

El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

ANÁLISIS GEOLITERARIO DE LA NOVELA *AFTER DARK* DE MURAKAMI HARUKI

Tesis presentada por
ERIKA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
para optar al grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD: JAPÓN

DIRECTOR:
SATOMI MIURA

Ciudad de México, 2017

AGRADECIMIENTOS

A la Fundación Japón, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) y a El Colegio de México por el apoyo económico recibido para realizar la estancia de investigación para este proyecto en la Universidad Waseda en Japón en el año 2016.

A los profesores y alumnos de la Universidad de Tôkyô, de la Universidad de Hitotsubashi, de la Universidad Waseda, de la Universidad de Sophia y de la Universidad de Komazawa, por la hospitalidad brindada durante mi estancia en Japón y por compartir sus conocimientos conmigo.

A la doctora Satomi Miura, directora de esta investigación, por sus comentarios oportunos para el mejor desarrollo y finalización de este proyecto.

A los doctores Gilberto Conde y Aaron L. Rosenberg, por el tiempo dedicado a la lectura y corrección de este trabajo.

Al cuerpo de profesores, personal administrativo y alumnos del Centro de Estudios de Asia y África, por el constante apoyo durante mi estancia en El Colegio de México.

Resumen

Murakami Haruki es un escritor reconocido mundialmente, que ha sido traducido a más de 50 idiomas y ha vendido millones de copias de sus libros durante las últimas décadas. Atrae la atención no sólo de críticos literarios, dentro y fuera de su país, sino también de académicos y universitarios. En estas investigaciones, que se han hecho desde diversas perspectivas como la psicología e incluso la física cuántica, se reconoce un patrón que muestra la división de dos mundos o dos dimensiones en sus textos considerados fantásticos, como *Kafka en la orilla*, *1Q84* o *After dark*. Estos dos mundos o dimensiones se han categorizado con muchos conceptos, por ejemplo, consciente/inconsciente, dentro/fuera, fantástico/no fantástico entre otros, que describen la forma en la Murakami configura el espacio individual, la propia psique, la mente humana. Pero no logran describir el espacio colectivo, es decir, como logra cruzar la barrera de lo individual para describir las experiencias colectivas de la sociedad japonesa. Esta investigación se enfoca en explorar las formas en que se expresa, a partir de su propio mapa mental, el mundo que experimenta Murakami, específicamente en la novela *After dark*. De esta forma se puede comprender como se inserta Murakami dentro del escenario literario japonés, es decir, como a partir de su literatura hace una aportación significativa a la crítica de la sociedad contemporánea japonesa, más allá de ser un producto de consumo masivo.

Palabras clave: *geografía, literatura, Murakami Haruki, espacio, mapas mentales.*

Abstract

Murakami Haruki is a worldwide known Japanese author whose work has been translated into more than 50 languages and has sold millions of copies since his first published novel in 1978. Thanks to this, Murakami has got the attention from multiple academics, not only from Japan but from around all the world. In recent academic works it can be identified that Murakami's work has two dimensions or two worlds, mainly in his considered fantastic novels like *Kafka on the shore*, *1Q84* or *After dark*. These two worlds or dimensions have been categorized, using multiple concepts like conscious/unconscious, inside/outside or even fantastic/not fantastic which show the individual space, the human mind, the physique. However, they do not describe how these worlds show the collective space of Japanese society. This investigation will focus on this matter, it will show how the world experimented by an author, in this case Murakami, is shown in literature through a mental map, specifically in the novel *After dark*. Also helping place Murakami in the Japanese literary scenery as more than just a bestselling author.

Key words: *literature, geography, Murakami Haruki, space, mental maps.*

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo I. Murakami y la Geografía.....	17
- ¿Quién es Murakami Haruki?.....	17
- Las crónicas de viaje.....	22
- Los dos mundos de Murakami.....	26
Capítulo II. Espacio público/ <i>kochiragawa</i> : Murakami y la ciudad de Asai Eri.....	30
- La ciudad de Tôkyô como escenario.....	30
- Los espacios urbanos en la novela <i>After Dark</i>	36
Capítulo III. El <i>achiragawa</i> o los espacios personales en <i>After Dark</i>	47
- Los espacios personales y el hogar.....	47
- Los espacios personales en la novela <i>After Dark</i>	49
Conclusiones.....	56
Referencias bibliográficas.....	60

NOTAS

Los nombres personales japoneses se escribirán respetando el orden apellido y posteriormente el nombre.

Para transcribir palabras en japonés se adoptó el sistema Hepburn, distinguiendo las vocales largas con macrón (^).

Todas las citas textuales obtenidas de referencias escritas en algún idioma distinto al español son traducciones propias del original.

Introducción

La literatura es una representación del mundo. De acuerdo con la socióloga francesa Michèle Petit (2015) nuestra vida cotidiana está repleta de experiencias que se transmiten a partir de, entre otras manifestaciones culturales, la literatura. En ella se recopilan no sólo las prácticas de lo cotidiano, sino también los diferentes aspectos que permiten al ser humano crearse una imagen del mundo que habita. Así pues, no sólo es una recopilación de datos sobre la naturaleza y la vida de los seres humanos, es una fuente de aprendizaje para comprender lo que le rodea. Mientras tanto para Murakami Haruki (2017), escritor japonés nacido en Kyôto en 1949, escribir es un proceso que transforma mediante palabras todos los detalles y observaciones que almacenamos en nuestra memoria a partir de la experiencia, para crear un mundo nuevo en el que ocurre una historia.

En este sentido, lo literario tiene una íntima relación con lo geográfico. Según Mijail Bajtín (1989) las relaciones entre el espacio y el tiempo – a las que llamará cronotopo – son asimiladas en la literatura, por lo que son de gran importancia en el proceso de su creación. El cronotopo es una unidad que permite identificar la relación que hay entre la obra literaria y la realidad experimentada. Además, incluye no sólo sus aspectos abstractos sino también los valorativos y emocionales:

En el arte y la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. Naturalmente, el pensamiento abstracto puede concebir por separado el tiempo y el espacio, ignorando su elemento emotivo-valorativo. Pero la contemplación artística viva (que también tiene su modo de pensar, pero que no es abstracta), no separa ni ignora nada. Considera el cronotopo en su total unidad y plenitud. El arte y la

literatura están impregnados de *valores cronotópicos* de diversa magnitud y nivel.
(Bajtín, 1989, p.393-394)

Se trata de un punto de vista que reconoce la importancia de los aspectos subjetivos del espacio para la conformación de una imagen y un argumento dentro de la historia. El considerar estos componentes del cronotopo en el texto coincide con algunas de las ideas sobre el concepto de espacio, expuestas por geógrafos como Yi Fu Tuan (2001), David Lowenthal (1961) y Horacio Capel (2001), entre otros, y a su vez con la forma en que Murakami presenta el mundo a sus lectores.

De acuerdo con Yi Fu Tuan (2001) y Lowenthal (1961) todos los hechos que ocurren en nuestra vida diaria se unen para crear nuestra visión individual de la realidad. Esto quiere decir que el espacio se define a partir de la experiencia. Los sentidos como el tacto, el oído o la vista son los medios con los cuales registramos en nuestra mente imágenes del mundo que vivimos. Se trata de una definición del espacio desde la mente del hombre, que es donde tiene lugar la experiencia, la percepción, la imagen y la decisión (Capel, 2001), las cuales están matizadas por los sentimientos de las personas, por sus miedos y esperanzas, por sus expectativas y prejuicios (Boira, 1992).

Esta geografía – definida por algunos académicos (Vara, 2008; Boira, 1992) como geografía de la percepción – considera las actividades humanas parte fundamental de la definición del espacio, no como una concepción objetiva y abstracta donde ocurren procesos, sino también en función de su valor subjetivo, como espacio conocido, aprehendido individualmente. En otras palabras, se trata del espacio vivido de cada uno de nosotros, cómo lo vemos, sentimos y proyectamos.

Además del sentido individual y subjetivo, esta visión del espacio también considera las comprensiones colectivas parte fundamental del entendimiento de esta categoría de análisis. Lowenthal (1961, p. 260) hace especial énfasis en la forma en que cada una de las imágenes personales – o geografías individuales, como él les llama – contribuyen a la formación de una visión general del mundo. Él menciona que si bien, cada persona desarrolla una idea del mundo única, compuesta de experiencias personales y afectada por la sociedad y cultura, lo que se percibe siempre pertenece al mundo real compartido. Que a su vez está compuesto por dichas geografías individuales, expresadas en los lugares en los que vivimos, los que visitamos, los mundos que leemos y vemos en las obras de arte.

De esta forma, el espacio se define como un escenario vivido que provoca una serie de reacciones en su habitante, va más allá de su interpretación como un campo neutro donde se desarrollan funciones y procesos. Esta perspectiva nos permite estudiar nuevas facetas del espacio, no cuantificables, pero que pueden ser representadas a partir de herramientas como los mapas mentales. Kevin Lynch (1960) en su libro *La imagen de la ciudad*, utiliza como herramienta principal de análisis los mapas que trazan los habitantes de tres ciudades – Boston, Jersey City y Los Ángeles – para analizar cómo sus imágenes mentales afectan a la forma en que se vive y desarrolla un asentamiento urbano. Es un método que le permitió dialogar entre el presente y el pasado de dichas ciudades, tomando en cuenta a los ciudadanos, para proponer sobre la planeación y un mejor desarrollo de las mismas.

Debido a la naturaleza cambiante de la actualidad que vivimos, estos mapas son de gran utilidad. De acuerdo con Peter Gould y Rodney White (2002, p. 27), los problemas del

mundo globalizado – como la contaminación, la extinción de animales y plantas, la reducción de distancias debido al uso de internet y la alienación social – ocasionan que las imágenes mentales que tenemos de los lugares ejerzan un papel esencial en la formación del mundo que nos rodea. Como geógrafos, estudiar las imágenes mentales que tiene la gente contribuye a comprender patrones espaciales como los de la migración o los cambios generacionales de producción del espacio.

Cada persona tiene un mapa mental del mundo en su cabeza. Por eso Gould y White (2002, p.142) enfatiza en la importancia de estudiar los mapas de las personas que manejan la información y tomadores de decisiones, pues muchas veces ellos determinan la localización de los bienes e incentivos que tienen repercusiones territoriales. Por ejemplo, la centralización de las autoridades públicas en la Ciudad de México propicia que la economía y la mayor parte de la infraestructura del país se concentre en este núcleo urbano, por lo tanto, algunos sectores rurales, en busca de mejores oportunidades, migrarán a la capital del país.

Aunque Gould y White se enfoca en las autoridades políticas y económicas mundiales, nosotros proponemos que también es importante estudiar los mapas mentales de las autoridades o representantes culturales - como Murakami - para saber cómo y dónde se manejan las expresiones culturales, que también tienen repercusiones territoriales. Por ejemplo, la implementación de iniciativas políticas como *Cool Japan*, que tiene como objetivo sobrepasar los límites de la nación japonesa y llevar sus industrias culturales a otros territorios. (Storz, 2008, p. 407)

Comprender cómo los líderes, ya sean políticos o artistas, ven el mundo es una herramienta que tenemos para tomar acciones sobre los fenómenos que ocurren en el

espacio. Se trata de hacer que las personas seamos más conscientes de las implicaciones que tienen nuestros mapas mentales en nuestras evaluaciones y percepciones del espacio. Horacio Capel, en su ensayo *Borges y la geografía del siglo XXI* (2001), examina cómo a partir de la literatura del escritor argentino Jorge Luis Borges (b. 1899) se pueden comprender temas como el nacionalismo, la memoria histórica, e incluso el ciberespacio. De acuerdo con Capel, su literatura expone un amplio campo de imágenes mentales y de la percepción: “geografías personales mezcladas con fantasía que son las imágenes que construimos y que deben ser investigadas.” (Capel, 2001, p.35) Constantemente le reitera al lector la importancia del geógrafo en el estudio de las descripciones, en especial de las que hacen los escritores en sus textos, pues son ellos los que poseen una gran sensibilidad y capacidad para transmitir los rasgos esenciales del espacio.

Tratándose de elementos subjetivos que varían de sujeto a sujeto, podemos afirmar que el estudio de los elementos espaciales desde una perspectiva de la experiencia – como lo hizo Lynch y Capel – se enfoca en los aspectos emotivos-valorativos que menciona Bajtín. Entonces esta investigación tiene interés en la geografía personal de un autor, plasmada en una obra literaria, la representada en la novela *After Dark* de Murakami Haruki, que como ya hemos mencionado, contribuye a la imagen general que los extranjeros – que consumimos este tipo de literatura – tenemos de Japón.

