. Cuando el señor *pájaro que da cuerda* le pregunta por qué ella se empeña en que él piense tanto en la muerte, ella dice: “Curiosidad. Por ver cómo alguien se va muriendo. Qué se siente cuando uno se va muriendo. Curiosidad” (272). Como sugerí y se aprecia en el pasaje anterior, Kasahara May tiene un interés exacerbado por explorar los límites de la vida en varios momentos de la novela; es casi una obsesión en tanto que la muerte es un pensamiento recurrente en sus acciones, discurso e imaginario. En otra ocasión, al recordar el momento en que tuvo en sus manos la vida del protagonista, ella señala:

—Oye, señor *pájaro que da cuerda*, mientras tú estabas en el fondo del pozo, yo estuve casi todo el tiempo aquí tumbada, tomando el sol. Desde aquí miraba el jardín de la casa abandonada mientras me bronceaba y pensaba en ti, en el fondo del pozo. Que estabas allí. Que dentro de aquel pozo oscuro tenías hambre, que te ibas acercando, paso a paso, a la muerte. No podías salir, yo era la única persona que sabía dónde te encontrabas. Podía sentir de manera terriblemente vívida tu dolor, tu ansiedad, tu pánico. ¿Entiendes lo que te digo? Y así me daba la impresión de estar terriblemente cerca de ti. No tenía ninguna intención de dejarte morir. De verdad. Pero pretendía ir más allá. Hasta el límite. Hasta que estuvieras exhausto y aterrado a más no poder. Hasta que no pudieras aguantar más. Creía que eso era lo mejor, para ti y para mí.

—Pero yo creo que si hubieras ido hasta el límite, te habrían entrado ganas de llegar hasta el final. Esto tal vez sea mucho más fácil de lo que piensas. Una vez que ha llegado hasta ahí, basta un pequeño empujón. (345)

El párrafo empieza con un contraste de la luz y la oscuridad, la superficie y las profundidades, lo cual se puede relacionar fácilmente con las nociones duales de la vida y la muerte. Enseguida, da inicio una descripción de la manera en que emociones como el afecto y la atracción se convierten en fuente de violencia. Cuando la vida de Tōru depende de May, al encerrarlo sin posibilidades de que escape, y lo acerca al umbral muerte, surgen en ella sentimientos de una empatía ambivalente, pues quizá no se puede estar más cerca de alguien que cuando se le provoca la muerte deliberadamente. Ante la aparente tensión sexual —en otros momentos del libro, May afirma *ser* Kumiko de alguna manera que no precisa— e imposibilidad de una relación erótica entre ella y Tōru, es relevante que la joven elija ese tipo de acciones para aproximarse a él, creando la presencia simultánea de Eros y Tánatos, otra conceptualización dual. La reacción de Tōru es la siguiente:

Parecía que ibas en serio, pero a la vez, que sólo pretendías asustarme. Cuando se habla desde lo alto a alguien que está en el fondo de un pozo, la voz resuena de manera muy extraña y no se puede captar bien el tono. Pero, a fin de cuentas, no se trata de cuál de las dos cosas era correcta. ¿Me explico? La realidad se compone de diferentes capas. Tú, en aquella realidad, tal vez quisieras matarme de verdad. Pero, en esta realidad, no pretendías hacerlo. La cuestión es qué realidad coges tú y qué realidad cojo yo. (343)

Para Tōru, la realidad prolifera cuando baja al pozo; es decir, se empieza a descomponer en capas, y en una de ellas el deseo de May de matarlo es más real y fuerte que en la otra. Es curioso que el desenlace dependa de la elección de cada una de las partes, pues podrían ser contradictorias. Este tratamiento de la realidad y su multiplicidad pueden remitir al cuento de Jorge Luis Borges “El jardín de los caminos que se bifurcan”, donde el libro infinito se describe como aquel en que

todos los desenlaces son viables, y cada posibilidad engendra nuevas bifurcaciones. En la realidad que eligieron Tōru y May, ambos optan por la posibilidad de que el protagonista viva para, entre otras muchas cosas, preguntarle a May por qué piensa tanto en la muerte, a lo que ella responde:

—Oye, señor *pájaro que da cuerda* —dijo May Kasahara—, quizá sólo sean cuestiones mías, pero creo que cada uno de nosotros nace una cosa diferente en el centro de su existencia. Y esta cosa, cada una de estas cosas distintas, se convierte en una especie de fuente de calor que mueve desde el interior a cada uno de los seres humanos. Yo también la tengo, claro, pero de vez en cuando se me escapa de las manos. Se dilata y se reduce a su antojo dentro de mí haciéndome temblar. Yo querría comunicar esta sensación a los demás. Pero nadie lo comprende. No debo explicarme bien, pero es que los demás tampoco me escuchan. Fingen hacerlo, pero no escuchan de verdad. Por eso, a veces, me impaciento muchísimo y acabo haciendo cosas sin ton ni son. [...] Como encerrarte a ti dentro de pozo o, cuando iba en moto, taparle los ojos con las dos manos al chico que conducía. [...]

—Yo lo maté. Por supuesto, no tenía intención de hacerlo. Sólo quería llegar hasta el límite. Antes habíamos hecho lo mismo muchas veces. Era como un juego. Yo sólo quería acercarme a esa cosa. Atraerla, arrastrarla hacia fuera y aplastarla. Pero, para sacarla, es necesario llegar hasta el límite. Si no, no se puede arrastrar. Hay que ofrecerle un buen cebo —dijo sacudiendo la cabeza despacio—. Me parece que no estoy mancillada. Pero tampoco me ha salvado nadie. Ahora, en el mundo, no hay nadie que pueda hacerlo. Oye, señor *pájaro que da cuerda*. El mundo me parece tan vacío, ¿sabes? Todo lo que me rodea me parece una estafa. Lo único que no es una estafa es esa cosa gelatinosa que está dentro de mí. (347-348)

Este pasaje se caracteriza por su ambigüedad, por lo que es difícil saber y aventurarse a interpretar qué es esa cosa en el centro de cada persona que emana calor, y qué puede ser en el caso de May. Puede ser el centro de la conciencia, gelatinoso, que remite a la sensación que tiene Tōru al cruzar la pared del pozo; es como una mancha de Rorschach porque puede tener una gran variedad de significados e interpretaciones. En japonés, a esa cosa se le alude con una frase:

Sono gusha gusha shita mono, que refiere a algo aplastado a lo que May se quiere acercar, arrastrar y aplastar aún más; lo que revela que su obsesión con la muerte era anterior al accidente en motocicleta que tuvo con su amigo. Para llegar a ella, le ofrece el cebo de llevar a alguien más al límite de la vida. Sólo que esta vez, la realidad que eligió May acabó con la existencia del joven y ella se queda vacía. Es como si May quisiera atrapar a la muerte ¿o a la vida? al aproximarse peligrosamente a ella mediante una experiencia extrema.

En la última de muchas cartas que May envía a *boku*, ella le cuenta que un día se desnuda en su cuarto y permite que el claro de luna que penetra por la ventana envuelva e ilumine cada parte de su cuerpo. Imagina qué pensaría si alguien la viera y dice: “A lo mejor aquel chico de la moto me espiaba desde alguna parte. Pero no me importa. Él ya está muerto y, si quiere fisgar, si se conforma con eso, dejaré que mire con mucho gusto” (668). Es muy sugerente que May fantasee con la posibilidad de que su amigo fallecido pueda mirarla y disfrutar la experiencia desde el más allá, pues este sentimiento insiste en la permeabilidad del mundo de los vivos con el de los muertos y el contacto perenne entre ambos en la tradición japonesa. Es decir, al final los muertos y lo muerto no desaparecen, por el contrario, en muchos sentidos su presencia define la vida. Incluso desde la prehistoria de Japón, en el periodo histórico Jomon (10,000 a. C.-300 a. C.) se percibía esta cercanía: los cadáveres humanos y de los animales de consumo y compañía se colocaban en los montículos de valvas que rodeaban los primeros asentamientos humanos (Barnes, 1993: 77), acompañándolos en la vida cotidiana.

3.5 Las cuatro metamorfosis de Kanō Creta

(And the time of death is every moment)

T. S. Eliot

Como he sugerido con anterioridad, la *Crónica* es una novela que celebra la transformación, la fluidez y proliferación, y varios personajes sufren por lo menos una metamorfosis. Como W. R. Irwin sugiere en *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (1976), la metamorfosis suele estar cargada a causa de “la asunción generalizada de que la forma es un determinante de la identidad, y hasta del ser” (citado en Napier, 1996: 109). Pero, ¿qué sucede cuando los cambios más profundos se llevan al interior del personaje?

Cuando Kanō Creta empieza a platicarle su historia a Tōru, al principio de la novela, inicia con el relato de su intento de suicidio: “Y en el atardecer del día de mi vigésimo cumpleaños decidí quitarme la vida” (98). Pero antes de continuar, hace referencia a la manera en que había sido su existencia, para querer quitarse la vida a tan temprana edad; la razón de su suicidio es un dolor físico cotidiano, incesante e insoportable:

—Fue ese sufrimiento, ese dolor, el que me indujo a morir —dijo Kanō Creta—. Pero el dolor del que le hablo no es moral, tampoco metafórico. Es un dolor puramente físico. Un dolor simple, cotidiano, tangible, físico y, por tanto, un dolor más intenso. En concreto, dolor de cabeza, de muelas, menstruación, lumbago, entumecimiento de hombros, fiebre, dolores musculares, quemaduras, torceduras, fracturas de huesos, contusiones... todo tipo de dolores. Siempre he experimentado el dolor de una forma mucho más frecuente e intensa que los demás. (102)

Después, Creta agrega lo que habría significado morir: “Si hubiese muerto tal como había planeado, aquélla habría sido para mí la solución definitiva. Muerta, habría perdido la conciencia para siempre y, por consiguiente, jamás habría vuelto

a sentir dolor. Era lo que yo deseaba. Por desgracia, elegí el método equivocado” (107). Este intento fallido de suicido constituye el origen de su primera metamorfosis. La manera en que ella concibe la muerte no plantea trascendencia ni integración alguna; la muerte es la pérdida total de lo inmaterial —la conciencia— y lo material —el cuerpo—, que ella asocia con el dolor. Sin embargo, después de este accidente y haber terminado en el hospital, el dolor que había caracterizado los primeros 20 años de su existencia desaparece por completo. Así, el exceso de sensibilidad la lleva al umbral de la muerte y a un nuevo estadio, el de la insensibilidad, que interpreto como una forma metonímica y parcial de la muerte, pues un cuerpo que no siente, aunque tenga signos vitales y actividad cerebral, está en cierto sentido muerto:

Desde el accidente y mi ingreso en el hospital, apenas había sentido dolor. Habían ocurrido muchas cosas que habían ocupado toda mi atención y ni me había dado cuenta, pero el dolor había desaparecido de mi cuerpo. Evacuaba con regularidad, ni me dolían la menstruación ni la cabeza, tampoco el estómago. Ni siquiera la costilla rota. No tenía ni la más remota idea de por qué había sucedido. Pero el dolor había desaparecido. Decidí vivir un poco más. Sentía curiosidad. Quería saborear, aunque fuera durante poco tiempo, aquella vida indolora. Morir podía hacerlo en cualquier momento. (108)

Para pagar la deuda que Creta contrajo con sus padres, después de destruir el auto con el que buscaba matarse, se convierte en prostituta. Ella insiste en que el acto sexual ya no le producía dolor, como antes, pero tampoco sentía placer: “Estaba envuelta en una insensibilidad tan profunda que no vislumbraba el fondo” (109). Con el tiempo, el dinero deja de importarle, y lo único que parece impulsarla es esa curiosidad ante la carencia de sensaciones:

Era como si viviera sólo para confirmar mi insensibilidad. No sólo no había dolor, tampoco había ningún tipo de sensibilidad. [...] Sentía en el cuerpo una especie de ligereza extrema. Tan etéreo que no lo percibía. Tenía la sensación de que mi alma había tomado prestado un

cuerpo ajeno. Me miraba al espejo. Pero percibía terriblemente lejana la imagen que veía reflejada en él. (110)

Las elecciones léxicas de Creta para describir cómo se sentía la equiparan con un fantasma, en tanto que son ligeros y etéreos, al grado de ser sólo imágenes, tal vez audibles pero no perceptibles mediante el tacto. Parece ser que, sin el dolor, no se siente ella misma; sin él parece ser que pierde una parte muy importante de lo que definía su identidad. Se siente disociada, distante, e introduce el concepto del alma, con el que se refiere a una suerte de esencia relacionada consigo misma:

Una vida sin dolor: eso era lo que había soñado durante tanto tiempo. Y ahora que mi sueño se había hecho realidad, no lograba encontrar mi propio espacio en esta nueva vida sin dolor. Existía una clara fractura entre ambas. Eso me turbaba. Sentía que, como ser humano, estaba desligada del mundo. Hasta entonces lo había odiado profundamente. Y seguía odiando su iniquidad y su injusticia, pero en el mundo de antes, yo era yo y el mundo era el mundo. Ahora ni siquiera el mundo era el mundo. Ni yo era yo.

Empecé a llorar con frecuencia. Durante el día iba sola a Shinjuku Gyoen o al parque Yoyogi y lloraba sentada en el césped. [...] Pensaba en lo feliz que sería haber muerto la noche del 29 de mayo. Pero ya ni siquiera podía morir. En mi insensibilidad, había perdido las fuerzas para quitarme la vida. Ya no había ni dolor ni alegría. No había nada. Sólo había insensibilidad. (313)

Esta insensibilidad del cuerpo, como se puede apreciar en la cita anterior, no abarca a las emociones de una forma total. Se siente desarraigada de mundo, pero al menos conserva su capacidad para llorar ante la idea de no haber logrado morir. Ahora “vive” en una especie de letargo que le quita el impulso para suicidarse, pues la ausencia de ganas de vivir no le bastan para consumir su propio aniquilamiento, y experimenta una muerte en vida en que no hay emociones más allá de la frustración por no haber podido matarse.

Su siguiente metamorfosis ocurre cuando, en el ejercicio de su oficio como prostituta, se topa con el hermano de Kumiko, Wataya Noboru, y la somete a un

acto que la mancillaría irremediamente. Primero, al tocarla la hace perder el control, le introduce algo por detrás, y algo sale de ella:

De mi cuerpo, dividido en dos limpias mitades, empezó a salir algo que no había visto ni tocado jamás. No sé cuál debía de ser su tamaño. Pero era resbaladizo como un recién nacido. No tenía ni idea de qué podría ser. Había estado siempre dentro de mí y yo no lo conocía. Pero aquel hombre lo había extraído fuera de mi ser. (315)

El encuentro entre Noboru y Creta marca una diferencia, porque él logra que el cuerpo de la joven por fin responda a los estímulos sensoriales, al grado de que Creta recupera de golpe la sensación de dolor exacerbado que había perdido en el accidente, y lo experimenta junto con el placer, inédito en su discurso, al mismo tiempo y como dos caras de la misma moneda: “Apenas tardé en recordarlo. Era el dolor sordo y eterno que me aquejaba siempre antes de mi tentativa de suicidio. Y, como si fuera una potente *palanca* de hierro, ese dolor saltó a la tapa de la conciencia” (315). Después, él extrae de ella algo de textura gelatinosa y forma imprecisa que puede remitir a la *cosa* que Kasahara May siente dentro de ella, y a la sensación que Tōru experimenta al cruzar la pared del pozo; la conciencia tal vez. Más adelante, ella verbaliza el orgasmo que siente como un anticlímax después del que queda con la conciencia disminuida y con una baja temperatura corporal, como si estuviera falleciendo: “Y alcancé el clímax sexual. Pero más que alcanzar una cima tuve la sensación de despeñarme por un alto precipicio” (315). A la vez que se reencuentra con el dolor de su primera vida, se enfrenta a la sensación e intuición de que Noboru la está vaciando, e utiliza la imagen de una autopsia: “Es un símil extraño, pero era como si un difunto presenciara su propia autopsia. ¿Me comprende? Lo que sentiría mirando con sus propios ojos desde algún lugar cómo despedazan su cuerpo y van extrayendo, uno a uno, sus órganos” (315). Esta imagen remite a algunas experiencias cercanas a la muerte, en que los pacientes afirman

haber presenciado su cuerpo muerto y hasta los procedimientos quirúrgicos que se ejecutan en ellos desde una perspectiva extracorporal. Poco después ella identifica otras cosas amorfas que se le escapan como su ser, y de alguna forma sabe que al extraviarlas se perderá a ella misma por completo y para siempre.

Al finalizar este episodio, y al quedar desprovista de su memoria y conciencia, que se pueden vincular con su noción de identidad, se convierte en otra persona: “Después, igual que si hubiera caído un pesado telón, me vi repente envuelta por las tinieblas. Cuando recobré la conciencia ya era otra persona” (315). Enseguida, se enfrenta a las sensaciones de fragmentación, y nuevamente, de disociación y falta de arraigo:

Durante unos cuantos días viví con la sensación de que mi cuerpo había sido desmembrado. Andaba, pero no percibía que mis pies tocasen el suelo. Comía, pero no notaba que masticase. Si permanecía inmóvil, con frecuencia me invadía la horrible sensación de que mi cuerpo caía, eternamente, por un espacio sin techo ni fondo o de que ascendía, eternamente, como arrastrado por un globo. [...]

Pasé varios días sumida en el caos. Tres o cuatro días, creo. Y luego, como tras un violento temporal, llegó la calma y la paz. Miré a mi alrededor y me descubrí a mí misma. Y comprendí que me había convertido en otra persona. Es decir, que aquel era mi tercer yo. El primero había vivido la tortura interminable del dolor. El segundo había vivido en un estado de insensibilidad sin sufrimiento. El primero había sido mi yo original, incapaz de liberarse del pesado yugo del dolor. Y cuando había intentado, a la desesperada, quitármelo del cuello con mi intento de suicidio frustrado, me había convertido en mi segundo yo. Había sido, por decirlo de alguna manera, un yo provisional. (315)

Como se puede apreciar en la cita anterior, Creta encuentra la calma y a un yo provisional, mientras espera su yo *original*. Empieza a conceptualizar sus transformaciones en un sentido casi dialéctico, pues del dolor exacerbado pasa al extremo de la insensibilidad, en el que junto con lo negativo también desaparece lo positivo de las sensaciones: “El dolor que me había atormentado hasta entonces

desapareció. Pero con él se retrajo y empañó cualquier otra sensación. La voluntad de vivir, la vitalidad física, la capacidad de concentración: todo desapareció junto con el sufrimiento” (315). Más adelante, en este relato, ella refiere: “Era como un cadáver andante. Cubierta por entero por el grueso velo de la insensibilidad. No había en mi ni un ápice de algo que pudiera llamarse voluntad” (322). Una vez más utiliza una imagen de la muerte, pues una de las cosas que caracterizan la vida humana en su sentido más amplio, la volición, desaparece en ella y queda envuelta en una mortaja o membrana que la anestesia en casi todo sentido. A pesar de haber encontrado su tercer yo, de alguna manera Creta sabe que aquella no es aún “su propia identidad”, como lo describe a continuación:

Y cuando Noboru Wataya violó mi cuerpo y forzó las puertas de mi mente entré en posesión de mi tercer yo. Todavía no era, sin embargo, mi propia identidad. Sólo había obtenido lo mínimo: un recipiente. Un simple recipiente. Y, como tal, de la mano de Malta he dejado pasar muchos egos a través de mí. Ésta ha sido mi vida durante 26 años. ¿Se lo imagina? Durante estos 26 años yo no he sido nada. Lo comprendí de repente mientras reflexionaba en el fondo del pozo. A lo largo de estos años no he existido como persona. No he sido más que una prostituta. Una prostituta de la carne y una prostituta de la mente. Pero ahora estoy intentando conseguir un nuevo yo, no soy un recipiente ni un instrumento. Quiero establecerme sobre la superficie de la tierra. (322)

En varios episodios de la novela, Wataya Noboru es un personaje que funciona como un agente catalizador en relación con las acciones de otros personajes. En este caso, lleva a Creta a su tercera vida, donde ella obtiene lo mínimo: un recipiente vacío, el cual puede ser su cuerpo, que ahora puede colmar. Ella refiere que deja pasar muchos egos transitorios a través de ella, como si fuera un canal, lo cual también puede funcionar como una metáfora del ser desde la perspectiva posmoderna: un ente siempre provisional y en transformación constante que se acerca a la inexistencia descrita por Creta. Es posible leer las metamorfosis

de este personaje como la antítesis de la tendencia a experimentar muchos cambios durante la vida y, sin embargo, tener la noción de un “yo” persistente a través del tiempo. Este ser permanente se suele dar por sentado, sin que se cuestione qué se toma en cuenta para que la identidad personal sea perdurable; qué implica exactamente permanecer como la misma persona a través del tiempo y a pesar de miles de cambios, y qué aspecto preciso de la “mente” permanece para concebirse como la misma persona. Este pasaje también se puede interpretar desde una perspectiva budista, en que el ego se entiende como un constructo mental, una serie de efectos psicológicos y una introyección social sin fundamento ni realidad en sí mismo. En otras palabras, el ser no es un centro esencial de la conciencia, sino el eje de una red que se despliega para ocultar el vacío (Loy, 2011: 51).