Esta idea se refuerza cuando exploramos la idea que tiene Murakami de la experiencia y el espacio. Para él estos factores también tienen gran importancia en la construcción de los escenarios que aparecen en su ficción. Así lo demuestra en diferentes entrevistas y ensayos publicados, en los cuales manifiesta que el proceso de escritura le resulta una forma de mostrar lo que hay en su mente: “[...] si quiero expresarme tengo que

inventar una historia. Algunas personas lo llaman imaginación. Para mí, no es imaginación. Es una forma de observar.” (Murakami, 2016). De esta forma lo empírico se transforma en texto, que contiene la realidad que en su momento el autor experimentó. Es por esto que la memoria juega un papel fundamental en el proceso de escritura:

Creo que la memoria es el bien más importante de los seres humanos. Es una especie de combustible; se quema y te calienta. Mi memoria es como un cofre: hay tantos cajones en ese cofre, y cuando quiero ser un niño de quince años, abro un cajón y encuentro el paisaje que vi cuando era niño en Kôbe. Puedo oler el aire, puedo tocar el suelo y puedo ver el verde de los árboles. Por eso escribo libros. (Murakami, 2016)

Recobra los elementos subjetivos del espacio experimentado, almacenados en su mente como recuerdos para construir mundos y mapas mentales a partir de sus narraciones. Esos nuevos paisajes evidencian la forma en que percibe lo que le rodea

La mayoría de las veces los escritores expresan algo que está en su mente o en su conciencia en forma de narración. La diferencia entre lo que existe en su interior y ese algo nuevo que emerge supone un desajuste del que servirá el escritor como si fuera una especie de palanca. (Murakami, 2016, p.23)

Deducimos que la literatura para él es un vehículo que le permite depositar todas sus experiencias en un contenedor que corresponde a una historia. En su ensayo *De qué hablo cuando hablo de escribir* (2016) describe su sentir por la literatura, en especial las novelas, algo universal a la que todo el mundo tiene acceso. Se le podría calificar a su visión como

sutil, pero él se justifica diciendo que “la novela es una forma de expresión muy amplia.” (Murakami, 2016, p.18)

Matthew Estrechar – estudioso de la obra de Murakami – coincide con nuestra visión, él le llama narrativa interna a la representación de la experiencia a través de la literatura. De ella nos habla en la introducción del libro *The forbidden worlds of Murakami Haruki* (2014): “todos poseemos un núcleo dentro de nuestro mundo metafísico [...] dentro de este disco duro constantemente almacenamos todo lo que experimentamos a partir de nuestros varios sentidos.” (p.18) Además concuerda con la idea de la formación de una idea general del mundo, pues dice que las narrativas personales no están aisladas: “[...] como computadoras conectadas a Internet, todas nuestras narrativas internas individuales están relacionadas, y alimentan, a una gran narrativa.” (p.19) Es así que la obra de Murakami es una de las narrativas que contribuyen a la formación de una imagen general del mundo.

De esta forma establecemos una relación entre la literatura – y en especial la de Murakami – y los aspectos espaciales subjetivos que la componen. Al vínculo entre una obra literaria y el estudio de la geografía, lo conocemos como *Geoliteratura*, *Geografía literaria* o *Geografía y Literatura*. En su desarrollo como sub-disciplina de la Geografía cultural, podemos observar que se ha considerado el uso de los textos literarios de diferentes maneras. Poco antes del auge de la Geografía Humanista y la Geografía de la percepción – de la que ya hemos hablado en párrafos anteriores – entre 1960 y 1980 se le tomaba en cuenta como un elemento únicamente descriptivo (Brosseau, 2009; Hones, 2015; Sharp, 2000). En pocas palabras, era considerada un depósito de descripciones del paisaje que podían ser corroboradas con las propias observaciones empíricas del geógrafo. A partir del crecimiento de las ideas antropocéntricas, los geógrafos se acercan más a diferentes

expresiones artísticas como objeto de estudio y se replantea el papel de la literatura en las investigaciones del espacio (Sharp, 2000; Alexander, 2015). Ahora se dedican a comprobar teorías sobre el espacio expresadas dentro del texto.

Sin embargo, estas visiones solo ven a la literatura como un material inerte que sirve para demostrar teorías sostenidas por el geógrafo. No consideran que el texto es un resultado de diversos factores, como su género, su contexto o su recepción, que lo vuelven una compleja unidad que se modifica dependiendo del lugar, el momento y la persona que lo lea (Sharp, 2000). Actualmente, los geógrafos que utilizan a la literatura como herramienta están intentado establecer un diálogo entre diferentes disciplinas que reconozcan estas múltiples intersecciones (Brosseau, 1995)

En este contexto, diferentes geógrafos como Joanne Sharp (2000) o Marc Brosseau (1994, 1995) han propuesto una Geografía literaria que cuestione las formas ortodoxas, que tenemos los geógrafos, de observar el mundo. Siguiendo una metodología que han denominado ‘crítica’, se intenta estudiar un texto literario en tres distintos niveles analíticos: una lectura crítica, que incluye estudiar y comprender el género y la estructura del texto para identificar cómo diferentes tipos de escritura funcionan para crear descripciones del espacio. Un examen del contexto, que se refiere a conocer las referencias extra-textuales que refuerzan las descripciones del espacio en el texto. Y finalmente la recepción del texto, que incluye tratar de registrar como los diferentes lectores reciben (Brosseau, 1995; Kneale, 2003; Sharp, 2000)

Este método de trabajo permite dialogar entre la literatura y la geografía. Se utilizan métodos de análisis de la narrativa del texto y se incorporan conceptos y metodologías desarrollados por geógrafos. Se trata al texto como un objeto dinámico que no sólo

funciona como ‘adorno’ de las teorías sobre el espacio, sino también como parte del análisis y comprensión del mundo. Se evitan tendencias anteriores a solo seleccionar textos o fragmentos de textos que convienen a la investigación. No se toma al espacio como una dimensión estética del texto, sino también como una forma de significar al texto, y definir las formas y visiones de un autor. En otras palabras, se trata de identificar a la literatura como una representación de una visión del mundo individual, que está disponible a otros seres humanos para enriquecer sus propias visiones. De esta forma, la comprensión del mundo, del espacio que habitamos todos los seres vivos está compuesta por pequeños fragmentos – las geografías individuales de Lowenthal – a los que nos da acceso lo literario.

Como ya hemos mencionado, la literatura del japonés Murakami Haruki resulta ser un ejemplo destacable. No sólo se trata de un autor reconocido mundialmente, sino también que dentro de su trabajo han sido ampliamente documentadas las cuestiones espaciales. Sus novelas y cuentos contienen elementos descriptivos del espacio. Habla del espacio en los términos que hemos descrito al principio de esta introducción, es decir que da una gran importancia a los valores subjetivos que componen su propia visión del mundo. La forma en que presenta al lector el mundo es particular, pues con frecuencia recurre a la división de la realidad en dos mundos paralelos

De esta manera, a nivel enunciativo, el objetivo general de este trabajo es estudiar la geografía personal de Murakami Haruki en la novela *After Dark*, a partir de la creación de mapas mentales, para reconocer cómo se representa el espacio en dicha novela, qué implicaciones tiene y cómo contribuye a la imagen general que tenemos – los lectores extranjeros – de Japón en la actualidad.

Para cumplir con el objetivo anterior, nuestra investigación se divide en dos grandes bloques, los cuales corresponden a los dos escenarios principales de la historia. *After Dark* está dividida en las historias paralelas de dos hermanas, Asai Eri y Asai Mari, quienes son tan distintas como el agua y el aceite. Cada una habita un espacio distinto. Mientras que Eri se encuentra dormida en su habitación, Mari recorre los callejones nocturnos de la ciudad de Tôkyô. Cada uno de ellos corresponde a escalas completamente distintas, pero igual de importantes para el estudio del espacio desde una perspectiva de la percepción.

La ciudad

Tanto para la geografía de la percepción como para la geoliteratura la ciudad es relevante debido a que sus orígenes surgen precisamente en el estudio de lo urbano. Para la geografía de la percepción, el estudio sobre la imagen de la ciudad de Kevin Lynch (1960) fue el punto de partida para desarrollar una geografía perceptiva a partir de mapas mentales, que analiza no sólo el terreno visual, sino también la percepción de la ciudad. Gracias a este aporte se incluyen métodos y conceptos de la psicología y la antropología, permitiendo hacer propuestas sobre el ordenamiento urbano tomando en cuenta el sentir de sus habitantes.

También para la geoliteratura lo urbano resulta ser siempre un tema recurrente. Muchos de los estudios que conocemos hoy en día sobre los lugares en la literatura tratan espacios urbanos. Mario Bassols (2008) argumenta que los estudios geoliterarios comenzaron a ganar importancia a partir del surgimiento de la narrativa urbana moderna del siglo XX, refiriéndose específicamente a la novela *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, publicada en 1925. Convierte la ciudad en laberinto que solo pueden ir descubriéndose a medida que se lee la novela.

Los espacios personales/íntimos

También los temas de las habitaciones, los espejos y los sueños son importantes para los geógrafos por distintas razones, la primera de ellas es que son espacios primarios, es decir que son los primeros contactos que tenemos con el mundo cuando somos pequeños. Como bien lo describe Gastón Bachelard en *La poética del espacio*: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es – se ha dicho con frecuencia – nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.” (Bachelard, 2000, p.28)

Además, son espacios que están relacionados generalmente con el mundo de la noche y el de los sueños, cuya importancia recae en que la mitad del tiempo humano sucede en la oscuridad. Dice Capel:

“Como geógrafos no podemos dejar de mirar a ese mundo de la noche, de las dimensiones sociales de la nocturnidad, de las adaptaciones que se hacen para la protección durante ese periodo del sueño en el que el hombre está totalmente indefenso.” (Capel, 2001, p.34)

Lo que nos hace cuestionarnos qué otros aspectos nos revelan este tipo de espacios nocturnos y personales, siendo estos unos de los más recurrentes en la obra del japonés Murakami.

La estructura de este trabajo está dividida en tres apartados. El primero se enfoca en mostrar el vínculo que hay entre Murakami Haruki y la geografía, es decir por qué razones consideramos que su trabajo está íntimamente relacionado con los aspectos básicos de la geografía de la percepción y por qué puede ser estudiada a partir de los mapas mentales. Tratará cuestiones generales del autor y su posición en el contexto literario actual, además

de describir con mayor detalle las cuestiones espaciales que otros autores como Jay Rubin o Matthew Strecher han estudiado en su obra. El segundo capítulo se dedica al estudio de la novela *After Dark* como un mapa mental de la idea del espacio urbano de la ciudad de Tôkyô. Y finalmente en el tercer capítulo se tratan los espacios íntimos también como parte significativa de la geografía individual de Murakami.

Al responder las preguntas de investigación y corroborar la hipótesis, las aportaciones a nivel académico de este trabajo son: hacer una contribución teórica a la subdisciplina de la Geografía literaria, hacer una relectura de la literatura de Murakami, más allá de ser un *best-seller* internacional, y comprender desde las expresiones literarias aspectos del Japón actual como la globalización, el crecimiento urbano y las relaciones familiares.

Además, a nivel coloquial y educativo, esta investigación pretende mostrar la importancia de la literatura y de la geografía para la comprensión del mundo que habitamos y acercarse a él de una forma más amable y significativa. Mostrar cómo a partir del arte es posible conocer lugares que en apariencia son completamente distintos a los que habitamos, lograr una conexión con ellos y volverlos parte de nuestro capital espacial.

Así pues, nos disponemos a inspeccionar la mente creadora de una representación del espacio para intentar entender una fracción del mundo que habitamos.

Capítulo I. Murakami y la Geografía

Murakami Haruki (村上春樹) nació en Kyôto en 1949 y actualmente es uno de los escritores japoneses más reconocidos y leídos en todo el mundo. Mucho se ha hablado de las razones a las que le debe su éxito mundial. Mientras que a algunos autores les interesa la universalidad de los temas sobre los que escribe, o su uso del lenguaje, o su falta de referencias culturales exclusivas de Japón, a nosotros nos interesa su papel como representante cultural internacional que contribuye a la formación de una imagen general – desde nuestra perspectiva de extranjeros - del Japón actual.

Este primer capítulo tiene como objetivo explorar las formas en que Murakami se relaciona con el espacio, el por qué consideramos que tiene una estrecha relación con lo geográfico y explorar la forma en que percibe el espacio a partir de sus crónicas de viajes, ensayos y ficción. También se caracterizará el espacio que muestra en sus textos

¿Quién es Murakami Haruki?

Hasta antes de su éxito mundial, en el año de 1979 – año en que escribe su primera novela *Escucha la canción del viento* (*Kaze no uta o kike*) – Murakami Haruki dirigía un bar de jazz cerca de la estación de Kokubunji en Tôkyô junto con su esposa Yôko. Los eventos que lo llevaron a ser dueño de su propio negocio antes de concluir sus estudios universitarios, en lugar de trabajar en una empresa como la mayoría de los jóvenes japoneses de su época, él los describe como ‘fuera de lo normal’, es decir que se alejó de la imagen estereotipada del japonés contemporáneo. Como lo menciona Mita Munesuke (1996) en su artículo *Tipología de la desdicha*: “[...] la ruta del éxito transcurre así: de una “universidad de primer rango” a una “carrera ejecutiva” en una “compañía de primera clase.” (Mita, 1996,

p.449) Pero Murakami primero se casó, luego tuvo su propio negocio, posteriormente terminó sus estudios universitarios y finalmente consiguió su carrera como escritor.

Algunos autores como Matthew Strecher (2014) argumentan que el ser hijo de dos profesores de literatura clásica y vivir bajo el estricto estilo de vida de su abuelo budista le llevaron a cometer un acto de rebeldía en contra del orden establecido. Algunos otros como Carlos Rubio (2012) se lo atribuyen a la desilusión que toda su generación vivió tras el fracaso de las revueltas estudiantiles de la década de los sesenta. Él mismo describe que muchos de los dueños de otros restaurantes cercanos al suyo eran personas que habían participado en los movimientos estudiantiles de finales de los años sesenta y “quienes como yo no querían trabajar en una empresa ni dejarse atrapar por el sistema.” (Murakami, 2016, p.36).