Creta tiene una revelación, con tintes que considero budistas, en la que se da cuenta de que no ha sido nada nunca, más que una prostituta, un oficio que se caracteriza por su mutabilidad, artificialidad, y por basarse en las fantasías y los deseos de otras personas. Además, llega a esta comprensión en el fondo del pozo, donde varios personajes de esta novela tienen epifanías o alcanzan niveles superiores de conciencia. En el budismo, por lo común la iluminación ocurre cuando la reflexividad automatizada de la conciencia cesa, lo cual se experimenta como un dejar ir, caer en el vacío y dejar de existir (Loy, 2011: 96). Este dejarse ir y fusionarse con la nada lleva a algo más, y Creta llega a un estadio que se podría definir como la antesala de la iluminación. Aun cuando es contra su voluntad, algo devora sus significados y su memoria, de manera que logra entrar a un punto de desarraigo que para el budismo no es problemático, más bien lo contrario. Ella se encuentra ante la posibilidad de no intentar llenar ese recipiente vacío que es ella misma, no buscar ser alguien. Sin embargo, parece no contentarse con la disolución

del ego. Aunque se siente vacía, quiere llenarse e irse a otro país, quiere arraigarse a una tierra muy concreta, a la isla de Creta, y vivir una existencia más estable y mundana, sin demasiadas complicaciones. Para poner fin a esta vida y comenzar otra, le pide ayuda a Tōru:

Vaya o no vaya usted conmigo a la isla de Creta, dejando esa cuestión aparte, quiero que me haga el amor una vez, una única vez como a una prostituta. Me gustaría que comprara mi cuerpo aquí, esta noche. Y tras esta última vez, dejar para siempre de ser prostituta del cuerpo, prostituta de la mente. Y dejar incluso el nombre de Creta. Para conseguirlo, necesito una línea de demarcación bien visible que me diga: “*aquí termina*”. (323)

Ella afirma que, al hacer el amor con el *boku* “real”, quiere *atravesarlo* como ser humano y librarse de la “mancha”, que no se sabe precisamente en qué consiste ni cómo es que hacer el amor con el protagonista va a purificarla. También quiere adquirir un nuevo nombre, pues en todas sus transformaciones tuvo un nombre provisional, al igual que Tōru, quien en su transformación más importante abandona su nombre para convertirse en el señor *pájaro que da cuerda*. Lo último que sabemos de Creta nos llega mediante un sueño de Tōru. En él, Kanō Malta le dice que Creta ha dado a luz a un niño, llamado Córcega.

Al final de la novela, Tōru le dice a Kasahara May: “Cuando Kumiko y yo tengamos un niño lo llamaremos Córcega” (679), como si en este laberinto rizomático y atemporal que es esta novela Creta fuera una de las posibilidades de ser de Kumiko. Y es que se establecen varios paralelismos entre sendos personajes: ambas se parecen físicamente “el cuerpo de Kanō Creta se parecía de manera asombrosa al de Kumiko” (305); pierden a sus hermanas, por lo que experimentan un sentido de abandono, incompreensión y soledad a temprana edad; se embarazan del protagonista; en una etapa de sus vidas se acuestan con una gran cantidad de

hombres; sufren transformaciones radicales y, finalmente, se alejan de *boku* por voluntad propia.

3.6 Wataya Noboru: un ser inerte

La construcción del personaje de Wataya Noboru es un trabajo narrativo que abarca varios momentos de esta novela. La primera vez que se menciona su nombre es cuando Tōru va a buscar a su gato, el cual comparte el nombre con su cuñado porque se parecen en el modo de andar y en la mirada somnolienta. Así, desde un primer momento lo empieza a pensar, a invocar: “Wataya Noboru, ¿dónde estás? ¿Es que el pájaro que da cuerda al mundo no te ha dado cuerda?” (33). Igualmente, desde el principio, Tōru y Noboru quedan relacionados con base en una imaginaria animal, pues el primero se relaciona con el pájaro y el segundo con el gato; uno es depredador del otro y, en la novela, son figuras antagónicas. Sin embargo, se pueden establecer semejanzas entre ellos al ser ambos personajes que se caracterizan por ser emocionalmente distantes y tener poderes ocultos.

Cuando se pierde el gato, Kumiko recurre a su hermano, Wataya Noboru, quien a su vez se comunica con las hermanas Kanō. Ellas se ponen en contacto con Tōru para iniciar la búsqueda, primero del gato, y después de Kumiko. Desde la primera entrevista, Malta le dice a Tōru que el señor Wataya ha violado, mancillado y cambiado la configuración física de su hermana, y ambas, más que denunciar el crimen, lo que desean es conocer la causa del incidente.

Cuando Kumiko habla de su hermano, Tōru señala que en su rostro aflora una expresión vaga, como si hubiera probado algo de un gusto raro. Él nunca se interesó por Tōru, y Noboru y Kumiko no eran hermanos unidos. Es un personaje siniestro que se encuentra implicado en el suicidio de su propia hermana, con la cual tiene

una suerte de obsesión: Kumiko, de niña, lo encuentra masturbándose al oler la ropa de la hermana fallecida.

Se le retrata como un personaje a quien sus padres le exigían ser siempre el mejor en todo; desconfiado e incapaz de establecer lazos afectivos. Así, decide dedicarse a un trabajo solitario: investigación en la Facultad de Economía de la Universidad de Tokio, institución que Murakami suele asociar con élites caracterizadas por su frivolidad y ambición voraz y acrítica. A raíz de la publicación de un libro, Noboru se convierte en el intelectual del momento, aunque *boku* sospecha que en realidad nadie entiende la publicación. Más adelante se convierte en una figura mediática, en comentarista de temas políticos y participante en los temas de debate, y revela una parte de su personalidad que se desenvuelve sin problemas en aquel ámbito. Joven, inteligente, famoso y rodeado de la atención constante y excesiva de los medios, Noboru se registra más como una imponente imagen en la pantalla que una persona real, con su apariencia elegante, discreta y serena, y sus explicaciones que se caracterizan por ser precisas y con una lógica sencilla y eficaz. Sin embargo, Tōru considera que su discurso oral y escrito, aunque ingenioso y llenos de datos duros y términos científicos, carece de coherencia al no estar basado en convicciones profundas. Al no tener nada que defender, ni una interioridad como tal, emplea una retórica diferente para cada contrincante: “Era exactamente como boxear con un fantasma. Por mucho que pegaras, sólo dabas puñetazos en el aire. La razón es que no había nada sólido que golpear” (87); nada más que palabras, lenguaje.

Cuando Tōru conoce a Noboru lo percibió como un hombre frío y distante que enseguida empezó a desagradarle: “La sensación de que un cuerpo extraño que olía a podrido se me iba metiendo hasta el fondo del estómago” (89). En este

momento *boku* también intuye que el rostro del aquel hombre estaba cubierto por otra cosa, que no era su rostro real. Así, en el capítulo 6 del primer libro, el protagonista empieza a asociar a Noboru con la muerte al conceptualizarlo en primera instancia como un fantasma y después como un cuerpo en descomposición cuyo hedor lo invade. Cuando está frente a una cámara parece un ser abstracto, mientras que en persona las sensaciones que provoca en el protagonista son muy concretas. En adelante, Noboru aparece representado como una suerte de muerto en vida, absorto en sí mismo, invulnerable e indiferente a casi todo, menos a su ambición de poder y control sobre las demás personas, ya sea mediante su influencia mediática o el sexo. Y Tōru parece reconocerle su superioridad:

Si hubiera querido, incluso habría podido aniquilarme. Si no lo había hecho era simplemente porque no tenía ningún interés en ello. Para él, una persona como yo no era alguien por quien valiera la pena gastar, en destruirlo, tiempo y energía. Quizá por eso Noboru Wataya me exasperaba tanto. Era un hombre esencialmente ruin, un egoísta vacío. Pero era una persona con mucha más capacidad que yo. (90)

Después de tener un nuevo encuentro, *boku* no se puede quitar de la cabeza a su cuñado, pensamiento que parece convertirse en una obsesión que le impide continuar siendo emocionalmente distante. Lo irrita al ser casi todo lo que Tōru no es. Ante la amplia exposición mediática del hombre que tanto lo altera, el protagonista confiesa: “Casi se podría pensar que Noboru Wataya está agazapado en todas las esquinas del mundo. Esperándome. De acuerdo. Lo reconozco. *Tal vez odie a Noboru Wataya*” (91). Y, en realidad, parte de esta novela se puede leer como la manera en que Tōru se convierte en un contrincante digno de su Némesis, porque el odio que le profesa y con el que busca negarlo y abolirlo, termina afirmándolo de manera implícita como alguien mejor. Y es que Noboru tiene todo

lo que Tōru carece: capacidad de liderazgo, poder de seducción y falta de escrúpulos morales (Sotelo, 2012: 393).

Poco después, al joven Wataya se le presenta la oportunidad de sustituir a su recién fallecido tío como diputado, con posibilidades de convertirse en un político influyente en el gobierno central y obtener un asiento en la Dieta. Con una máscara más sofisticada pero igualmente vacua para el momento en que Kumiko desaparece, es Noboru quien le da a Tōru la noticia de que ella tiene un amante, y que ha abandonado al protagonista, acabando con una fase muy atesorada en la vida de *boku*. Le sugiere el divorcio y le señala su mediocridad como persona y pareja, al haber renunciado a su trabajo y haberse convertido en una carga para Kumiko. Tienen una discusión en que Tōru le cuenta la historia de *Los monos de la isla de mierda*, donde todo es de mierda: “A lo que me refiero es que hay un tipo de mierda, un tipo de podredumbre, cierta tenebrosidad que se autoalimenta y, formando un círculo vicioso, crece con celeridad” (214). Y con esta anécdota logra tocar algo en el interior de su contrincante; lo nota porque él no lo rebate, se queda en silencio y enrojece: “Algunas zonas se le pusieron lívidas, otras de color rosáceo y, el resto, de un extraño y cadavérico blanco” (215). Las elecciones léxicas del protagonista en relación con Noboru nuevamente lo vinculan a un cadáver, con desechos y desperdicios que se alimentan de sí mismos y se hacen más poderosos. En pocas palabras, lo relaciona con lo inerte que al mismo tiempo es voraz; como la muerte y la destrucción que arrasan con todo. De esta manera, el personaje de Noboru tiene un aspecto activo pues, en gran medida, cataliza también las acciones del protagonista, haciéndolo abandonar su actitud neutral al arrebatarse a su esposa. En ese mismo momento, le explica a Kanō Malta, los efectos que aquel hombre tiene en él:

Cada vez que veo a ese hombre me siento terriblemente vacío. Siento que todo, absolutamente todo es insustancial. Todo lo que mis ojos ven parece hueco. No puedo expresarle con exactitud por qué. Y, a causa de ello, a veces digo y hago cosas que no son propias de mí. Y luego me siento fatal. Nada me alegraría más que no volver a ver nunca a este hombre. (216)

Tōru y Creta parecen relacionar al personaje de Noboru con un sentimiento de vacío vinculado a la noción de aniquilación, ya sea del ser o del sentido. A ambos los deja en un estadio que se podría describir nuevamente en términos budistas, sin ningún tipo de ilusiones y en la antesala de la iluminación y, por esta razón, el personaje antagónico de la novela no deja de tener un matiz de ambigüedad. En este sentido, Andrew Hock Soon Ng explica en su ensayo “Tarrying with the Numinous: Postmodern Japanese Gothic Stories” que Noboru cumple con la visión de un manipulador inerte de manera última —lo cual lo sugiere metonímicamente su impotencia sexual descubierta por Creta Kanō— y tiene la capacidad de vaciar a sus víctimas: “Si a Noboru se le considera un sanador que recupera el vacío, entonces Tōru es quien preserva las fantasías, y está celoso de su enemigo que puede alcanzar el centro de la subjetividad de sus pacientes para revelar su nada esencial, y está deseoso de sostener una realidad construida, simbólica” (Ng, 2007: 77). Esta lectura e hipótesis en relación con el personaje de Noboru es relevante porque se centra en la ambigüedad de sus actos aparentemente destructivos, pues estos pueden entenderse desde una perspectiva espiritual, y en cierto sentido positiva, al dejar a las personas desprovistas de la necesidad que tendrían sus egos de ser *algo*. Sin embargo, según mi entendimiento de este aspecto del budismo, para llegar a este estadio la persona tendría que iniciar el camino por iniciativa propia y, en este sentido, sería inadecuado que un “guía espiritual” violentara a las personas al robarles o imponerles alguna convicción, estado o verdad trascendente. También

considero que, a pesar de los resultados, no hay evidencia textual de que Noboru sea un sanador como tal, pues sus acciones tienden a estar orientadas más hacia la violencia y la manipulación por sí mismas, sin un sentido ulterior. Más bien parece un ser sin una interioridad más allá de su ambición desmedida; una poderosa y vacua imagen que busca tener la realidad y la conciencia de los otros personajes bajo su control. Quizá para aumentarse a sí mismo, cambiar su situación natural de pequeñez, transitoriedad y finitud a una de grandeza, control, perdurabilidad e importancia. Y es que, como diría David Loy, todo poder es en esencia el poder de negar la mortalidad (Loy, 2011: 106). Además, se le puede interpretar como un personaje que encarna al villano típico de la narrativa moderna como lo define Azar Nafisi, en tanto que es un personaje sin compasión ni empatía, incapacitado para la introspección, para sentir curiosidad por los demás personajes o establecer un diálogo genuino con ellos; sólo parece estar interesado en su propia visión del mundo y de la gente (Nafisi, 2008: 48-49 y 224).

Como señalé con anterioridad, una de las ocasiones en que Tōru atraviesa el pozo, lo primero que ve en el vestíbulo del hotel es una pantalla de televisión, donde Noboru emite un discurso aparentemente importante, en un tono profesional y persuasivo. Siente cómo su rival se perfecciona cada vez más como orador, quien critica la política sin ideología, aunque es un claro ejemplo de ella. En el mundo “real” Noboru sale frecuentemente en las noticias del periódico, al consolidarse como político y convertirse en candidato a diputado, de manera que Tōru no puede escapar de su imagen ni influencia.

Cuando “la mansión de la orca”, o la casa del pozo que Tōru compra con ayuda de su benefactora, Akasaka Nutmeg, aparece en un artículo de revista, *boku* capta la atención de Noboru. Según ese artículo, el espacio es “Un lugar donde

muchas personas han muerto brutalmente desde hace ya mucho tiempo” (480). Así, Noboru empieza a preocuparse, de una manera que parecería gratuita, de que Tōru esté vinculado a esa casa, porque esto se podría traducir en un escándalo en perjuicio de su carrera política. Manda al mensajero Ushikawa a negociar y a decirle a *boku* que si se aleja definitivamente de la casa de la horca, Noboru podría reflexionar acerca de la reconciliación de *boku* con su esposa. Pronto, Tōru se da cuenta de que el interés que Noboru tiene por la casa de la orca es excesivo, pues además le ofrece grandes sumas de dinero para alejarse de ella de una forma definitiva.

Así, el protagonista intuye que detrás de la huida de Kumiko hay un secreto, cuya clave es Noboru y, en una ocasión en que ambos se comunican por computadora, Tōru exige que se le devuelva a Kumiko. Ante la negativa de su rival, el protagonista amenaza a su contrincante de una manera poco común: “Pero no podrás escapar de tus sueños” (563), pues a través del pozo de esta casa y el hotel que se encuentra al otro lado de sus muros, el protagonista ha logrado la manera de entrar al ámbito metafísico, compartido, inconsciente y onírico donde puede enfrentarse a su enemigo. Y como advierte Murakami, cierto tipo de sueños son más reales que la realidad misma (Strecher 2014: 195), sobre todo en el universo diegético de la *Crónica*.

Esta otra realidad es el escenario del enfrentamiento final. En ella, Tōru llega a darle un golpe muy fuerte al Minotauro de su laberinto, lo cual asume como su misión: “Pero no podía dejar de hacerlo. No era por odio, ni por pánico, era simplemente porque *debía hacerlo*” (660). Sin embargo, la mujer o el ser que el protagonista identifica con Kumiko de alguna manera sabe que, a pesar del golpe, el contrincante no morirá: “Pero es probable que no recobre el conocimiento. Tal

vez yerre eternamente por la oscuridad. Pero nadie sabrá por qué oscuridad errará” (655), de manera el héroe de esta novela logra vencer a su enemigo sólo de forma parcial. Sin embargo, como lo señala el protagonista, parece haber una relación entre lo que había matado a golpes en el otro mundo, y la pérdida de conocimiento de su Némesis: “Yo había eliminado algo que había en su interior o algo con lo que tenía un fuerte vínculo” (672). Por su parte, en la superficie resulta ser que nadie ataca a Wataya Noboru, sino que sufre una hemorragia cerebral que lo deja en coma, lo cual lo lleva al extremo de su aislamiento psíquico y queda a merced de Kumiko, quien acabaría por quitarle la vida al desconectarlo del aparato respirador que lo mantenía vivo.

3.7 La muerte en el zoológico de Manchuria

El capítulo 10, titulado “Asalto al parque zoológico (o una matanza torpe)”, gira en torno a una historia que narra uno de los personajes de la novela, Akasaka Nutmeg, benefactora del protagonista. El momento histórico al que este pasaje se refiere es el militarismo japonés; es decir, cuando este grupo tenía una gran influencia y prestigio en las más altas esferas de la política del país. Así, el ejército de Kantōgun, el grupo más prestigioso y numeroso del Ejército Imperial Japonés, invadió varias provincias del noreste de China, conocidas como Manchuria, sin el consentimiento del gobierno nipón, y en 1932 impusieron el estado títere de Manchukuo detrás del cual gobernaron los militares japoneses. Sin embargo, a finales de la Segunda Guerra Mundial, la Unión Soviética le declaró la guerra a Japón. Con las bombas que se arrojaron en Hiroshima y Nagasaki, en ese mismo año, Japón se rindió. Cientos de militares se suicidaron y fue necesario enviar príncipes imperiales a Manchukuo y a otros lugares colonizados para que se

rindieran y regresaran a Japón. Un retorno que, por cierto, Nutmeg rememora en términos de muerte:

En el puerto reinaba un profundo y misterioso silencio y no había ido nadie a recibirlos. Tampoco se veía a nadie en torno a los cañones antiaéreos. Sólo la luz intensa del verano abrasaba silenciosamente las piedras. Era como si todas las cosas del mundo estuvieran cubiertas de una profunda insensibilidad. Los pasajeros del barco tuvieron la sensación de adentrarse por error en el mundo de los muertos. (455)

Este regreso a un puerto de Nagasaki se conceptualiza como si fuera el desolado inframundo, más porque unos días antes habían caído las bombas atómicas y mucha gente y el entorno morían envenados por la radiación; lo cual podría explicar la insensibilidad que lo envuelve todo. En ese escenario de caos y muerte, nadie los espera ni se alegra por su regreso a un mundo que ha quedado inerte. Tiempo después, el personaje de Nutmeg cuenta un relato de manera muy vívida, “como si proyectara un documental en una pantalla inmaculada” (443), según las palabras de Tōru, aunque en realidad, la mujer no presencié los hechos, sino que los soñó o “algo parecido”, porque ella empezó ver las siguientes escenas cuando pierde el conocimiento en el barco que regresaba a Japón después de la derrota, problematizando claramente la naturaleza fáctica del relato:

Y en aquel mismo instante, ella ya estaba viendo cómo unos soldados japoneses recorrían un enorme parque zoológico e iban matando, una a una, todas aquellas fieras que hubieran podido atacar a los hombres. A una orden del oficial al mando del pelotón, las balas de fusil calibre 38 de infantería perforaban la suave piel de los tigres y les reventaban las vísceras. (445)

Con todo detalle y como si lo hubiera presenciado, Nutmeg describe que los soldados llevan a cabo esta tarea en silencio y más adelante revela que lo hacían a sabiendas de que también morirían ahí, luchando contra el ejército soviético; aunque ella de alguna forma sabe que en realidad morirían en un campo de

concentración en Siberia. Además advierte que, en ese momento, los soldados inevitablemente piensan en la muerte y rezan por un final lo más indoloro posible; como toda una narradora omnisciente que tiene libre acceso a la conciencia de muchos de los personajes de esta historia, así como a su pasado y futuro.