Es justamente en 1968 – año en el que ocurrieron protestas estudiantiles en muchos países del mundo como Estados Unidos y México – cuando Murakami ingresa a la Universidad Waseda para estudiar Artes escénicas en la Facultad de Filosofía y Letras. Es una época marcada por cambios sociales significativos. Y a pesar de que Murakami ha declarado en varias ocasiones que no se sentía identificado con muchas de las protestas, si se vio afectado por el sentimiento de fracaso y desilusión de toda una generación.

Pensándolo ahora, la pregunta de a qué comprometerse se volvió importante para mí en la época de las protestas estudiantiles de 1968 y '69. No era como que tuviera algún ideal político definido en ese tiempo. Y cuando adoptas una metodología sin una noción clara de cómo comprometerse a algo, terminas con muy pocas opciones. Creo que eso es lo que volvió todo tan trágico.

Al final, esa fue una era de compromiso para la gente de mi generación. Pero fue destruida en pedazos en un abrir y cerrar de ojos, habíamos pasado a un periodo de desapego. Lo cual no es verdad solo para mí, sino también para toda mi generación. (Kawai y Murakami, 2016, p.21)¹

La literatura de Murakami es el resultado del desencanto de las aspiraciones de una generación que buscaba reivindicar la individualidad dentro de la sociedad japonesa. Arroja al mundo el testimonio de como las ilusiones de los jóvenes fueron rotas por un sistema que no privilegia la individualidad. A partir de su literatura mostraría al mundo la desilusión que vivió en su época de estudiante y la búsqueda de individualidad que no encontró en los movimientos estudiantiles.

Todo esto ha dado como resultado el estilo de Murakami, que muchos catalogan como una nueva literatura desvinculada de la generación inmediata de la posguerra que estaba enfocada al individualismo y a la búsqueda del sentido del ser. Se diferencia de los escritores que se resistieron al militarismo en las décadas de los treinta y cuarenta, y a los jóvenes de la posguerra que intentaron encontrar nuevos significados en un contexto de destrucción y desilusión, mientras que Murakami, en apariencia, no muestra un interés político. Nosotros proponemos que hay distintos aspectos geográficos a partir de los cuales podemos explorar cómo expresa la forma en que percibe Japón, tanto en aspectos territoriales, como sociales. Uno de ellos es su relación con el concepto de *Ma* (間) como

¹ Cita traducida de la versión en inglés: Kawai, H., y Murakami, H. (2016). *Haruki Murakami goes meet Hayao Kawai*. Einsiedeln: Suiza: Daimon

concepto de organización y concepción espacial (García, 1998). Luego hablaremos de sus crónicas y diarios de viaje, en los cuales no sólo describe los aspectos físicos del paisaje, sino también los emocionales. A partir de los recuerdos que tiene de los lugares transmite al lector las frustraciones, las críticas, la añoranza de su país. Finalmente abordaremos la tendencia de Murakami para separar el mundo en dos: el *kochiragawa* (こちら側), es decir ‘este lado’ o el mundo que habitamos cotidianamente, y el *achiragawa* (あちら側) o el ‘otro lado’, un mundo secundario con características de lo fantástico y extraño.

El concepto de Ma (間)

El concepto de *ma* (間) – frecuentemente relacionado con la arquitectura – describe las características que definen el espacio según los japoneses. Esta definición coincide con la forma en que Murakami presenta los espacios en sus textos.

En contraste con la definición del espacio en occidente – en el que se le considera como un contenedor – el espacio japonés es considerado un elemento dinámico en el que la

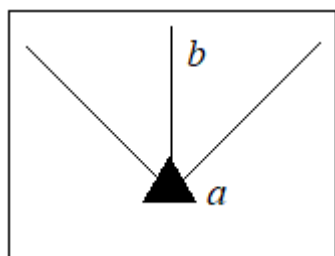


Figura 1.1

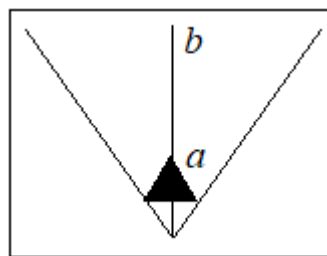


Figura 1.2

participación de los sentidos es tan importante como sus elementos cuantitativos. La experiencia del espacio se define a partir de la participación directa del espectador, es decir que está inmerso en la perspectiva (figura 1.1), mientras que en occidente se privilegia únicamente la visión y un solo punto de observación (figura 1.2) (García, 1998, p. 46).

Donde *a* es el espectador y *b* corresponde a las líneas de fuga.

No estamos implicando que una perspectiva sea mejor que la otra, simplemente que cada una de ellas revela características diferentes de las sociedades que las desarrollaron. En Japón se trata de una sociedad que privilegia la multicentralidad y el significado que se le otorga a los espacios. Edward T. Hall lo ejemplifica en su libro *La dimensión oculta* (2003), con las grandes ciudades japonesas como Tōkyō, en las cuales las intersecciones son las que reciben los nombres. Pero no sólo son las calles, toda la experiencia espacial de Japón es diferente de la de otros países. En Japón se privilegia el significado de los espacios, de la percepción de su tamaño y forma, no a sus características físicas como tal. Maki Fumihiko nos dice: “Para los japoneses, el territorio es una entidad viviente, que es la base de su reverencia hacia el mismo territorio, un sentimiento con profundas raíces en creencias folclóricas.” (2008, p.166) Entonces el espacio se vive y se construye a medida que se experimenta, lo cual coincide con las ideas de la geografía de la percepción y las de Murakami Haruki que presentamos en la introducción de esta investigación.

“Los japoneses creen que la memoria y a imaginación deben participar siempre en las percepciones.” (Hall, 1986, p.187) Por ejemplo, los jardines japoneses están diseñados y ordenados de tal forma que en cualquier punto que se ubique el observador pueda contemplar un paisaje distinto. El jardín japonés está diseñado para ser observado desde múltiples puntos de vista, no sólo uno. Al respecto Hall menciona que “El estudio de los espacios japoneses ilustra su costumbre de llevar al individuo a un punto desde donde pueda descubrir algo por sí solo.” (Hall, 1986, p.189)

El espacio construido por Murakami corresponde a esta multiplicidad de puntos de vista e inclusión del espectador en el paisaje. Primero que nada, su espacio incluye al observante, en este caso al lector, le transmite no sólo descripciones físicas del entorno,

sino también que incluye percepciones kinestésicas y sensoriales; es multifacético y multientral y no limita la observación desde un único punto de vista. Creemos que este concepto relaciona a Murakami con la geografía estrechamente, y que esta perspectiva es básica para estudiar el espacio en sus textos.

Las crónicas de viaje

Otra de las cuestiones – quizá la más obvia - que establece una conexión entre Murakami y la geografía son sus crónicas de viaje, pues se trata de textos estrechamente relacionados con lo geográfico – en cuestiones de descripción y apreciación de los paisajes. En ese sentido, Philipp Gabriel (2002) menciona que dichos ensayos que ha escrito Murakami a lo largo de su carrera muestran un sentimiento de desilusión, anhelo por la memoria histórica y nostalgia, más allá de solo querer describir un lugar con fines turísticos. Sin embargo, no los clasifica dentro del género de los *ryokôki* (旅行記) o crónicas de viaje pues su intención no es describir paisajes nuevos, más bien son una herramienta para auto preservación: “Soy un viajero permanente que viaja para mantenerse a sí mismo.” (Murakami en Gabriel, 2002, p.153) Es decir que viajar y escribir es un medio para la búsqueda de una identidad a nivel individual, pero también para encontrar lo familiar en lo ajeno a nivel colectivo. A continuación, explicaremos con mayor detalle esta aseveración.

Tomemos como ejemplo la colección de diarios de viaje *Henkyô kinkyô*, (辺境近境) – literalmente ‘Frontera lejana, frontera cercana’ – publicado en 1998. Los ensayos comienzan en un escenario completamente ajeno a Murakami: México, un país con el que no tiene absolutamente ningún vínculo, pero que - según Gabriel – termina siendo un anhelo por el Japón rural de la era Shôwa (1926 - 1989), cuando los vínculos sociales eran

más fuertes y significativos que ahora. No sólo describe el paisaje en términos físicos, sino también en emocionales. Utiliza el texto como medio para transmitir las sensaciones que experimentaba a partir de sus sentidos en ese lugar, pero también aquellas que le recuerdan a su propio país. Se trata de una descripción del espacio individual desconocido a partir de aspectos territoriales conocidos. Ambos obtenidos a partir de la experiencia directa e indirecta de los dos espacios.

El libro concluye con el ensayo *Kôbe made aruku* (神戸まで歩く) – en español *Caminando hasta Kôbe* – en el que describe el recorrido que hace desde Nishinomiya a Sannomiya en la ciudad de Kôbe, lugar en el que tiene la mayor parte de sus recuerdos de la niñez y la adolescencia y que forman una parte importante de su identidad como individuo y como escritor. Sin embargo, estos fragmentos de su memoria no los reconoce sino también hasta que vuelve a la ciudad después del gran terremoto de Hanshin² (阪神大震災) de 1995, él mismo describe el sentimiento de extrañeza que ocasiona el paisaje que le rodea:

Estrictamente hablando, [Kôbe] ya no es mi ciudad natal. Este hecho me provoca un profundo sentimiento de pérdida, como si el eje de mis recuerdos fuera débil, pero audible, crujiendo dentro de mí. Es una sensación física. Quizá es exactamente por eso que quería dar un paseo allí, alerta y atento a lo que pudiera descubrir. Tal vez quería ver por mí mismo como me parecería ahora este pueblo con el que había perdido todas las conexiones obvias. (Murakami, 1998, p. 272)

² Ocurrido el 17 de junio de 1995, en el área de las ciudades de Kôbe, Kyôto y Ôsaka, dejó aproximadamente 6425 personas muertas y 25000 heridas.

Conforme camina observa el paisaje y todos los cambios acontecidos por el paso del tiempo y por la destrucción que ocasionó el sismo de 1995, y va reconociendo sus propios recuerdos: la escuela primaria a la que asistía, el río donde pescaba camarones, los lotes vacíos ahora ocupados por nuevos edificios. Y todo aquello transformado por el terremoto.

Me imagino que en menos de unos años habrá filas de casa recién construidas aquí, tantas que probablemente no reconocería el lugar. Nuevos tejados brillando bajo los frescos rayos de sol. Para entonces ya no quedaría nada en común entre este escenario y yo como persona. [...] Mire al cielo, respire el aire ligeramente nublado de la mañana y pensé en esta tierra que me había convertido en la persona que soy y en la persona que aquella tierra hecho. (Murakami, 1998, p.283)

Son los aspectos territoriales los que le permiten al individuo encontrarse a sí mismo, recuperar sus memorias. El territorio es el que forma la individualidad que se expresa a partir del texto.

En conclusión, *Henkyô kinkyô* podría interpretarse como un recorrido de lo desconocido a lo familiar, en términos geográficos. Se trata de un texto que reúne esa característica que identifica a Murakami: ir de un lugar a otro para acercarse a sí mismo. Nació en Kyôto, pero pronto su familia y él se mudaron a Ashiya, un suburbio en la ciudad de Kôbe, lugar al que regresó después de mudarse a Tôkyô para estudiar la universidad, vivir durante años en el extranjero para escribir una de sus novelas más representativas *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (2001).

Sobre este tema habría que hacer una reflexión. Con frecuencia Murakami es catalogado como un autor ‘no japonés’ debido a su falta de referencias sobre su propio país.

Mucho se le ha criticado la integración en sus novelas de elementos – como música, comida e incluso palabras – extranjeros, sobre todo de Estados Unidos de Norteamérica. En el simposio *A wild Murakami chase* (2008), que ya mencionamos anteriormente, algunos autores como Yomota Inuhiko y Kim Choo Mie atribuyen la popularidad de Murakami precisamente a la falta de referencias específicas sobre Japón, que permiten que sus historias puedan ser leídas en cualquier parte del mundo. Algunos incluso podrían preguntarse si viajar y vivir por tantos años en el extranjero no significa olvidarse de Japón. Murakami nos demuestra que no lo rechaza, sino también que vuelve a él. Estos ensayos, nos permiten explorar en la forma en que Murakami representa el espacio y eso cómo se vincula con su escritura, muestran una preocupación por la memoria, por la búsqueda de sentido, un sentido de pérdida nostálgica, y la puesta en primer plano de los límites del conocimiento y la representación. Y más allá de la popularidad y las ganancias económicas que generan las ventas de sus libros a nivel mundial, nos permite sobrepasar límites culturales y conocer nuevas expresiones del espacio.

De esta forma queda aclarado que la distancia para Murakami no significa pérdida, más bien se trata de una oportunidad para recuperar el interés y de cuestionar lo que observamos en el presente. Además, recordemos que según Horacio Capel (2001) son los escritores los que con frecuencia logran describir el mundo “con mayor lucidez que los científicos sociales.” (Capel, 2001, p. 12) De esta forma, Murakami resulta una fuente de aprendizaje para los geógrafos y científicos sociales que intentan explicar el mundo que habitamos.