Al llegar al zoológico, un teniente y varios soldados se encuentran con el padre de Nutmeg, el veterinario del lugar, que tiene una mancha de nacimiento igual a la de *boku*. El veneno con el que supuestamente había que matar a los animales no llega al zoológico, y en la confusión que reina, a nadie le importa decirle al teniente qué hacer con los animales. De manera que decide matarlos a disparos. Piensa que quizá después lo amonesten por haber malgastado municiones; sin embargo, le da más importancia a seguir las órdenes de “ejecutar” a los animales, pues la comida para ellos escaseaba. Al disparar sucede lo siguiente:

Con aquel ruido, los tigres se pusieron enseguida en pie, miraron airadamente a los soldados, rugiendo amenazadores, desde el otro lado de los barrotes de la jaula. También el teniente sacó su pistola automática de la pistolera y le quitó el seguro. Carraspeó ligeramente para tranquilizarse. Intentó pensar que *no era nada*. [...] Las detonaciones se extendieron por todo el recinto del parque zoológico desierto. [...] Los animales enmudecieron, incluso las cigarras dejaron de chirriar. Cuando se extinguió el eco de las detonaciones no se oía nada en los alrededores. Los tigres, por un instante, dieron un salto en el aire como si un gigante invisible los hubiera golpeado con un garrote y cayeron al suelo con estrépito. Luego se retorcieron, agonizando, jadeando y vomitando sangre. Los soldados no pudieron matarlos con la primera descarga. Los tigres se movían sin parar por el interior de la jaula y ellos no habían podido apuntar bien. El teniente ordenó con voz maquinal, sin entonación alguna, que se prepararan para una segunda descarga. Los soldados volvieron en sí, tiraron con habilidad de la palanca del cerrojo, extrajeron el casquillo y apuntaron de nuevo. (449)

Además del énfasis que se pone en la obediencia acrítica y ciega del teniente, es curioso que una de las racionalizaciones con que se introduce la narración sea la de no dejar en libertad a animales hambrientos que puedan dañar o hasta matar a

las personas, cuando el ejército japonés torturó y mató sin escrúpulos, y en las condiciones más terribles, a muchos civiles tan inocentes y sin escapatoria como los animales en cautiverio. Cuando los soldados disparan la primera vez, el impacto auditivo es tal que se asemeja a una onda expansiva que se transforma en un silencio total y, posteriormente, en una sensación táctil que se clava en el pecho de los presentes. La narración de Nutmeg indica que los soldados entran en un estado de conciencia particular, porque “vuelven en sí” para dar a los tigres el tiro de gracia.

La narración continúa de la siguiente manera:

Luego, el teniente ordenó a un soldado que entrara en la jaula de los tigres y comprobara si ambos estaban muertos. [...] El soldado tocó casi con suavidad la barriga del tigre con el tacón de la bota militar. El tigre no se movió. Le dio una patada algo más fuerte en la misma zona. El tigre estaba muerto. El otro tigre (una hembra) tampoco se movió. El soldado jamás había estado en un parque zoológico, ni siquiera de niño; era la primera vez que veía tigres de verdad. Por eso no tuvo la sensación de que fueran ellos quienes habían matado los tigres. Una sola idea llenaba su pensamiento, la de que lo habían llevado a un lugar que le era ajeno y que lo habían obligado, *por azar*, a hacer algo que nada tenía que ver con él. (450-451)

En esta sección la narración se focaliza en la conciencia de un soldado joven a quien el destino o la guerra lleva a matar a un animal que nunca antes había visto. Empieza a disociarse al pensar que lo hecho y la muerte no tienen nada que ver con él. Sin embargo, el olor del cadáver lo regresa al tiempo real de la narración:

El suelo de cemento estaba impregnado por ese intenso hedor a orina propio de los grandes felinos. Un hedor que se mezclaba con el olor tibio de la sangre. La sangre aún manaba a chorro por los agujeros de bala y formaba un charco negro y resbaladizo. El soldado sintió de repente que el fusil que sostenía en las manos era pesado y frío. Hubiese querido tirarlo al suelo, agacharse y vomitar todo lo que tenía en el estómago. [...] Si lo hiciera, el oficial que comandaba el pelotón lo abofetearía hasta hacerlo sangrar (él ignoraba entonces que moriría 17 meses más tarde en una mina de carbón de Irkutsk después de que un soldado soviético lo golpeará con una pala y le rompiera la cabeza). [...] Por fin empezaron las cigarras a

chirriar de nuevo, una tras otra, como si fueran recuperándose del susto. Al poco rato, se escuchó la voz de un pájaro entre el ruido de las cigarras. El pájaro chirrió de un modo extraño, como si le diera cuerda a algo, *ric-ric*. [...] Conocía bien los pájaros de Manchuria. Y le extrañó no conocer ninguno que chirriara de aquel modo. ¿Sería tal vez el canto de un pájaro exótico encerrado en una de las jaulas? Pero a él le parecía que el chirrido venía de lo alto de unos árboles que había muy cerca de allí. Se volvió, entornó los ojos y dirigió la mirada hacia el lugar de donde provenía el chirrido. No se veía nada. (450)

Esta parte del relato es muy sensorial, en tanto que podemos ver, a través del soldado, al tigre muerto; oler la sangre y la orina; sentir el peso del casco, y escuchar a las cigarras *in crescendo* al recuperarse del sobresalto. Ante este exceso de percepciones sensoriales, llega una nota discordante. La presencia de un extraño pájaro que el joven soldado, conocedor de todas las aves de la región, no puede identificar. Además, es un pájaro audible pero no visible; un sonido sin imagen que parece haber llegado en calidad de testigo para presenciar la matanza de los animales, y que, más adelante en la novela, volvería a aparecer en la continuación de la historia de Nutmeg, escrita por su hijo Cinnamon, y titulada *Crónica del pájaro que da cuerda*. En ella el pájaro presenciaría la ejecución de varios cadetes chinos desertores, a quienes el mismo grupo de soldados japoneses mata con bayonetas y, al líder, con un bate de béisbol. La agonía de éste último es más prolongada de lo esperado, al igual que la de los tigres, y el joven soldado es el único que parece escuchar el chirrido de extraño pájaro y quien tiene una visión de la manera en que van a morir todos los integrantes de su grupo y el veterinario. La única muerte que no puede visualizar es la propia, por lo que sólo se queda escuchando el hipnótico chirrido del *pájaro que da cuerda*. También en este pasaje se cuenta que el veterinario, padre de Cinnamon, es sujetado con mucha fuerza por uno de los cadetes moribundos, arrastrándolo a la fosa común donde yacía el resto de los cadáveres. Él veterinario siente un frío tan intenso que le hace pensar: “Jamás

podré expulsar este frío de mi interior. *Aquel hombre intentaba, de verdad, realmente, llevarme con él a algún lugar*” (581); es decir, al ámbito metafísico de la muerte y lo muerto.

En la historia de Nutmeg, los soldados se disponen a matar a las panteras, a los lobos y a los osos, perdonándoles la vida a los elefantes, pues al teniente le parece que, ante su tamaño, los fusiles de los soldados parecen insignificantes juguetes. En esta escena, los monos chillan como si fueran presas de un presagio y estuvieran alertando a los demás animales, pues, como lo señala Nutmeg, aquella tarde de agosto todos, personas y animales, pensaban en la muerte. Los soldados y teniente también pensaban que, en el fondo, sería más fácil matar a otros hombres en el campo de batalla que asesinar animales encerrados en jaulas, aunque cupiera la posibilidad de que los mataran a ellos. Según la académica Susan Fisher, la descripción de la matanza logra hacer de los animales víctimas sacrificatorias, emblemáticas por las pérdidas humanas innumerables de la guerra (Fisher, 2000: 33). Sin embargo, quizá esta vez los animales no sean metáforas de nada porque, como lo dijera Jacques Derrida en *El animal que luego estoy siguiendo*: “El animal nos mira, y estamos desnudos ante él” (Derrida, 2002: 397), dejando a los soldados desprovistos de justificaciones y racionalizaciones ante este acto de exterminio.