Como lo menciona Capel sobre Jorge Luis Borges – quien de igual forma recibió influencias del extranjero, sobre todo inglesas y germanas – en su ensayo *Borges y la*

geografía del siglo XXI (2001), estar abierto a influencias distintas a las del propio país “nos está señalando algo importante, la apertura de horizontes, la actitud abierta, la disponibilidad para mirar otras tradiciones.” (Capel, 2001, p. 14)

Los diferentes mapas mentales que Murakami traza en sus textos van más allá de describir lugares. Conforme vamos leyendo podemos ir trazando el sentir de Murakami en un mapa, y representar visualmente su visión física y no física del espacio. ¿Qué aspectos de la sociedad, de la historia, de la economía, de la política japonesa nos muestra Murakami en sus mapas mentales?

Murakami es entonces un escritor que constantemente relaciona su literatura con el espacio que le rodea, integra sus anécdotas y experiencias en sus cuentos y novelas, relata sus viajes y recorridos en sus ensayos y crónicas, representa el mundo que él percibe, utiliza el espacio como una metáfora a los problemas de su generación y del Japón actual, lo que tiene consecuencias directas también en el mundo “real”.

Los dos mundos de Murakami

En este apartado nos dedicaremos a describir una de las características más estudiadas en el trabajo de Murakami. Mathhew Strecher - uno de los académicos más reconocidos por estudiar el trabajo de Murakami – coincide en la presencia de una división entre un mundo tangible y uno que no lo es en su narrativa. Estos dos mundos han sido llamados *kochiragawa* (こちら側) *achiragawa* (あちら側) - literalmente ‘este lado’ y ‘otro lado’ – implicando una división que se puede atravesar a partir de ciertas herramientas que expondremos a continuación.

Para Murakami la realidad es como una *matrioshka* de la cual cada nivel contiene diferentes tipos de información. Strecher (2014, p. 26) lo explica utilizando una casa como metáfora (Figura 1.3) en la que el piso principal corresponde al espacio público, al cual tenemos acceso cuando estamos despiertos a plena luz del día, y el sótano el espacio privado e inconsciente al que solo tenemos acceso a partir de los sueños, de la oscuridad.

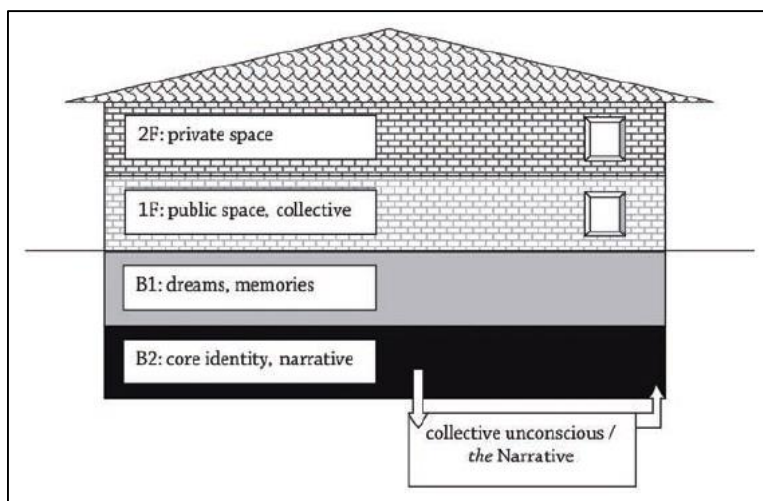


Figura 1.3

El mundo real, no metafísico, o *kochiwagawa* corresponde a los espacios que habitamos cotidianamente, mientras que el mundo metafísico o *achiragawa* se encuentra fuera de los límites de la realidad que conocemos, no tiene límites definidos y solo se puede acceder a él de forma inconsciente o por accidente. Son espacios vacíos y oscuros en los que generalmente ocurren cosas extrañas pero significativas. Se trata de espacios negativos con un exceso de energía negativa. Se trata de un mundo totalmente nuevo, inventado, pero que conserva muchos de los atributos del espacio “real”. Capel (2001, p. 52) los llama mundos virtuales creados por artistas y que abren vías inéditas a la imaginación, con la posibilidad de crear nuevos paisajes, nuevas ciudades, mundos alternativos.

En su ficción Murakami presenta este otro mundo como espacios subterráneos (pozos y túneles), bosques, terrenos abandonados, casas y cuartos de hotel. De ellos se han hecho múltiples interpretaciones, la más común de ellas es que dichos espacios corresponden al inconsciente del protagonista, al proyectar aspectos de sí mismos en espacios externos los personajes ganan conocimiento de sí mismos, exploran sus propios espacios interiores. Solo acceden a esta dimensión a partir de ‘accidentes’ o involuntariamente, y dentro de ellos logran descubrir aspectos de sí mismos que desconocían. Ese otro mundo opera el ser interior, es una representación de la mente del protagonista y que existe para ayudar al protagonista a soportar el peso de su desilusión nostálgica. Muestra la angustia y la confusión que sufre el héroe *murakamiano*, que perdió la batalla en su juventud para convertirse en un miembro más de una sociedad que se apropió de individualidad.

Murakami expone – a partir de sus personajes y de la creación de ese mundo nuevo - la amenaza puesta a la identidad de un individuo bajo las constantes ideologías que ha construido el estado japonés consumista, mismo del cual él fue víctima. Así pues, una vez más pasamos de la perspectiva individual a la colectiva a partir de aspectos geográficos.

Según Strecher el trabajo de Murakami declara el final de un paradigma izquierdista que se acuñó en la literatura de la posguerra, en el que el texto es práctica discursiva que utiliza el autor para expresar su pesar social. Al contrario, Murakami muestra, a partir de un mapa cognitivo, las problemáticas y relaciones entre el individuo y la sociedad en los escenarios cambiantes del Japón posmoderno.

Estos elementos que conforman un mundo secundario en la narrativa de Murakami han estado presentes desde los inicios de su carrera, pero parece que al principio no era tan

consciente de lo que estaba haciendo. Incluso en los trabajos que han sido catalogados como realistas, y que incluso Murakami ha definido como tal.

Por ejemplo, en *Tokio³ blues: norwegian wood* (ノルウェイの森), Watanabe intenta mantener a Naoko en “este lado” pero ella se resiste pues dice escuchar voces que la llaman al “otro lado”. Es hasta *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド) que conocemos el inconsciente de la mente del protagonista como un pueblo llamado “the town” – *machi* [街] en japonés – e incluso conocemos la representación gráfica de dicho pueblo en un mapa presentado en algunas de las ediciones de la novela.

De esta forma, Murakami pasó del desapego al compromiso social. Su estilo le permite traspasar fronteras, a partir del uso de metáforas, como el *achiragawa*. De hecho, según Capel (2001) las metáforas han sido consideradas necesarias para el conocimiento humano, para la percepción y la construcción de la realidad y para la aparición de nuevos sentidos a través de la comparación: “Las metáforas suponen alguna similitud que seleccionamos y destacamos, han sido instrumentos importantes para la comprensión del mundo.” (Capel, 2001, p. 14) Para comprender la realidad es necesario ordenarla de algún modo, muchas veces la descripción es parte de esa organización, cada individuo la ordena de diferente forma, por eso los libros son una herramienta para comprender la forma en que un escritor entiende la realidad. En el caso de Murakami, es en dos mundos paralelos y completamente distintos uno del otro, que en conjunto hacen sentido y nos otorgan una forma de ver y percibir el Japón actual.

³ Tal y como aparece en la traducción: Murakami, Haruki (2005). *Tokio blues: Norwegian Wood*, D.F, México: Tusquets.

Capítulo II. Espacio público/ *kochiragawa*: Murakami y la ciudad de Asai Eri

En este capítulo nos dedicaremos a mostrar uno de los escenarios más recurrentes en la ficción de Murakami: la ciudad de Tôkyô. Tomaremos como ejemplo la novela *After Dark*, en la que dicho espacio urbano corresponde al escenario más amplio de la novela y el que corresponde al espacio público o *Kochiragawa*, es decir ‘este mundo’.

Para lograr nuestro objetivo abordaremos brevemente la evolución de la ciudad de Tôkyô hasta la actualidad y cuáles son los distintos patrones territoriales que nos presenta la ciudad para identificar cuál de ellos corresponde al mapa mental de la ciudad de *After dark*, posteriormente presentaremos la distribución espacial de los lugares en la novela a partir de la direccionalidad de sus personajes y de la ubicación de lugares específicos en el mapa, para interpretar el sentido que le da al espacio Murakami, y si tiene efecto en nuestras propias percepciones del Japón actual.

La ciudad de Tôkyô como escenario

Si vamos a hablar de Tôkyô es necesario hablar brevemente de su historia. Originalmente su nombre era Edo (江戸), la cual a partir de 1605 se convirtió en el nuevo centro de poder político, liderado por el *shôgun* Tokugawa Ieyasu y solo hasta 1867 – con el inicio del gobierno Meiji – se nombró como Tôkyô (東京). La ciudad ha sufrido innumerables cambios desde entonces, consolidándola como una de las ciudades de mayor importancia – en términos demográficos, económicos y políticos – en el mundo actual.

Durante el periodo Edo (1603 - 1867), la ciudad del mismo nombre – ubicada sobre la planicie de *Kantô* (関東) y en la desembocadura del río Sumida – se convirtió en el centro urbano más representativo del Japón. Al convertirse en la nueva capital del país

aumentaron los medios de comunicación y la población, la ciudad comenzó a crecer siguiendo un patrón que autores como Edward Seidensticker o Emilio García Montiel definirán como radial. Es decir que se desarrolló alrededor de un centro, en este caso el castillo de Edo (1603-1651), construido por el mismo Tokugawa Ieyasu. Este crecimiento es el correspondiente a la ciudad castillo (*jōka-machi*) “una ciudad que crecía del interior al exterior tomando al castillo como núcleo, lo que comportaba una distribución espacial representativa de la autoridad de daimyō e implicada, a la vez, un sistema de desarrollo radial.” (García, 1998, p.26). Cercano al castillo se encontraban los oficiales más cercanos al líder político y conforme se alejan de él se encuentran oficiales de menor rango y los barrios de comerciantes y artesanos.

Esta distribución territorial tuvo como consecuencia la división de la ciudad en dos grandes áreas topográficas y culturales. *Shitamachi* (下町) o ciudad baja, nombre que proviene de la zona – compuesta de terrenos planos pero inestables por su cercanía al río Sumida – que se halla debajo de las colinas del castillo de Edo. Se trata de un área destinada a la creciente clase de los comerciantes y artesanos y otros miembros de la llamada clase *chōnin*. Por otro lado, está la zona de *Yamanote* (山の手), o ciudad alta – un semicírculo en la porción oeste del castillo – que estaba más cercana al castillo, está compuesta por los terrenos más firmes, aunque montañosos. Constituyeron la zona de Tokugawa Ieyasu garantizaría para el establecimiento de la aristocracia samurái.

A partir de 1868 – año en que el emperador Meiji recupera el poder político del país se sustituye el nombre de la ciudad de Edo por Tōkyō – la capital del país sufrió una serie de cambios que afectarían no sólo la visualidad del paisaje, sino también la forma en que se perciben estos espacios urbanos. Según García Montiel (1998, p. 25) la transformación

comienza en el barrio de *Ginza* (銀座) que constituyó el primer espacio urbano moderno, en cuestiones de occidentalización.

Hay un antes y un después de la modernización del barrio de *Ginza* durante la restauración Meiji, que tiene como consecuencia la modificación del espacio urbano en términos arquitectónicos y visuales, pero también en la forma en que se concibe y experimenta el espacio urbano. El ‘antes’ está compuesto por lo que García Montiel llama perspectiva “oriental”, que define la ciudad como un espacio descentrado en el que el espectador es parte del paisaje.

El ‘después’ corresponde a la occidentalización de algunos barrios de la ciudad, sobre todo *Ginza*, como ya habíamos mencionado. Se convierte en un espacio urbano caracterizado por avenidas anchas con árboles y patrones repetitivos de puertas y ventanas de estilo occidental en el que el espectador se encuentra fuera del plano de visión. Esta perspectiva privilegia la continuidad y linealidad del espacio.

Quizá ésta sea una razón por la cual Murakami decide utilizar como escenarios principales de sus novelas barrios como *Shibuya* (渋谷) o *Shinjuku* (新宿), pues son espacios que corresponden a una perspectiva “oriental” a pesar de estar plagados de elementos occidentales (tiendas departamentales, escaparates, altos edificios). En estos lugares aún se percibe el caos de los callejones y edificios amontonados que caracterizaban a la ciudad de Tōkyō antes de su modernización occidental. Esto también corresponde al anhelo que manifiesta en sus crónicas de viaje de las que hablamos en el capítulo anterior. La añoranza a un Japón de preguerra, libre de la duda y desilusión de un sistema capitalista que controla a su juventud.

Actualmente Tôkyô es una de las ciudades más grandes y pobladas del mundo. Donde antes no había caminos ahora hay autopistas de alta velocidad, los barrios han sido divididos y han aparecido edificios de gran tamaño. Abarca distintas escalas territoriales como la de metrópolis (*Tôkyô daitoshi*), prefectura (*Tôkyô-to*), megalópolis (*Tôkyô daitoshiken*) y área metropolitana (*Shuto-ken*) y alberga a más de 40 millones de habitantes (Pelletier, 2012).

Comparada con Nueva York u otras grandes ciudades del mundo Tôkyô es una ciudad relajada sin muchas restricciones. Por lo tanto, puede ser extremadamente personal o abstracta. Es tan variada que tiene lugares que pueden identificar a cada grupo de la sociedad que la habita. En ese sentido Roland Barthes en su libro *El imperio de los signos* nos menciona sobre Tôkyô: “Esta ciudad sólo se puede conocer por una actividad de tipo etnográfico: es necesario orientarse en ella no mediante un libro, la dirección, sino también por el andar, la vista, la costumbre, la experiencia; una vez descubierta, la ciudad es intensa y frágil, no podrá encontrarse de nuevo más que a través del recuerdo de la huella que ha dejado en nosotros. (Barthes, p. 56)” confirmándonos una vez más la importancia de conocer la ciudad a partir de la experiencia, desde una perspectiva de la geografía de la percepción. La ciudad contemporánea en la actualidad es estereotipada, gracias a los medios de comunicación se presentan imágenes que inconscientemente controlan y modifican nuestra percepción de la misma, pero son las actividades individuales las que nos dan una oportunidad para ir añadiendo algo nuevo a esa imagen que tenemos de la ciudad. La ciudad contemporánea es una realidad única para cada individuo. El paisaje no existe por sí mismo, debe ser construido y conceptualizado por cada persona. Maki nos dice

“Mi ciudad es algo que yo he creado, no es algo que me fue dado por alguien más. Cada individuo continuamente adquiere, selecciona y asimila territorios, paisajes mentales y fragmentos urbanos creados de información, ideas y eventos, y de esas acciones surge una nueva ciudad.” (Maki, 2008, p.95)

Estas diversas experiencias que podemos tener de la ciudad son el primer paso para el mejoramiento de la ciudad pues eventualmente las personas tendrán la oportunidad de descubrir que partes de sus ciudades separadas comparten entre sí. En ese momento las personas descubrirán que la posesión de cada individuo es lo que proveerá una base más sólida para construir la ciudad como comunidad. En este contexto los escritores y los artistas – como representantes culturales de la ciudad - ofrecen descripciones adecuadas que se van adecuando a la evolución de los espacios urbanos. Actualmente ya no se trata de cómo alguien observa la ciudad, sino también de lo que se observa desde cierto punto de vista ya que nuestra percepción del espacio ha entrado en una nueva fase, esto es resultado de la globalización y el pluralismo. Esperamos más, cualidades del espacio en nuestras experiencias cotidianas, y cada vez surgen más formas de manipular y elaborar el espacio (Maki, 2008). Conforme crecen y se complejizan los espacios las demarcaciones del espacio se vuelven más difusas. Por esta razón actualmente hay un mayor interés en la dimensión perceptual de los lugares.

Para ello, la novela nos resulta la herramienta adecuada para ir añadiendo información a nuestras propias visiones de la ciudad, sobre esto Barthes nos menciona que la ciudad de Tôkyô tiene la característica de poder ser leída a partir de las observaciones ajenas:

“Se puede figurar la dirección por un esquema de orientación (dibujado o impreso), especie de resumen geográfico que sitúa el domicilio a partir de un punto de referencia conocido, una estación por ejemplo (los habitantes son unos expertos en esos dibujos improvisados, donde se ve bosquejarse, hasta en un pedacito de papel, una calle, un inmueble, un canal, una vía férrea, un rótulo y que hacen del intercambio de direcciones una comunicación delicada, donde retoma su lugar una vida del cuerpo. (Barthes, p.53)”

Así pues, Tôkyô no es una zona con gran variedad topográfica, pero si presenta una gran variedad de patrones territoriales. Estos patrones por lo general responden a una relación jerárquica, es decir que contienen elementos urbanos dominantes o subordinados (*omote* y *ura*). El espacio japonés se trata de un espacio con múltiples capas con un centro. Nos dice Maki Fumihiko que los japoneses siempre han postulado la existencia del *oku* (área interior) en el núcleo de ese espacio multinivel, como una cebolla.

Se trata de un concepto peculiar de Japón y su uso está relacionado con la idea de *okuyuki*, o profundidad, que se refiere a la distancia relativa o a la sensación de distancia dentro de un espacio determinado. El concepto denota profundidad, tanto física como psicológica, se utiliza constantemente como adjetivo para referirse a cosas físicas como *okuguchi*, *okusha*, *okuyama*, pero también a cosas invisibles como *okugi* (principios escondidos) u *okuden* (misterios del arte) e incluso posiciones sociales como *ôoku* (esposa de un *shôgun*) u *okugata* (esposa de un aristócrata) (Hall, 2003).

Todos denotan algo que no es obvio, o que va más allá de lo que se ve a simple vista. “[...] se cree que las cosas importantes deben mantenerse en secreto. [...] Esto en contraste con el patrón europeo en el que los símbolos de creencia como las iglesias están

deliberadamente ubicadas en un lugar sobresaliente.” (Hall, 2003) El espacio japonés enfatiza aquello que no resulta evidente a primera vista.

Esta concepción de los patrones territoriales nos recuerda a la forma en que Murakami ve y presenta el espacio en su ficción. La utilización de elementos invisibles o intangibles para expresar significados es una de las características tanto del espacio japonés como de la literatura de Murakami. Así pues, trazando el mapa mental de una de sus obras nos permitirá enfatizar los elementos que componen ese espacio más relevante para él, e interpretaremos dicha relevancia.

Los espacios urbanos en la novela *After Dark*

Como ejemplo hemos elegido la novela *After Dark* (アフターダーク) – publicada en japonés en 2004 y en español en 2008 - por varias razones. Antes que nada, según Oda Masayasu (2017) se trata de una novela en la cual las descripciones de la ciudad no sólo son físicas sino también quinestésicas, es decir que no se trata solamente de la ubicación de los lugares, sino también de su relevancia y lo que eso significa. Además, según Matthew Strecher (2014) es una de las novelas menos estudiadas de dicho autor, pero que contiene elementos interesantes para el estudio del ‘otro mundo’ – o el ‘mundo metafísico’ como él lo llama – sobre todo acerca de las emociones que lo describen.

Se trata de una historia cuyas protagonistas son mujeres – algo inusual en las novelas de Murakami – y que ocurre en pocas horas de la noche. Asai Eri y Asai Mari son dos hermanas que debido a sus diferentes personalidades se han separado emocional y físicamente. Mari –una chica de diecinueve años, estudiantes de chino en la Universidad de Estudios Extranjeros de Tôkyô, un poco antisocial que disfruta la lectura -pasa la noche

recorriendo el paisaje nocturno de la ciudad, mientras que Eri – una chica de veintiún años guapa y popular que modela para revistas de adolescentes – está en su cuarto durmiendo desde hace dos meses.

La historia comienza en un barrio nocturno y bullicioso, dentro de un restaurante *Denny's*, en el que Mari se encuentra con Takahashi Tetsuya – un amigo de su hermana Eri al que conoció dos años antes en una piscina, estudia derecho y toca el trombón en una banda – quien a su vez le introduce a Kaoru, la dueña de un *Love hotel* – un hotel de paso – llamado *Alphaville* en el que han golpeado brutalmente a una prostituta. Kaoru le pide a Mari su ayuda para encontrar al agresor de la chica llamada Guo Dong-li, pues al parecer ella solo entiende chino. En este escenario se suscitan varias escenas en las que Mari cuestiona la relación con su hermana y con la gente que le rodea.

Shirakawa, quien resulta ser el agresor de la prostituta, es un trabajador de oficina que trabaja demasiadas horas extra y nunca ve a su esposa. Parece tener dos personalidades, una que solo muestra su lado como programador de computadoras, y otra en la que suelta toda su represión agresivamente contra trabajadoras sexuales chinas. Es como si hubiera dos Shirakawa, uno que habita el mundo real, y otro el ‘otro mundo’ en el que, según Strecher (2014) se nos muestra la cara agresiva y descontrolada de los personajes que a su vez puede ser interpretado como una alegoría a la historia de agresión de Japón en China: “la brutalidad contra los chinos por hombres que en tiempos de paz fueron granjeros, hombres de negocios y maestros, pero que dentro de la incontrolable violencia de la guerra se convirtieron en monstruos.” (Strecher, 2014, p.109)

Mientras tanto, en su habitación duerme Asai Eri quien, según su hermana, lleva dos meses así. En la habitación solo se encuentra ella sobre su cama y una televisión que de

repente se enciende y nos muestra la imagen de un hombre sentado en una silla. Este ‘hombre sin rostro’ parece estarla vigilando hasta que ella misma aparece dentro de la televisión, despertando por fin. Esta parte de la historia nos interesa pues es en la que Murakami más demuestra uno de los puntos que utilizamos para definir el espacio desde una perspectiva de la percepción: la inclusión del observante en la escena. Utiliza siempre el pronombre ‘nosotros’ (*watashitachi*) y describe la escena siempre como si los ojos del lector fueran el origen de la observación. Sobre este escenario hablaremos con más detalle en el siguiente capítulo.

Así pues, tenemos dos escenarios principales en la novela: la ciudad nocturna y la habitación de Asai Eri. En primer lugar, hay que ubicar esos dos escenarios: ¿Dónde ocurre nuestra historia? Sabemos que ocurre en Tōkyō y sus alrededores pues se mencionan lugares localizados como *Shinagawa*, *Kōenji* o *Yokohama* y *Hiyoshi*⁴, pero casi siempre corresponden a las direcciones de las casas de los personajes: Mari y Eri en *Hiyoshi*, Takahashi en *Kōenji*, Kaoru en *Yoyogi* y Shirakawa en *Tetsugakudō* y solo se trata de menciones breves dentro de la narrativa. Nunca menciona Murakami el nombre de la estación donde Mari y Takahashi toman el tren a casa, ni se da indicio de alguna referencia específica.

Y si bien el mismo Murakami nunca ha especificado qué barrio es el fondo de dichas escenas, Oda Masayasu (2017) ha hecho un análisis para intentar ubicar la historia, a partir de los movimientos de los personajes, en el barrio de *Shibuya*. En una escena del capítulo diecisiete de la historia Takahashi y Mari caminan a la estación de tren para volver a casa. Mari cruza los torniquetes y sube a un tren expreso que la llevaría a la estación de

⁴ Ubicados en la prefectura de Kanagawa, colindante con Tōkyō.

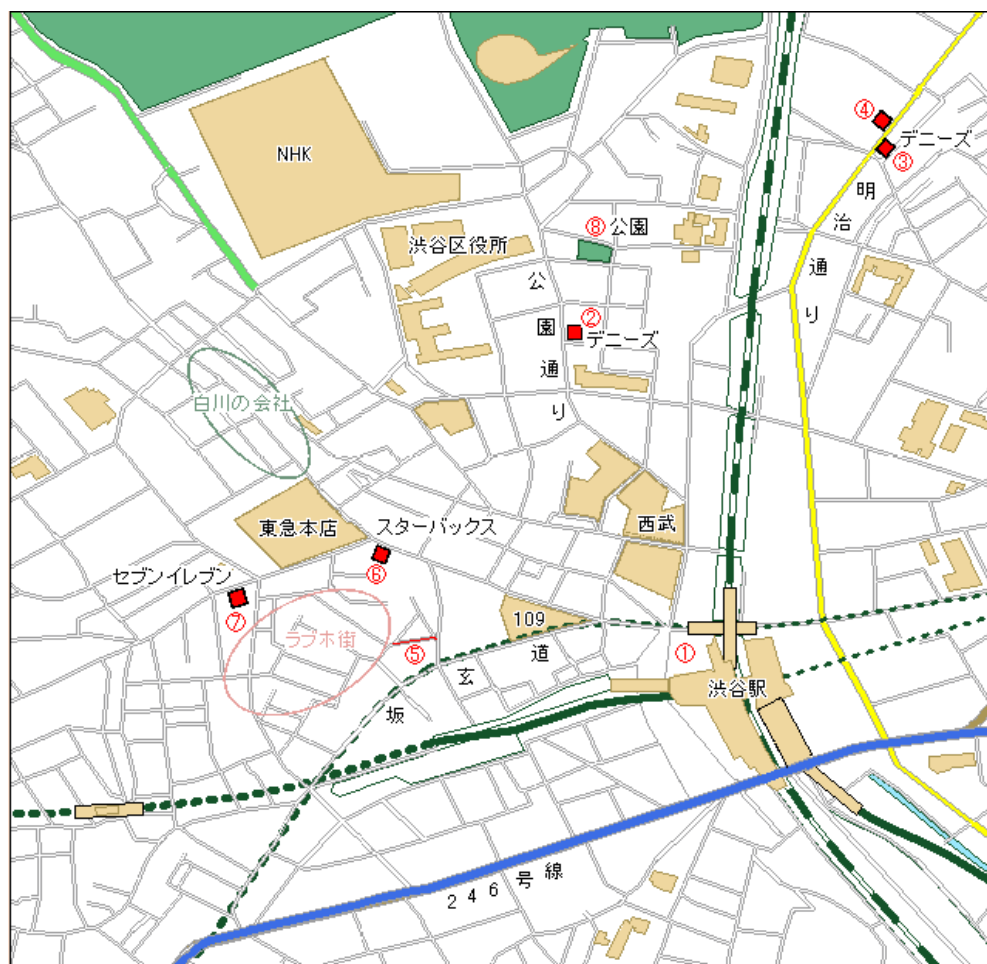
Hiyoshi. Por lo que podemos inferir que tomaría la línea *Tôkyû Tôyoko* (東急東横線) pues sale se *Shibuya* y dos de sus trenes expresos hacen parada en Hiyoshi. Enseguida Takahashi “empieza a andar hacia la estación de Japan Railways silbando flojito.” (p.237). Esto significa que se trata de una estación grande, en la cual confluyen las vías de diferentes empresas de transporte ferroviario, como *Shibuya*.