3.8 La joven con la muerte en el centro de la memoria

La única ocasión en que Tōru, ya casado, pasa la noche con otra mujer, se trata de una joven cuyo primer recuerdo infantil está profundamente relacionado con la muerte. Al hablar de sus miedos, en la última noche en que se verían, ella cuenta:

—Yo nací y crecí en un pueblo de la provincia de Fukushima. Cerca de esa casa había un pequeño río que se aprovechaba para regar los campos. Pero a medio cauce se convertía en una corriente subterránea. Yo tenía entonces dos o tres años y estaba jugando con unos niños

del vecindario algo mayores que yo. Los niños me subieron a un pequeño barco y lo pusieron en el río. Aquello no era más que un juego y lo hacíamos a menudo. Pero ese día, como acababa de llover, y el río bajaba crecido, el barquichuelo se les escapó de las manos y la corriente empezó a arrastrarme hacia la boca de la corriente subterránea. De no ser por un vecino que de casualidad pasaba por allí, sin duda hubiera sido absorbida hacia el interior por la corriente y probablemente nunca más se habría sabido de mí. —Se acarició las comisuras de los labios con un dedo de la mano izquierda como si una vez más quisiera confirmar que estaba viva—. Aún recuerdo la escena. Yo, tumbada boca arriba, flotando sobre las aguas. El cauce del río me parece un muro de piedra y sobre mí se extiende un cielo de un nítido y bello color azul. A mí me va arrastrando cada vez más rápido la corriente. No sé que sucederá. Pero, de repente, lo descubro: la oscuridad me espera. La auténtica oscuridad. Al poco, las tinieblas se van acercando, va a engullirme. El frío tacto de las sombras está a punto de envolverme. Éste es el primer recuerdo de mi vida. (116)

Quizá lo más relevante y revelador de este pasaje es que remite a una experiencia primigenia e infantil de Murakami, cuando cayó en un canal de drenaje y, antes de que lo rescataran, enfrentó la oscuridad de la alcantarilla (Strecher, 2006: 17). A nivel simbólico, referirse a cauces subterráneos y agua encerrada y muy oscura nos puede remitir de inmediato al pozo, pues una de sus funciones principales es justamente buscar el acceso a las corrientes de agua subterránea, y al ámbito metafísico en el caso de esta novela. Si quisiéramos tomar en cuenta uno de los simbolismos del río en Japón, para leer este pasaje de manera más amplia, es preciso señalar que los bancos de los ríos —junto con otros lugares como encrucijadas, túneles, pasos de montañas y lugares remotos, deshabitados y abandonados como casas en ruinas, templos desiertos y campos sin cultivar— se consideran lugares liminales relacionados con la aparición de fantasmas y, por ende, con la muerte (Picone, 1984: 114). Asimismo, es pertinente mencionar que el otro mundo, tanto en los recuentos antiguos como en los modernos, está separado

del mundo de los vivos por un río de aguas hermosas y poco profundas o con lenguas de fuego que fluyen (Picone, 1984: 102).

En este orden de ideas, este breve pasaje se puede describir como una experiencia cercana a la muerte, una parte central de la memoria de este personaje femenino, al ser su primer recuerdo, y determinante para la configuración de su identidad. Cuando narra que el barquito la arrastró hacia la boca del río subterráneo, a Tōru le parece que ella se acaricia los labios para comprobar que está viva, como si de alguna forma se hubiera quedado atrapada en ese momento de la infancia a nivel psíquico, y su vida se hubiera detenido ahí. El recuerdo es muy vívido, la niña flota sobre las aguas y su percepción está volcada hacia los aspectos estéticos del exterior “sobre mí se extiende un cielo de un nítido y bello color azul”, hasta que de pronto es consciente de su mortalidad y se percata de que la oscuridad, las tinieblas y las sombras la aguardan. En ese mismo episodio, la joven menciona que tiene un miedo horroroso que no puede soportar; se siente rápidamente arrastrada hacia allí y sin escapatoria. Este miedo lo relaciona con el matrimonio, que se puede entender como una muerte simbólica en tanto que implica interrumpir la vida actual para iniciar una nueva al lado de una persona en un lugar alejado. Y es que el matrimonio también es un motivo central en la problemática que se plantea en la *Crónica*, no sólo como una muerte simbólica, sino como una unión que muere al ser un intento por transformar al amor del otro en algo fijo, confiable y seguro, precisamente porque el amor no es fijo, confiable ni seguro.

Capítulo 4. Conclusiones: el tiempo, lo transitorio y la muerte

Yet beauty is remembered after beauty leaves.

John Irving

La pureza de la vida es la muerte.

Jacques Derrida

I must go in. The fog is rising.

Emily Dickinson

Según mi entendimiento de la literatura, considero que su función es, más que dar respuestas, formular preguntas, estimular la inteligencia y sensibilidad de los lectores/as ante sus perspectivas de la realidad en su más amplio sentido, así como aumentar su captación y apreciación de ella. La literatura es una forma lúdica de explorar e interrogar lo que sucede, en toda su multiplicidad e inasibilidad. Es una negociación con la realidad; es filosofía y religiosidad aplicadas.

En esta tesis busqué poner en primer plano la noción de novela como la define Julio Cortázar: un juego abierto y sin límites precisos, el gran espacio de la escritura y la temática en que no es preciso juzgar por lo que se enuncia, sino por lo que tiene de inexplicable (Cortázar, 2012: 29 y 194). Por extensión, hice énfasis en lo que la literatura tiene de indeterminado e indeterminable, al menos de manera permanente, pues en ello radica su enorme fuerza; en su capacidad de transformar y diferir su significado, el cual a su vez es siempre un ensamble abierto de estructuras inestables, con posibilidades ilimitadas e ilimitables de interpretación y reinterpretación.

Como puede apreciarse, en su extensa obra Murakami Haruki plantea un gran número de cuestiones que lo hacen relevante y pertinente entre sus estudiosos/as y lectores/as. En una entrevista que llevé a cabo con el Dr. Noya Fumiaki, traductor

y crítico literario y de cine, señaló que para quienes tuvieron la oportunidad de leer a Murakami antes de que se convirtiera en un fenómeno mediático y masivo, él representaba y daba voz a la pérdida de algo muy importante en las generaciones más jóvenes: la ausencia de ideales y esperanza, de algo perteneciente al orden espiritual difícil de definir en medio del auge material y económico (Noya, 2013). Es decir, los protagonistas de las novelas de Murakami siempre pierden algo o a alguien —amigos, amantes, objetos, su juventud e idealismo. De hecho, es inquietante ver a los protagonistas de sus obras buscar desesperadamente lo que perdieron, sólo para encontrarse con que no hay esperanza de recuperar el pasado (Strecher, 2006: 90), ni sus sueños de juventud, y sólo pueden limitarse a mirar con estupor el vacío y la naturaleza efímera de todo a su alrededor.

En su representación de la sociedad del capitalismo avanzado, Murakami captura el desequilibrio entre la riqueza económica, el Japón adicto al trabajo y el sentimiento de soledad y aislamiento, así como la decadencia y el escepticismo de las personas, quienes se encuentran con que sus valores carecen de valor, sus placeres no dan felicidad, y sus vidas no tienen un propósito porque nada tiene sentido de manera última. Así, la falta de significado, o su contingencia, se vuelve el único significado posible.

El protagonista típico de Murakami interactúa lo menos posible con la sociedad. Los héroes de este autor no son únicos; representan a sus lectores/as, a cada generación sucesiva que ha tenido que confrontar su identidad ante una sociedad arraigada en “una atmósfera de materialismo y ensimismamiento que ha progresado gradualmente en ‘unidades’ sociales cada vez más pequeñas, que terminan con el individuo” (Strecher, 2002: 18). Así, los héroes de Murakami tienen pocas opciones más allá de crear un nuevo modo de disidencia al proclamar su

solidaridad con otros que pasan su existencia, paradójicamente, solos en conjunto; en una época en que la compañía es incidental y se ha adoptado un estilo de vida que perpetúa el sentido crónico de aislamiento en millones de individuos, incluso cuando se encuentran rodeados de gente.

Probablemente, sus personajes oscilan entre el sinsentido y la búsqueda del significado. Tal vez eso también explique su éxito entre tantos lectores/as alrededor del mundo, identificados con este tipo de búsqueda en un mundo sujeto a las leyes del tiempo y la transitoriedad, y caracterizado por un escepticismo en cuanto a los ideales trascendentales que la religión o la política antaño podían ofrecer. Si la condición humana tiende a lo caótico y a lo terrible, parecería necesario aferrarse a lo que fuera para darle sentido, y defenderse del sinsentido, sobre todo ante la muerte y lo transitorio, temas de esta tesis. Porque tal vez la prosa de Murakami pueda parecer lejana geográfica y culturalmente; sin embargo, es posible que sus novelas puedan decirnos algo sobre la manera en que en las grandes urbes globales del capitalismo tardío se vive la vida y la muerte, lo cual no puede ser tan irrelevante.

Por otro lado, la transitoriedad es un tema constante en la literatura nipona, la cual reitera la perenne sensibilidad japonesa ante lo no permanente y la mutabilidad de la vida (Juniper, 2003: 162). Así, este lamento por la evanescencia se puede trazar en el pasado literario de Japón, en los poemas amorosos del *Man'yōshū*, las narraciones de los desastres naturales del *Hōjōki*, en la sensibilidad cultivada en torno a la transitoriedad ineludible del mundo que permea *La historia de Genji*, y en las épicas guerreras como *La historia de Heike*, donde la vida, los bienes materiales y la grandeza se plantean como fenómenos por naturaleza efímeros.

En otras palabras, gran parte del discurso de la obra de Murakami tiene un tono elegíaco, erigido en torno a lo ausente, a aquello que no permanece, y a lo que piensa y siente al respecto un individuo igualmente perecedero y falible, sujeto a una temporalidad que lo condena todo a la desaparición. De esta manera, considero que detrás de esta obsesión por la muerte se encuentra el dolor de vivir vinculado a la transitoriedad del amor, la compañía, la amistad, la revelación espiritual, el poder, el bienestar, el significado y, finalmente, la vida. Es también una de las causas de que sus personajes a menudo se perciban como caparazones o habitaciones vacías y sean tan conscientes de ello; sospechan que su vacuidad y su nada es tan tangible que casi la pueden tocar.

Los viajes al inframundo, las visitas al mundo de los muertos o de lo muerto, se encuentran por todo el corpus narrativo de Murakami, como si su conciencia de la mortalidad y lo transitorio estuviera íntimamente *conectada* con su razón de ser escritor y sus hábitos literarios. Ejemplo de ello sería la búsqueda que *boku* emprende para encontrar a Naoko en *Pinbal, 1973*, o a Rat en *La caza del carnero salvaje*; los intentos de Watanabe Tōru por recuperar a Naoko del hechizo de la muerte en *Tokio Blues*, y las visitas que Tengo hace a una villa fantasmal para encontrarse con quien se sugiere es una reencarnación de su madre, en *IQ84*. No todas las obras del autor involucran la entrada al inframundo como tal, pero la mayoría incluyen búsquedas parecidas a las que se describían en la antigüedad para visitar el ámbito mitológico y lo perdido para siempre. Quizá escribir de manera tan recurrente sobre la pérdida y la carencia sea parte de una negociación que Murakami establece con ambas: escribir y recrear el pasado y la muerte una y otra vez puede constituir un desafío a lo transitorio que de antemano sabe perdido. O puede tratarse de un conjuro orientado a exorcizarlas un poco para evitar que su asecho y presencia

dominen y envenenen la vida con tanta fuerza. Ya desde su primera novela, *Oye al viento silbar* (1979), el narrador comienza a escribir a partir de su convicción de crear una novela como “un pequeño intento para la autosanación”, pues lo consuela ante la certeza de su desaparición: “Al envejecer y recibir la muerte, reflexionar sobre qué es lo que me dejará me asusta terriblemente. Después de incinerarme, no quedará ningún hueso” (citado en Ota, 2012: 2).