Oda hace énfasis en que la ubicación que hace es subjetiva, pues también podría de tratarse de un barrio como *Shinjuku*, así que decide limitar el escenario a un barrio que mezcla características típicas de los barrios nocturnos de la ciudad y llamarlo ‘Shibuya’.

Ahora hablaremos de los lugares específicos que aparecen en dicho barrio. Se trata de lugares genéricos, que podrían existir en cualquier ciudad del mundo, sin embargo, también son característicos de Tôkyô en la actualidad. Lugares como cadenas de restaurantes familiares, tiendas de conveniencia, estaciones de tren o parques no son solo comunes en la literatura de Murakami, sino también en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad de Tôkyô.

En esta historia los lugares que se mencionan son: el hotel *Alphaville* – donde trabaja Kaoru y se presenta la agresión a la chica - los restaurantes familiares *Denny’s* – donde Mari conoce a Takahashi - y el *Skylark* – lugar en el que Mari toma una copa - el parque – en el que Takahashi y Mari comen *onigiri* y conversan -, el bar, el *Seven Eleven*, un *Starbucks* en el que Shirakawa se detiene a beber un café, el lugar de práctica de la banda de Takahashi, la oficina de Shirakawa., y el refugio de la mafia china.

En su artículo llamado *Caminando After Dark* (アフターダークを歩く), el blog *Tôkyô kurenaidan*, intenta ubicar los lugares que aparecen en la novela. También toma *Shibuya* como el fondo de la historia, específicamente la salida de la estación conocida como ‘*Hachiko square*’⁵, y ubica el *Denny’s*, *Skylark* e incluso en barrio de *Love hotel* más cercano. De esa forma nos muestran el mapa 2.1

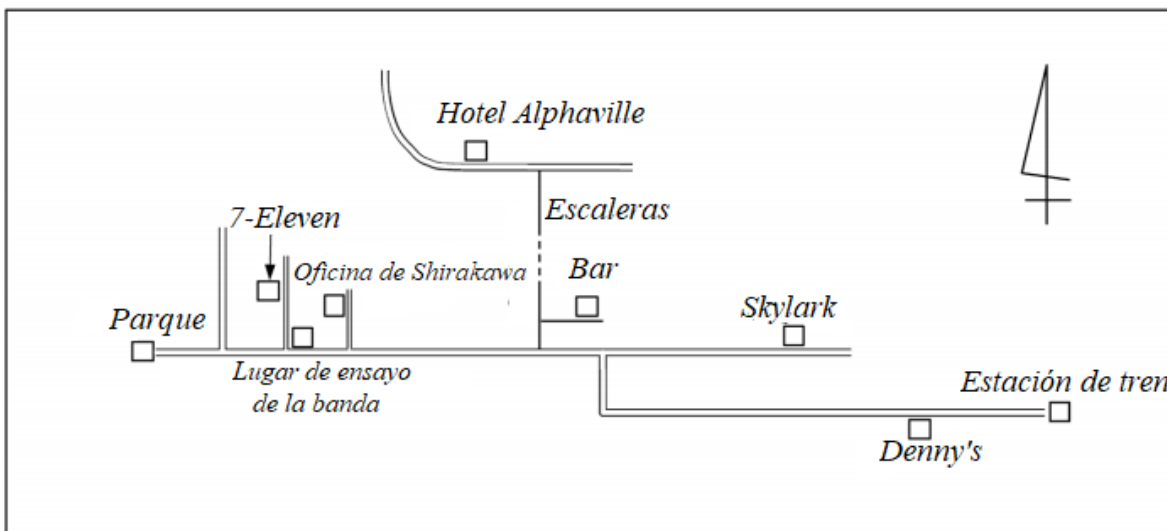


Mapa. 2.1. Ubicación de los lugares en *After Dark* según el sitio web *Tôkyô kurenaidan*.
<http://www.tokyo-kurenaidan.com/haruki-afterdark.htm>.

⁵ ハチ公前. Conocida de esta forma como referencia a la estatua del perro *Hachikô*, quien esperó a su dueño, el profesor Ueno Hidesaburô frente a la estación todos los días aún después de la muerte de este.

1. La salida de la estación: '*Hachikô square*',
2. El primer *Denny's* más cercano a la estación,
3. El segundo *Denny's* más cercano a la estación,
4. El *Skylark*,
5. Las escaleras que llevan al hotel *Alphaville*,
6. El *Starbucks* más cercano a la estación,
7. Un *Seven Eleven* y
8. El parque donde Mari y Takahashi conversan.

Sin embargo, Oda (2017) nos dice que dicha distribución es poco probable. No sólo porque es absurdo intentar ubicar en un mapa real la ciudad imaginaria que inventa Murakami en la novela, sino también porque las distancias no concuerdan con lo que se percibe de ella, ni con las direccionalidades de los personajes. En su artículo, basado en las descripciones del libro, nos presenta las tendencias de los movimientos de los personajes, lo que nos ayudará a ubicar cada lugar y su importancia gráficamente en un mapa. En el mapa 2.2 presentamos la distribución de los lugares según Oda (2017, p. 5).



Mapa 2.2. Distribución de los lugares de la novela *After Dark* según Oda (2017)

Para comenzar, debemos tomar un punto de referencia para definir las direccionalidades de cada personaje (¿Al norte, al sur, al este o al oeste de qué?), en este caso tomaremos la estación del barrio, pues es el lugar de referencia que se utiliza a lo largo de la historia.

Además, consideramos la estación de tren un elemento indispensable en cualquier descripción del espacio urbano japonés, como lo menciona Roland Barthes: “La estación, [es un] vasto organismo donde se albergan a la vez los grandes trenes, los trenes urbanos, el metro, un gran almacén y todo un comercio subterráneo, la estación da al barrio esa referencia, que, en opinión de algunos urbanistas, permite a la ciudad significar, ser leída.” (Barthes, 1991, p.57)

Teniendo el punto de partida, Asai Eri y Asai Mari viven en *Hiyoshi*, por lo que podemos pensar que la direccionalidad de ambas es hacia el Sur. Para Mari esto es verdad pues en el último capítulo – cuando ya ha vuelto a casa en *Hiyoshi* – se describe su sentimiento de haber vuelto al lugar al que pertenece, después de pasar la noche entera en Shibuya o el hogar de las ‘personas de la noche’:

“Mari ha atravesado largas horas de tinieblas, ha intercambiado muchas palabras con las *personas de la noche*⁶ que se ha encontrado *allá* y ahora, finalmente, está de vuelta al lugar al que pertenece, al menos de momento.” (Murakami, 2012, p. 247)

Por lo que es *Shibuya* el lugar en el que entra en contacto con el ‘otro mundo’ – según Oda (2017) a través de las escaleras que llevan al hotel *Alphaville* –. Además, *Yokohama* es otro lugar – también ubicado al sur de Shibuya – que tiene significado para

⁶ El énfasis marcado con letras itálicas es nuestro.

Mari, ahí se ubica la escuela, para chinos, a la que asistió cuando era pequeña. (Murakami, 2012, p.74). Por lo tanto, definimos la direccionalidad de este personaje hacia el Sur, alejado del barrio principal.

Sin embargo, Eri, la hermana mayor, más bien, se ubica hacia el Norte de *Hiyoshi*, pues es en Tōkyō donde asistió a la secundaria y donde ahora trabaja como modelo (Murakami, 2012, p.128). Además, *Hiyoshi* es el lugar donde entra en contacto con el ‘otro mundo’, a través de la televisión en su habitación, de esto hablaremos con más detalle en el siguiente capítulo.

En cuanto a Takahashi, intuimos que su direccionalidad es hacia el oeste de la estación. Esto debido a que su hogar se ubica en *Kōenji*, sobre la línea *Chūo* que corre desde *Shinjuku* hacia el oeste de la ciudad, a que constantemente visita el distrito de *Kasumigaseki* (Murakami, 2012, p.117), en el que atendió a distintos juicios antes de ser estudiantes de derecho, y *Tachikawa* (Murakami, 2012, p.121), el lugar en el que ocurre uno de los crímenes que más recuerda de dichos juicios.

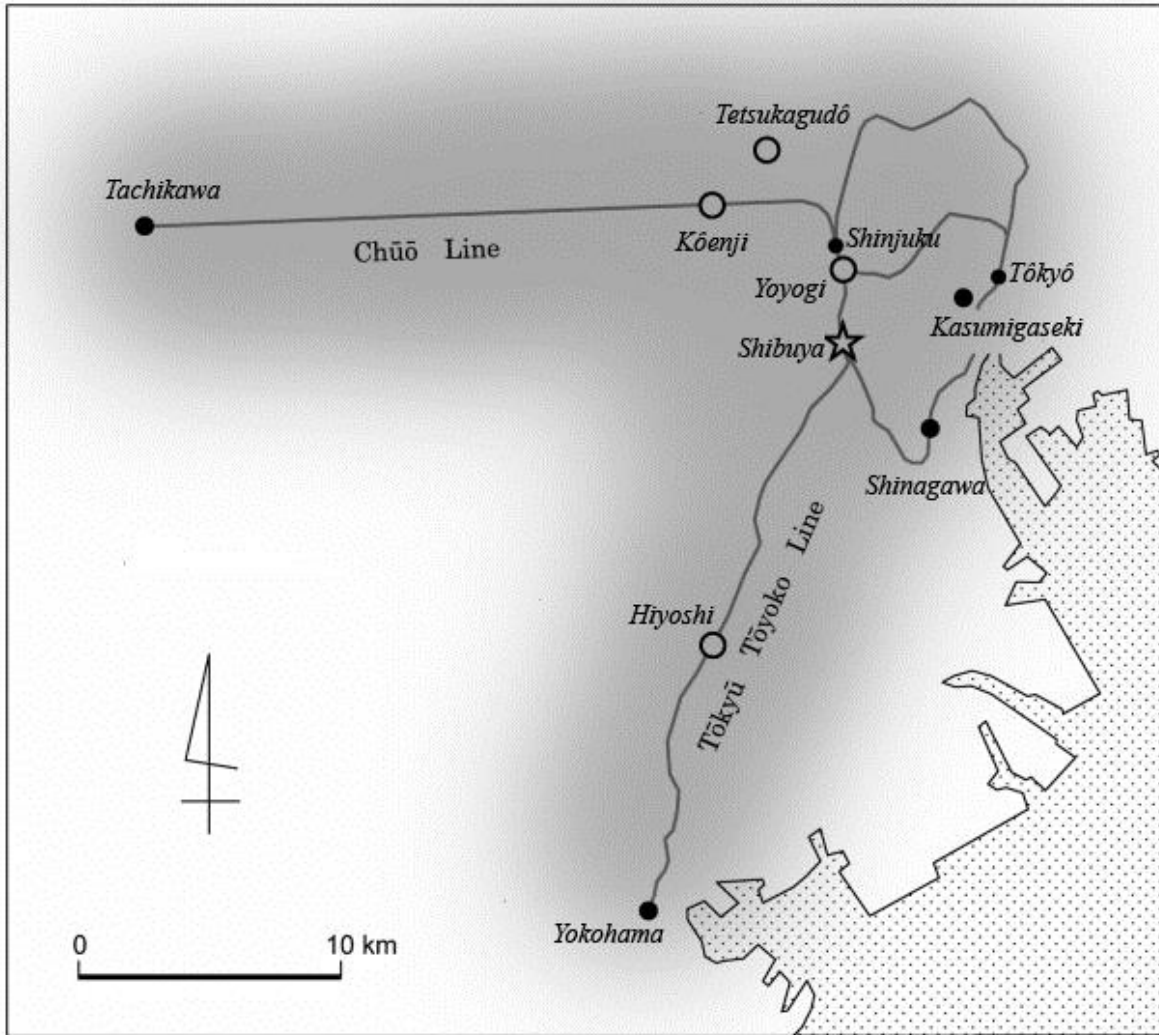
En cuanto a Kaoru y todo lo relacionado con el hotel *Alphaville*, incluido el mismo hotel, se encuentran hacia el noroeste, esto debido a que el hogar de *Kaoru* es *Yoyogi*, ubicado hacia dicha dirección, y a que el hotel es como su segundo hogar: “Tengo alquilado un apartamento en Yoyogi, pero, como allí no tengo nada que hacer y tampoco me espera nadie, la mayoría de las veces me quedo a dormir en un cuartito del que disponemos en el hotel. Y, en cuanto me levanto, me pongo a trabajar.” (Murakami, 2012, p. 80)

Finalmente, Shirakawa vive en Tetsugakudō, un barrio al noroeste de la estación de *Shibuya*, lugar al que va en taxi después del trabajo de madrugada. Y el cuartel de la mafia

china, que a partir de un pasaje en el que se describe a un miembro de la mafia volviendo al cuartel después de ir al hotel a hablar con Kaoru: la motocicleta del hombre se encuentra en un semáforo en la misma dirección que va el taxi de Shirakawa: “Un poco más adelante, el taxi donde va Shirakawa se detiene ante un semáforo en rojo. El cruce es grande y el semáforo tarda en cambiar. Al lado del taxi, la motocicleta Honda de color negro conducida por el chino está esperando a que cambie el semáforo.” (Murakami, 2012, p.173), suponiendo que el hotel se encuentra hacia el Noreste de la estación y que la motocicleta no cambia de dirección: “El semáforo cambia a verde, la motocicleta sigue recto.” (Murakami, 2012, p.173). Deducimos que se encuentra hacia el norte.