¿Qué es la muerte sino la expresión más contundente de la transitoriedad, el cambio y la desintegración que implica el paso del tiempo? Por su naturaleza, la muerte es, además de un secreto, inmortal. Es además el símbolo de la provisionalidad de la existencia, y un concepto extensivo y central en la obra de Murakami desde que empezó a escribir hasta ahora, más de 35 años después. Como ya se explicó con anterioridad, en el budismo *mujō*, que literalmente significa “no para siempre”, es una de las tres marcas de la existencia, junto con el sufrimiento (*duḥkha*) y el no ser (*anātman*). Otro aspecto importante es que la transitoriedad es la causa del sufrimiento, porque los seres humanos —y sus representaciones— intentan aferrarse a cosas y seres que están en transformación constante, al asumir equivocadamente que son permanentes. De hecho, la materialización de lo transitorio es paradójicamente lo único a lo que podemos aferrarnos y tal vez nuestra posesión más duradera. Como lo diría el maestro de budismo tibetano Sogyal Rinpoche: “Lo que ha nacido morirá, lo que se ha reunido se dispersará, lo que se ha acumulado se acabará, lo que se ha construido colapsará, y lo que ha estado arriba descenderá” (Rinpoche, 2002: 26). Por su parte, en el *Shōbōgenzō Zuimonki* (1235-1237) Dōgen señala:

La transitoriedad del mundo es la verdad que perciben claramente los ojos. No es necesario basarse en la verdad que evidencia el budismo o los escritos y enseñanzas de los demás. En la mañana se nace, y en la noche se muere. La persona que viste ayer ya no está hoy. La vida

realmente vacía se ve y escucha directamente. Se ve y escucha en las circunstancias de los demás; aplicarlo en uno y tratar de pensarlo como verdad está bien. Aunque se viva hasta los 70 u 80 años, la verdad es que todos morimos. (citado en Ota, 2012: 4)

Además de señalar la transformación incesante de los seres y las cosas, la transitoriedad es veloz, lo cual significa que todos los fenómenos del mundo transcurren rápidamente y pasan. En este sentido, un aspecto clave del tema es el tiempo, o la transición interminable de momentos. Cada instante que transcurre muere y se convierte en experiencia pasada; cada momento que se vive nace de inmediato y el futuro se convierte en presente. De momento a momento, los inicios y los finales coinciden de manera perpetua, pues toda existencia es una danza continua de creación y aniquilación, de formas transitorias que entran y salen de la existencia, creando interminablemente una realidad nueva en la que todo parece tan pronto como surge.

El ser es radicalmente temporal e inseparable de la modalidad de cada instante. Dōgen hace la unión entre el ser y el tiempo absolutamente clara: la “existencia” es el tiempo en sí mismo; somos tiempo, pues nada se puede experimentar independientemente del cambio o flujo temporal. Para el maestro hay un despliegue incesante de experiencia directa de la transitoriedad, un flujo de eventos temporales que descentran al individuo y lo ubican en una situación existencial precaria al quedar sujeto a los estragos de la temporalidad (Olson, 2000: 178). En este sentido, el nacimiento y la muerte no son fenómenos que suceden sólo una vez en la vida, como lo percibía Murakami ya desde su infancia; ocurren de manera ininterrumpida, lo cual de hecho es muy notorio en los personajes de la *Crónica* que en todo momento se transforman y oscilan entre perecer y renacer. Este escenario se traduce en la ausencia de un ser permanente, al carecer de

identidad duradera y presencia definitiva; es una mera huella que además queda destrozada por la marca de la muerte, el santuario de la nada.

La vida y la muerte también se interpenetran para el maestro zen Dōgen, quien escribió: “Hasta que mueres, la muerte inminente siempre estará justo debajo de tus pies” (citado en Olson, 2000: 171), sugiriendo que la muerte no es un aspecto externo, sino que *vive* dentro del individuo. Así, y como también señalaría Derrida, es inútil establecer fronteras entre la vida y la muerte (Olson, 2000: 174). Durante nuestra existencia siempre estamos muriendo y, por esta razón, no hay nada más cercano a la vida al tener por siempre un pie plantado en el Valle de la Muerte. Es decir, como proceso continuo y un fenómeno o posibilidad siempre presente, la muerte no es algo que tenemos que esperar en un futuro distante: ya se encuentra contenida en nuestro ser aquí, ahora, y desde el momento en que nacemos.

Esta tesis ha incluido ejemplos de los personajes murakamianos, en especial de la *Crónica*, y su relación con la muerte, lo cual señala la complejidad y las maneras tan diversas en que este autor puede abordar y tratar el tema desde cada subjetividad figural. Respecto a la repetición de motivos como la muerte, la mujer ausente y la porosidad del mundo real y el sobrenatural en gran parte de su obra, suscribo a la opinión de Matthew Strecher, quien señala que el valor de Murakami como escritor no se encuentra en su variedad, pues su producción narrativa no muestra gran diversidad. Una analogía más apropiada podría fundarse en la terminología musical; la fortaleza de Murakami yace en su habilidad de componer variaciones de un tema. Esto no es de ninguna manera una reflexión negativa sobre su talento; de hecho, los grandes compositores como Bach, Schubert, Tchaikovsky, y en particular Mozart, son conocidos por sus innovadoras variaciones (Strecher, 2012: 213). Y, en este sentido, quizá muchos/as escritores/as también escriban la

misma novela una y otra vez, acaso con algunas situaciones y matices distintos.

Por último, me gustaría agregar que algunos críticos literarios afirman que la clave para entender una obra narrativa radica en gran medida en la manera en que se titula y empieza. En la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* el protagonista se encuentra cocinando pasta mientras silba y escucha la obertura de *La gazza ladra* de Gioachino Rossini. Suena el teléfono, pues lo llama una mujer en apariencia desconocida, lo que marca el inicio de una serie de sucesos intrincados en relación con su esposa que tarda mucho en comprender muy vagamente, como ya se analizó. La *gazza*, o urraca en español, tiene un significado muy preciso dentro del simbolismo chino, que desde hace siglos ha influenciado al japonés, y que es necesario traer a cuento: el trino de la urraca es el heraldo de las buenas noticias, el regocijo o indica la llegada de un huésped. La felicidad que trae es a menudo la dicha conyugal, pues esta ave se relaciona con leyendas que hablan del amor en pareja (Eberhard, 1986: 211). Este símbolo tiene mucha relación con la trama principal de la *Crónica*, que empieza en un momento de cotidianidad, estabilidad y hasta dicha matrimonial, y trata de manera importante sobre la forma en que el lazo matrimonial se pierde, muere y se convierte en algo irrecuperable.

Por otra parte, el título de la novela se puede relacionar con otra ave, en cuya naturaleza animal está el movimiento y el cambio constante: el pájaro testigo y de la memoria que daba cuerda al pequeño mundo de Kumiko y Tōru, y que se ha desvanecido para siempre: “Pero, se llame como se llame, sea como sea, el *pájaro que da cuerda* viene cada día a la arboleda que hay cerca de casa y le da cuerda a nuestro apacible y pequeño mundo” (17). Esto nos puede llevar nuevamente a una reflexión sobre la muerte y la transitoriedad, pues como señalara el poeta Kobayashi Issa “Sí, este mundo no es más que un mundo de rocío, y sin embargo...” el dolor

permanece, pues mientras seamos humanos el dolor permanece por el hecho de que nada permanece; todo se desvanece (Mathews, 2014: 45). Y se difumina como el bello recuerdo de la última vez que el protagonista ve a su mujer: ella le pide que le cierre la cremallera de la espalda de un ceñido vestido. Al acercarse, él alcanza a percibir el perfume floral en el lóbulo de la oreja de Kumiko, que huele muy bien, acorde con una mañana de verano. Y aunque Tōru evoca la suavidad, desnudez y blancura de la espalda de la que fuera su esposa en varios momentos de la novela, la imagen misma va muriendo, hasta hundirse en la neblina y la noche, y extinguirse para siempre. Porque el amor florece sólo para marchitarse, el pasado está muerto, y no es posible recrearlo excepto por momentos breves, quizá a causa de la naturaleza del tiempo, que en cada momento que nace, muere.

Bibliografía

- Allen, G. (2003). *Roland Barthes*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Amitrano, G. (1996). *The New Japanese Novel. Popular Culture and Literary Tradition in the Work of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana*. Roma: Istituto Italiano di Cultura Scuola du Studi sull'Asia Orientale.
- Ashkenazy, M. (2003). *Handbook of Japanese Mythology*, California: ABC Clío.
- Barnes, G. (1993). *China, Korea and Japan. The Rise of Civilization in East Asia*. Londres: Thames and Hudson.
- Barry, V. (2007). *Philosophical Thinking about Death and Dying*, Canadá: Thomson Wadsworth.
- Bernstein, A. (2006). *Modern Passings: Death Rites, Politics, and Social Change in Imperial Japan*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Biedermann, H. (1992). *Dictionary of Symbolism. Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. trad. James Hulbert, Nueva York: FactsOnFile.
- Campbell, J. (1997). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Chōmei, K. (1966). "Hōjōki", trad. e int. Kazuya Sakai, en *Estudios orientales* I:1, pp. 14-27.
- Cobb, M. (2009). "The Dying Soul: Spiritual Care at the Ends of Life" en S. Earle, C. Komarony y C. Bartholomew (eds.), *Death and Dying: A Reader*, Los Ángeles, Londres, Nueva York, Nueva Delhi, Singapur, Washington D. C.: Sage.
- Cortázar, J. (2012). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Ciudad de México: Alfaguara.

- Cox, G. (2009). *How to Be an Existentialist or How to Get Real, Get a Grip and Stop Making Excuses*. Londres: Continuum.
- Cox, G. (2012). *The Existentialist Guide to Death, the Universe and Nothingness*, Londres: Continuum.
- Culler, J. (2002). *Roland Barthes. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G. y F. Guattari, (2001). "Introduction: Rhizome" en "From A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia", en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Derrida, J. (2002). "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)", trad. David Wills, *Critical Inquiry*, pp. 369-418.
- Dillon, S. (2007). *The Palimpsest*, Nueva York: Continuum.
- Eagleton, T. (1997). *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Eberhard, W. (1986). *A Dictionary of Chinese Symbols*, Nueva York: Routledge.
- "Fantastic" (2006). en Peter Childs y Roger Flower, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Fisher, S. (2000). "An Allegory of Return: Murakami Haruki's The Wind-Up Bird Chronicle", *Comparative Literature Studies*, vol. 37, no. 2, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, University Park.
- Fisher, S. (2009). "Motionless Body" en Sarah Earle, Carol Komaromy y Caroline Bartholomew (eds.), *Death and Dying: A Reader*, Londres: Sage y The Open University.
- Fundación Japón (comp. y trad.), (2008). *A Wild Haruki Chase, Reading Murakami around the World*, Berkeley: Stone Bridge Press.

- Hoffman, Y. (1986). *Japanese Death Poems, Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, Vermont: Tuttle Publishing.
- Holthaus, M. A. (2000). "Novelist and Analyst Search the Japanese Psyche. The Wind-Up Bird Chronicle. The Japanese Psyche: Major Motifs in the Fairy Tales of Japan Dreams, Myths & Fairy Tales in Japan by Haruki Murakami: Hayao Kawai" en *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, pp. 35-48.
- "Impermanence" (2004) en Robert E. Buswell (ed.), *Encyclopedia of Buddhism*, vol. I, Nueva York: Macmillan Library Reference, Thomson Gale.
- Ishihara, C. (2012). Entrevista personal con el académico en noviembre de 2012.
- Iwasaka M. y B. Toelken, (1994). *Ghosts and the Japanese Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Utah: Utah State University Press.
- Janway, C. (2002). *Schopenhauer. A Very Short Introduction*, Londres: Oxford University Press.
- Jaskolski, H. (1994). *The Labyrinth Symbol of Fear, Rebirth, and Liberation*, trad. Shambala Publications, Boston: Shambala Publications, Inc.
- Jung, C. (1969). "Psychology and Religion: West and East" en *Collected Works*, vol. 11. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Juniper, A. (2003). *Wabi Sabi, the Japanese Art of Impermanence*, Tokio: Tuttle Publishing.
- Katō, S. (1981). *A History of Japanese Literature v.1: The First Thousand Years*, trad. David Chibbet, prolog. Ronald Dore, Tokio: Kodansha International.
- Keene, D. (1955). *Anthology of Japanese Literature, from the earliest era to the mid-nineteenth century*, Nueva York: Grove Press.

- Keene, G. (1967). *Essays in Idleness: The Tsurezuregusa of Kenkō*, Nueva York: Columbia University Press.
- Kurotani, S. (2014). “Sarariiman suicides in Heisei Japan” en Hikaru Suzuki (ed.), *Death and Dying in Contemporary Japan* (Japan Anthropology Workshop), Nueva York: Routledge.
- “Late Capitalism” (2016) en *Oxford Living Dictionaries*, consultado el 24 de noviembre de 2016 en https://en.oxforddictionaries.com/definition/late_capitalism.
- Lazare, B., (2012). *Loneliness in Philosophy, Psychology, and Literature* [versión para Kindle], Indiana: iUniverse.
- “Late Capitalism” (2016), en Oxford Dictionaries, consultado el 20 de octubre de 2016 en https://en.oxforddictionaries.com/definition/late_capitalism.
- Loy, D., (2011). *Lack and Transcendence: The Problem of Death and Life in Psychotherapy, Existentialism, and Buddhism*, Nueva York: Prometheus Books.
- Lozoya, J. A. y V. Kerber (2011). “Japón Contemporáneo” en Michiko Tanaka (coord.), *Historia mínima de Japón*, Ciudad de México: El Colegio de México.
- Mathews, G. (2014). “Death and the pursuit of a life worth living in Japan” en Hikaru Suzuki (ed.), *Death and Dying in Contemporary Japan* (Japan Anthropology Workshop), Nueva York: Routledge.
- Maslow, A. H. (1994). *Religions, Values, and Peak Experiences*, Nueva York: Penguin Books.
- McGinn, B. (1994). *Ocean and Desert as Symbols of Mystical Absorption in the Christian Tradition*, Chicago: Chicago University Press.

- “Mind in Indian Buddhist Philosophy” en Edward N. Zalta (ed.) *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, consultado el 8 de noviembre de 2014 en <http://plato.stanford.edu/entries/mind-indian-buddhism/>
- Murakami, F. (2005). *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture. A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin*. Nueva York: Routledge.
- Murakami, H. (2009). “Akutawaga Ryūnosuke: Downfall of the Chosen” en *Rashōmon and Seventeen Other Stories*, Londres: Penguin Classics.
- Murakami, H. (2011). “As an Unrealistic Dreamer”, discurso de aceptación del XXIII Premio Internacional de Cataluña en *The Asia-Pacific Journal, Japan Focus, Analysis of the Forces Shaping the Asia-Pacific and the World*, vol. 9. Consultado el 14 de junio de 2015 en <http://japanfocus.org/-Murakami-Haruki/3571>.
- Murakami, H. (2008). *After Dark*, trad. Lourdes Porta, Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- Murakami, H. (2007). *Al sur de la frontera al este del sol*, trad. Lourdes Porta. Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- Murakami, H. (2009). “Always on the Side of the Egg”. Consultado el 12 de diciembre de 2015 en <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/leisure/always-on-the-side-of-the-egg-1.270371>.
- Murakami, H. (2012). *Baila, baila, baila*, trad. Gabriel Álvarez Martínez. Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- Murakami, H. (2011). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, trad. Lourdes Porta y Junichi Matsuura. Ciudad de México: Tusquets Editores.

- Murakami, H. (2013). Entrevista personal con el autor vía correo electrónico. 14 de junio de 2013.
- Murakami, H. (2003). *Hard-boiled Wonderland and the End of the World*, trad. Alfred Birbaum. Londres: Vintage.
- Murakami, H., (2006). *Kafka en la orilla*, trad. Lourdes Porta, Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- Murakami, H. (2013). *Los años de peregrinación del chico sin color*, trad. Gabriel Álvarez Martínez, Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- Murakami, H. (2001). *Norwegian Wood*, trad. Jay Rubin, Londres: The Harvill Press.
- Murakami, H. (2002). *Sputnik, mi amor*, trad. Lourdes Porta y Junichi Matsuura. Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- Mussari, M. (2011). *Today's Writers and their Works Haruki Murakami*, Nueva York: Marshall Cavendish Benchmark.
- Nafisi, A. (2003). *Reading Lolita in Tehran. A Memoir in Books*, Nueva York: Random House.
- Napier, S. (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ng, A., (2007). "Tarrying with the Numinous: Postmodern Japanese Gothic Stories" en *New Zealand Journal of Asian Studies*, pp. 65-86.
- Nicol, B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Noya, F. (2013). Entrevista personal con el traductor el 8 de abril de 2013.

- Oi, K. (2008). "Haruki Murakami as a Contemporary Phenomenon" en The Japan Foundation (ed.), *A Wild Haruki Chase. Reading Murakami Around the World*. Berkeley: Stonebridge Press.
- Olson, C. (2000). *Zen and the Art of Postmodern Thinking. Two Paths of Liberation from the Representational Mode of Thinking*, Nueva York: State University of New York.
- Ota, R. (2012). "Murakami Haruki y la transitoriedad", trad. Gustavo Alberto García Ríos, en *Gakuen, Nihongakki 'you*, no. 855, pp. 59-69.
- Parkes, G. (1998). "Death and Detachment. Montaigne, Zen, Heidegger and the Rest" en Jeff Malpas y Robert C. Solomon (eds.) (1998). *Death and Philosophy*. Routledge: Nueva York.
- Picone, M. (1984). *Rites and Symbols of Death in Japan*, tesis doctoral, Oxford: Oxford University.
- Pimentel, L. (2002). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: UNAM y Siglo XXI editores.
- Pimentel, L. (2001). *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: UNAM y Siglo XXI editores.
- "Rhizome" (2005) de Felicity Coleman, en Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Rinpoche, S. (2002). *The Tibetan Book of Living and Dying*. San Francisco: Harper.
- Rubin, J. (2003). *Haruki Murakami and the Music of Words*, Londres: Vintage.
- Rubio, C. (2012). *El Japón de Murakami*, Ciudad de México: Aguilar.
- Seats, M. (2006). *Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Lanham, Boulder, Nueva York, Toronto, Plymouth: Lexington Books.

- Sotelo, J. (2012). *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami*. Memoria para obtener el grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense.
- Stone, J. y Namba, M. (eds.) (2009). *Death and the Afterlife in Japanese Buddhism*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Strecher, M. (2002). *Dances with Sheep*, Michigan: Center of Japanese Studies, The University of Michigan.
- Strecher, M. (2006). *Haruki Murakami's The Wind-up Bird Chronicle, A Reader's Guide*, Londres, Nueva York: Continuum.
- Strecher, M. (2014). *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Suter, R. (2008). *The Japanization of Modernity, Murakami Haruki between Japan and the United States*, Cambridge (Massachusetts) y Londres: Harvard University Press.
- Suzuki, H. (2014). "Introduction: making one's death, dying, and disposal in contemporary Japan" en Hikaru Suzuki (ed.), *Death and Dying in Contemporary Japan* (Japan Anthropology Workshop), Nueva York: Routledge.
- Takayanagi S. (1969). "Reseña de *Genji monogatari no Bukkyo-shiso* de Shigematsu Nobuhiro" en *Monumenta Niponica*, pp. 347-349.
- Tizón, E. (2001, diciembre). "Aves migratorias. Crónica del pájaro que da cuerda al mundo" en *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, p. 42.
- The Kojiki: Records of Ancient Matters*, trad. Basil Hall Chamberlain. Singapur: Tuttle Publishing.

The Tales of the Heike, ed. Haruo Shirane, trad. Burton Watson, Nueva York:
Columbia University Press.

Wilson, C. (2011). *Super Consciousness: The Quest for the Peak Experience*,
Londres: Watkins Publishing.

Wood, T. (1994). *Mind Only, A Philosophical and Doctrinal Analysis of the
Vijñānavāda*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.