Así pues, tenemos definida la zona de acción de la novela – representada en el mapa 2.3 – se trata de una zona irregular, sin límites bien definidos – representados con color gris - en la que se observa la localización de los lugares específicos que aparecen en la novela y su relevancia para el autor.

El en mapa observamos que se trata de una zona con distintas vertientes que partes de un punto en común: el barrio de *Shibuya*, en el cual ocurre la mayor parte de la historia – exceptuando la habitación de Asai Eri – por lo que lo consideramos el espacio central o núcleo del mapa mental que traza Murakami en esta novela. *Shibuya* es un barrio que corresponde con la concepción del espacio japonés anterior a la modernización del país a partir de 1868. Murakami crea una nueva ciudad que corresponde a las anteriores concepciones del espacio urbano, incluye al lector en la observación, y hay una diferenciación de distancias y espacios.



Mapa 2.3. Límites del territorio de la novela *After Dark*

A partir del centro, se ubican corredores que corresponden a los barrios que actualmente albergan a la mayor cantidad de población de Tōkyō. Se trata de los suburbios que conforme fue creciendo la ciudad se fueron integrando a la dinámica urbana. Se trata de nuevos centros de concentración más adecuados a la experiencia del espacio actual, es decir grandes avenidas y vecindarios diseñados.

Las razones por las cuales Murakami no quiso ubicar la historia en un barrio específico son para evitar referencias directas y para evitar que los lectores asociaran ciertas

imágenes que pertenecen a los barrios más famosos de Tôkyô. Sin embargo, nosotros creemos que la falta de referencias específicas es debido a que Murakami quiere hacer referencia más bien a una idea del espacio, a la distribución, al uso y a las sensaciones que provoca, no sólo a la ubicación de cierto lugar, sino también a su importancia y que la selección de este barrio no es casual, se trata de una añoranza y melancolía hacia el Japón del pasado, que Murakami expresa en su ficción y en sus ensayos y diarios de viaje. De esta forma se puede trazar su mapa mental, que no sólo incluye ubicaciones individuales sino también su relevancia en su propia forma de ver el mundo.

El arte de otras civilizaciones revela mucho de los mundos perceptuales de ellos y nosotros. La diferencia de esas percepciones está intrínsecamente relacionada con la forma en que una cultura se orienta en el espacio. (Hall, 1986) Esto está determinado por los sentidos más directos como la visión o el olfato. Los artistas ponen en sus representaciones todo cuanto saben que hay sea visible o no, es decir que plasman el mundo que conocen.

Pues recordemos que estudiar al arte puede decirnos acerca del modo en que utilizan sus sentidos los artistas y en que comunican sus percepciones al público, aunque existan grados de abstracción relativa y el artista no sea capaz de transmitir el mundo tal y como lo percibimos en realidad; utilizan el lenguaje como mediador: “[...] y a veces de un modo tan eficaz que provocan respuestas muy semejantes a las que producirían los estímulos reales.” (Hall, 1986, p. 101). Como lo señala el antropólogo Edmund Carpenter en conjunto con Edward Hall sobre sus percepciones del arte. Y es así que se toma al espacio como el resultado de las imágenes que el autor obtiene de su memoria.

Capítulo III. El *achiragawa* o los espacios personales en *After Dark*.

En el capítulo anterior exploramos las características y las implicaciones de la representación del espacio urbano en la novela *After Dark*, en este capítulo abordaremos la otra dimensión espacial relevante de la historia; los espacios personales. Según Oda (2017) los espacios internos en la novela representan gran interés para su estudio, sin embargo, no han sido explorados a detalle. Nosotros explicaremos que los espacios como las casas de los personajes y la habitación del hotel *Alphaville* son el conducto para tener contacto con el ‘otro mundo’ o el *Achiragawa*. Para ello, exploraremos brevemente algunos de los conceptos y teorías del espacio privado y el hogar desde la geografía y la fenomenología.

Los espacios personales y el hogar

Como geógrafos, estamos acostumbrados a estudiar el mundo social y político siempre desde el espacio público, por ello trabajar con espacios de escala reducida puede resultar incómodo para muchos, pero durante las últimas décadas los estudios sobre el hogar y sus implicaciones espaciales han aumentado significativamente. Desde el feminismo, autoras como Alison Blunt (2005) y Chapman (2004) han estudiado los espacios domésticos y los hogares como lugares de represión y violencia contra las mujeres. Pero otros como Yi Fu Tuan (2004) y James Duncan en conjunto con David Lambert (2004) conciben los hogares como espacios de calidez y seguridad.

Para comenzar, las palabras casa u hogar tienen un gran peso en la vida cotidiana, no se refiere solamente a la dimensión física, o al edificio que llamamos ‘hogar’, se trata también de la idea o el estado mental que nos provoca, el concepto de hogar puede referirse

a una casa o a un continente por lo tanto a través de su estudio podemos comprender y analizar muchos conceptos culturales como la identidad. Explora las experiencias vividas, las relaciones sociales y el significado emocional de la vida doméstica. Más allá de hacer una diferenciación entre las esferas pública y privada, los estudios más recientes sobre el hogar se enfocan en el significado político de lo domestico, la intimidad y la privacidad y las formas en que las ideas de hogar evocan un sentido del espacio. Las geografías del hogar están influenciadas por las relaciones sociales a nivel individual y global.

La casa nos brinda imágenes y esencias de nuestra mente a través de todos los recuerdos y de la experiencia de ese espacio íntimo. Por lo tanto, no se debería considerar a la casa como solo un objeto, es más bien nuestro rincón del mundo, es nuestro primer universo. Según Yi Fu Tuan (2001), es nuestro primer contacto con el espacio, en el que desarrollamos los sentidos de la percepción, por lo que se convierte en nuestro primero lugar.

Estudiar las imágenes que evoca la casa nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado: dice que todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. “Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.” (Bachelard, 2000, p.28) La casa contiene el pasado, la historia, no se trata de un espacio físico. Es donde se concentran los ensueños del ser humano, y dice que al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. La casa es un punto de partida, sin ella el hombre está disperso y perdido. Bachelard considera la casa como un estado emocional físico, a nivel individual el espacio

clave para comprender las expresiones del ser humano. Esto debido a que la memoria almacena nuestros recuerdos en una línea temporal dispersa, pero en espacios definidos, no sólo por sus características físicas y medibles, sino también por sus valores. No se trata solamente de describirlos, describirlos no sirve de nada, pero dice que la poesía y la literatura pueden escribir y leer las habitaciones: “los valores de la intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo.” (Bachelard, 2000, p.35) Habitación y casa son diagramas que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad.

A nivel individual la casa o el hogar nos permite explorar los sentimientos y experiencias de las personas, pero también son territorios ricos para entender lo espacial y lo social. El hogar es un espacio afectivo, moldeado por las prácticas cotidianas, experiencias, relaciones sociales, recuerdos y emociones. Es un espacio de pertenencia y alienación, intimidad y violencia, deseo y miedo, que está compuesto por emociones, experiencias y relaciones. El hogar es intrínsecamente espacial y político. Por lo que podría mostrarnos una interpretación de lo propio o lo interno – el propio país – a partir de descripciones espaciales.

Los espacios personales en la novela After dark

En la novela *After Dark* estos espacios íntimos son recurrentes, aparecen habitaciones reducidas en las que se contienen muchos hechos que nos guían a lo largo de la historia y que nos dice mucho de los personajes y de la forma que se relacionan entre sí a partir de su experiencia del espacio.

Al describir estos espacios Murakami utiliza un lenguaje inclusivo, que sumerge al lector y lo hace parte del proceso narrativo, utilizando constantemente el pronombre ‘nosotros’ o *watashitachi*. Aquí algunos ejemplos sobre el primer escenario importante sobre el hogar, la habitación de Asai Eri

La habitación está a oscuras. Pero nuestros ojos se van acostumbrando paulatinamente a las tinieblas. [...] Ahora nuestros ojos se convierten en una cámara aérea que flota por el aire y que puede desplazarse libremente por la estancia. (Murakami, 2004, p.35)

En este pasaje conocemos la habitación de Eri por primera vez, y como si estuviéramos ahí mismo podemos movernos y sentir el ambiente que predomina en el lugar. No es una habitación muy decorada o compleja, pero lo que más notamos es el frío que se siente ahí: “Y es evidente que aquí hay algo incompatible con lo natural. Por ahora, esto es todo cuanto podemos juzgar.” (Murakami, 2004, p.36)

Es interesante porque se nos describe la habitación como si se tratara del lente de una cámara y el lector se vuelve parte del paisaje, de esta forma el espacio se experimenta desde la perspectiva “oriental”, no sólo se trata de la descripción de un espacio, sino también que tiene implícitas características distintas a las físicas. El uso de lugares reducidos y bien delimitados, como habitaciones, baños y casas, puede interpretarse de distintas formas.

Según Matthew Strecher, Eri tiene un gran sentimiento de soledad que se transmite en los pasajes donde ella está durmiendo, ese sentimiento trasciende el plano emocional y

llega al plano físico. A pesar de ser admirada y exitosa Eri está vacía por dentro, por esta razón cae en un profundo sueño: su habitación es una representación del vientre materno en el que deberá recrear su yo interno para sentirse nuevamente completa. De esta forma la historia de Eri es una secuencia en la que primero ella duerme (gestación), despierta (nacimiento) y finalmente se levanta, camina y vive (desarrollo del consciente) (Strecher, 2014).

Nosotros consideramos que el sueño de Eri y su habitación representan la vida de muchos jóvenes japoneses hoy en día. A pesar de ser exitosos, de haber seguido al pie de la letra aquello que dicta la sociedad y a pesar de. Esto lo comprobamos cuando Takahashi le habla a Mari sobre su propia hermana:

“Para ella [Asai Eri], desde pequeña, el hecho de desempeñar el papel que le habían asignado y de satisfacer a todo el mundo ha sido una especie de trabajo. [...] Es cierto que todo el mundo la admiraba, pero eso, a veces, también ha debido de ser muy duro para ella. En la época más decisiva de su vida no ha podido afirmar su personalidad.” (158)

A pesar de ser familia Mari no se dio cuenta de la desdicha de su hermana porque a ojos de los demás tenía todo lo que alguien pudiera querer y obtener en la vida.

Seguramente Eri perdió su yo interno por la separación que sufre de su hermana Mari, no sólo en el plano emocional, también físico, pues como ya hemos mencionado Mari al final de la novela hace referencia a volver al lugar al que pertenece que es en su casa de Hiyoshi con su hermana.

Lo mismo sucede con Shirakawa. Los baños y los espejos también son objeto de esta dinámica, cada vez que uno de ellos se nos presenta en la historia nos encontramos con sucesos extraños, por ejemplo, cuando Shirakawa observa su reflejo:

“Shirakawa estudia su rostro en el espejo del lavabo. Se observa a si mismo con mirada severa, durante un buen rato, sin mover un musculo. Apoya las manos en el lavabo. Contiene la respiración, no parpadea. Su mente abriga la esperanza de que, si permanece en aquella tesitura, aparecerá frente a él una *cosa distinta*. [...] Sin embargo, aunque se esfuerce al máximo en sofocar su presencia, esa *cosa distinta* no aparece.”

Sin embargo, su reflejo se queda ahí aun cuando Shirakawa se ha ido del baño. Según Strecher (2014) ese otro Shirakawa es interpretado como el lado emocional del yo interno. Nosotros lo interpretamos como la añoranza de encontrarse con algo distinto a lo que ya conoce de sí mismo: un informático con un empleo estable y digno, con una esposa que lo espera en casa, con obligaciones como conseguir leche después del trabajo. En otras palabras, con la vida que todos los jóvenes anhelan. Pero Shirakawa quizá desea algo más, expresar sus sentimientos tal y como son, y no estar obligado a esconder las características de su propia mente. Entonces su ataque a la prostituta china en el hotel *Alphaville* podríamos interpretarlo como la liberación de sus frustraciones personales.

Mari también experimenta este suceso en el baño del Skylark:

Los espejos: cuando Mari está en el Skylark en el baño mirando su reflejo: “De modo simultaneo la Mari del espejo también se mordisquea los labios y asiente

repetidas veces. Se cuelga el bolso al hombro, sale del lavabo. La puerta se cierra. Nuestra mirada convertida en cámara permanece unos instantes en el lavabo, sigue barriando el interior del cuarto. Mari ya no está ahí. Ya no hay nadie. Solo la música sonando por los altavoces del techo. Una melodía de Hall & Oates. *I can't go for that*. Al mirar con atención, descubrimos que en el espejo todavía se refleja la imagen de Mari. Y la Mari del espejo está mirando hacia nosotros desde el otro lado. Con expresión seria, como si estuviera esperando a que ocurriera algo. Pero a este lado no hay nadie. Solo la imagen de Mari que permanece en el espejo del Skylark.” (Murakami, 2004, p.85)

En este caso el reflejo de Mari es la frustración de lo que nunca pudo ser. A diferencia de su hermana, Mari siempre fue introvertida, hasta el punto en que casi abandona la escuela, sin embargo, entra a una escuela para hijos de residentes chinos en Yokohama y allí encuentra una forma de vida distinta, completamente distinta a lo que la sociedad espera de ella. Pronto se irá a China a estudiar chino, lo que ocasionó que se alejara completamente del camino que sigue su hermana. Separarse en ese plano sentimental provoca que Eri cuestione su propio camino y la lleva al sueño profundo en que la conocemos.

Todos los personajes se encuentran conectados de una u otra forma, y lo mismo sucede con el ‘hombre sin rostro’ que observa a Eri dormir desde el interior de la televisión que hay en su cuarto. Este hombre no es una identidad reconocida, pero parece ser que es un guardián del otro mundo, totalmente benevolente pero también malévol. Nos dice Strecher (2014) que representa a Asai Mari que observa a su hermana dormir, pero también

representa a Eri misma pues ambas están conectadas íntimamente, el ‘hombre sin rostro’ funciona como mediador entre las dos chicas y los dos mundos que ambas habitan y mantiene un balance entre ellas.

Ahora el ángulo de la cámara está fijo en un punto. La cámara permanece inmóvil, enfocando frontalmente, un poco por debajo, al “hombre sin rostro”. Enfundado en su traje marrón y totalmente quieto, el hombre mira a través del cristal, desde el tubo de rayos catódicos, hacia *este lado*⁷. Es decir, que está mirando de frente, desde *el otro lado*, hacia el interior de la habitación donde nos encontramos nosotros. (Murakami, 2004, p.68)

Es un observante que encontramos en otras obras de Murakami, como el ‘hombre ovejo’ que aparece en obras como *La caza del carnero salvaje* (1992). O el guardián de la ciudad amurallada en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (2009). Lo guardianes del otro mundo son también guías, que parecen entender completamente lo que sucede en ese lugar y en la mente de los personajes, pero que no puede explicar al lector. Lo interpretamos como el inconsciente de la mente de los seres humanos, está ahí pero no podemos acceder a ella tan fácilmente. Es a partir de una experiencia extraña o incluso fantástica que nos encontramos con ella:

Para ingresar al otro lado es necesario liberarse de la dimensión física del cuerpo y el espacio “Basta con separarnos de nuestro cuerpo, dejar atrás la sustancia, convertirnos en un punto de vista conceptual desprovisto de masa. De esta forma

⁷ Énfasis en el original.

podemos atravesar cualquier pared. Podemos salvar cualquier abismo. Así que nos convertimos, en efecto, en un punto sin impurezas y cruzamos la pantalla que separa los dos mundos.” (Murakami, 2004, p. 33)

El acceso al otro mundo en esta novela se hace a través de los espacios internos, o personales, la ciudad representa la perspectiva global, lo externo, lo ajeno, lo de fuera. Mientras que los espacios reducidos y privados se refieren a lo interno o a lo privado.

Conclusiones

La literatura es una representación del mundo. Y es una representación que contiene no sólo descripciones del espacio, sino también todo un mundo de experiencias y sentimientos de la persona que lo crea. Un texto literario puede ser un objeto de investigación científica, podemos comprobar en la realidad la información que contiene, podemos utilizarlo como material de apoyo para comprobar una idea, e incluso podemos considerarlo un mapa turístico. Pero también se trata de una herramienta de conocimiento pues nos muestra el mundo que vivimos a nivel individual y global.

Murakami Haruki además de ser un escritor reconocido mundialmente utiliza la literatura como una forma de expresión y crítica. Consideramos que su crítica no es completamente explícita, pero que una de las formas más productivas de: estudiando el espacio en sus novelas y ensayos surgen interpretaciones de situaciones del mundo actual, como la migración ilegal de miles de mujeres y hombres provenientes de China y otros países del sureste asiático hacia Japón.

Es innegable que durante las últimas décadas ha habido un aumento en el número de extranjeros viviendo ilegalmente en Japón, sobre todo en el área metropolitana de la ciudad de Tôkyô, pero también en otras grandes ciudades del país como Ôsaka y Nagoya. Según Morita Kiriro y Saskia Sassen (1994) se observa una diferenciación interesante en la migración a partir de los años 90, mientras que anteriormente la mayor cantidad de trabajadores ilegales en Japón eran varones que se empleaban en la agricultura o la industria, actualmente se registra una mayor cantidad de mujeres trabajando en la industria del sexo o prostitución. La mayoría de ellas ingresa al país con un visado temporal bajo el

concepto de artista o con propósitos de entretenimiento, sin embargo, nunca vuelven a su país de origen una vez que ha concluido su periodo de estancia permitido. Esto ha provocado que las reglas migratorias se vuelvan más estrictas y los medios de comunicación han enfocado su atención en los efectos negativos que esta población ilegal tiene sobre la economía de Japón.

Pero al describir la historia de Guo Dong-Li – la prostituta atacada por Shirakawa – Murakami pone en la mesa las pésimas condiciones en las que viven estas personas, los maltratos que sufren de sus empleadores y las dificultades con las que tienen que lidiar todos los días. Entonces, aunque no lo hace directamente, sí le ofrece al lector las primeras bases para despertar su curiosidad sobre estos asuntos, nos da desde su punto de vista una perspectiva global, de una situación que ocurre no sólo en Japón sino también en todo el mundo y que se agrava todos los días.

También atrae la atención al interior del país, con la historia de Mari que busca oportunidades fuera del país pues expresa su desdén a pertenecer al sistema escolar, abandona la escuela, este es un problema recurrente en la sociedad japonesa. La constante competencia entre alumnos, la presión y el estrés impuesto a los estudiantes son algunas de las causas de este fenómeno que tiene consecuencias como la alza en la tasa de suicidios entre jóvenes en Japón. Nos abre la puerta hacia problemas como las relaciones sociales, en cuestiones de género, la constante presión social de pertenecer y seguir el camino del éxito, y el miedo al fracaso de una sociedad que ha evolucionado rápidamente a partir de su rápida recuperación económica después de la Segunda Guerra Mundial.

De esta forma consideramos Murakami como un expositor de su propio país, que utiliza elementos fantásticos y extraños ligados con la experiencia del espacio para explicar lo que le rodea. Y lo hace desde una escala global y una escala nacional, desdibujando la frontera entre ambas, de la misma forma en que lo hace con el *kochiragawa* y el *achiragawa*:

“Que es posible que no exista un muro que separe ambos mundos. Y que, en caso de que exista, quizá solo sea un endeble tabique de cartón. Y que, en el instante en que te apoyes casualmente en él, puede que se hunda y te caigas al otro lado. O quizás es que *el otro lado* ya se ha introducido a hurtadillas en nuestro interior, aunque nosotros no seamos conscientes de ello. Ésta es la sensación que empecé a tener. Aunque resulta muy difícil traducirla en palabras.” (Murakami, 2004, p.119)

Lo que tomamos como una metáfora del propio mundo. Esto quiere decir que la separación entre interno y externo, propio y ajeno, público y privado, no es tan tajante, y que se puede pasar de una escala individual a una colectiva fácilmente. La interpretación que hacemos de esta novela de Murakami es una invitación a la reflexión colectiva. La globalización y sus efectos negativos deben trabajarse desde escalas más grandes, es decir desde el interior, acercándose a las personas que lo experimentan. Es importante que sepamos cómo funciona el mundo en el que vivimos para poder tomar acción sobre él y la literatura puede ser la semilla que despierte en nuevas generaciones la curiosidad de explicar los problemas del mundo contemporáneo.

Personalmente creo que una de las mejores formas de hacerlo es a través de la educación de los más jóvenes, introduciendo la literatura como un modo de explorar el

mundo que nos rodea. Comúnmente se ha tratado a la lectura como una obligación, pues representa “una garantía anti-fracaso o un pasaporte a la ciudadanía.” (Petit, 2014, p. 37) para los más jóvenes, sin embargo, habría que introducirla como una forma más de relacionarse con el mundo. Es decir, presentar los libros como algo propio de la vida cotidiana, donde es posible encontrar la historia y geografía de nuestro mundo. Nos dice Michelle Petit que “Un libro es una miniatura, un compendio del mundo, listo para restituir espacios mucho más vastos de lo que se ofrece una versión condensada.” (Petit, 2014, p.41), lo que resulta en la apropiación de todo aquello que quizá nos era lejano y ajeno.

Así pues, la lectura representa “[...] un atajo privilegiado para encontrar un lugar, meterse allí, anidar.” (Petit, 2014, p.38). La lectura de la obra de Murakami es un conducto que desarrolla en aquel que la práctica, una mayor empatía, reanima la interioridad, pone en movimiento el pensamiento, propone una construcción de sentido y simbolización, lo que termina por suscitar muchas veces cambios inéditos, en la persona y por ende en la sociedad de la que es parte.

Referencias bibliográficas

- Alexander, N. (2015). On literary geography. *Literary Geographies*, 1(1), 3-6.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bassols, M. (2008). Murakami y los imaginarios urbanos en la literatura japonesa: Tokio Blues. *Iztapalapa*, número 64-65, año 29, pp. 211-232.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp.237-409.
- Barthes, R. (1991). *El imperio de los signos*, España: Mondadori.
- Blunt, A. (2005). Cultural geography: cultural geographies of home. *Progress of Human Geography*, Vol.29, No. 4, pp. 505-515.
- Blunt, A. y Verley, A. (2004), Geographies of home: introduction. *Cultural Geographies* vol. 2, pp. 3 -6.
- Boira, J. V. (1992) El estudio del espacio subjetivo (Geografía de la percepción y del comportamiento): una contribución al estado de la cuestión. *Estudios Geográficos*, número 209, octubre-diciembre, pp.573-592.
- Brosseau, M. (1995). The City in Textual Form: Manhattan Transfer's New York. *Cultural Geographies*, 2(1), 89-114. <http://dx.doi.org/10.1177/147447409500200105>
- Brosseau, M. (2009). Literature. *International Encyclopedia of Human Geography*, 212-218. <http://dx.doi.org/10.1016/b978-008044910-4.00968-8>
- Capel, H. (2001). *Dibujar el mundo: Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*, España: Ediciones Serbal.

- García, E. (1998). *Muerte y resurrección de Tokio: arquitectura y urbanismo*, México: El Colegio de México.
- Gould, P.; White, R. (2002). *Mental Maps*, Londres: Routledge.
- Hall, E. (2003). *La dimensión oculta*, México: Siglo XXI editores.
- Hones, S. (2015). Literary geographies, past and future. *Literary Geographies*, 1(2), 1-5.
- Jameson, F. (1990). Cognitive mapping. En: Nelson, C., Grossberg, L. (ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois: University of Illinois Press, pp. 347-60.
- Kneale, J. Secondary worlds. Reading novels as geographical research. En: Blunt, A. (2003). *Cultural geography in practice*. London: Arnold, pp. 39-51.
- Kawai, H., y Murakami, H. (2016). *Haruki Murakami goes meet Hayao Kawai*. Einsiedeln: Suiza: Daimon.
- Lowenthal, D. (1961). Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology. *Annals of the association of American geographers*, volumen 51, número 3, pp. 241-260.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Maki, F. (2008). *Nurturing dreams: collected essays on architecture and the city*, Massachusetts; the MIT press.
- Mita, M. (1996) *Psicología social del Japón moderno*, México: El Colegio de México.

Morita, K.; Sassen. S. (1994). The new illegal immigration in Japan 1980-1992. *The international migration review*, volúmen. 28, número 1, pp. 153 – 163.

Murakami, H. (1992). *La caza del carnero salvaje*, Barcelona: Anagrama.

_____. (1998). *Henkyô kinkyô* [Frontera lejana, frontera cercana], Tôkyô: Shinchôsha.

_____. (2001). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, D.F, México: Tusquets Editores.

_____. (2005). *Tokio blues: Norwegian wood*, D.F, México: Tusquets Editores.

_____. (2009). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. D.F., México: Tusquets Editores.

_____. (2012). *After dark*. D.F., México: Tusquets Editores.

_____. (2016). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. D.F., México: Tusquets Editores.

Oda, M. (2017). A spatial analysis of Haruki Murakami's *After Dark*: the city at night as a place to encounter "Darkness". *Regional views*, número 30, pp.1-13.

Pelletier, P. (2012). *Atlas du Japon*. Paris: Editions Autrement.

Petit, M. (2014). *Lire le monde* (1st ed.). Paris: Belin.

Sharp, J. (2000). Towards a critical analysis of fictive geographies. *Area by The Royal Geographical Society*, 32(3), pp. 327-334.

Storz, C. (2008). Innovation, institutions and entrepreneurs: the case of 'Cool Japan'. *Asia pacific business review*, Vol. 14, No. 3, pp. 401-424.

Strecher, M. (2014). *The forbidden world of Haruki Murakami*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Tuan, Y. F. (2001). Home. En: Harrison S., Pile, S. y Thrift, N. (eds), *Patterned ground: the entanglements of nature and culture*, Londres: Reaktion Books.

_____ (2004). *Space and place: the perspective of experience*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Vara, J. L. (2008) Cinco décadas de Geografía de la percepción. *Ería*, número 77, pp.371-384.