

Metaficción e intertextualidad en la novela *1Q84* de Haruki Murakami

RUTH CUBILLO PANIAGUA

Escuela de Filología, Lingüística y Literatura
Universidad de Costa Rica

Resumen

El interés de este trabajo es analizar dos elementos fundamentales en la construcción de esta novela de Haruki Murakami: por una parte, las relaciones intertextuales que constituyen un elemento indispensable para la elaboración y el desarrollo de la novela como tal y, por otro lado, los elementos metaficcionales. En esta compleja y extensa novela, las estrategias textuales metaficcionales se cruzan con las intertextuales, pues algunos de los intertextos fundamentales generan el entrecruzamiento de los niveles de realidad. Los principales intertextos que se analizan son los musicales (Janáček y Bach) y los literarios (Orwell y Chéjov). Además, existen en esta novela dos mundos paralelos, ambos “reales” pero diferentes: Tokio del año 1984, que representa la realidad “normal”, y Tokio del año 1Q84, el mundo en el que comienzan a vivir los protagonistas. En este artículo se estudian estos mundos paralelos, poniéndolos en diálogo con los intertextos trabajados.

Palabras claves: Haruki Murakami, intertextualidad, metaficción, literatura japonesa

Abstract

The interest of this paper is to analyze two key elements in the construction of this novel by Haruki Murakami: firstly, intertextual relations are an essential element for the design and development of the novel as such, and secondly, metafictional elements. In this complex and extensive novel, textual metafictional strategies intersect with intertextual, since some of the key intertexts generate crosslinking levels of reality. The main intertexts analyzed are musicals (Janáček and Bach) and literary (Orwell and Chekhov). Furthermore, in this novel there are two parallel worlds, both “real” but different: Tokyo 1984, representing reality “normal”, and Tokyo the year 1Q84, the world in which the protagonists begin to live. In this paper we study these parallel worlds, putting them in dialogue with intertexts worked.

Key words: Haruki Murakami, intertextuality, metafiction, japanese literature

Introducción

En este artículo me interesa continuar profundizando en el análisis de la obra narrativa del escritor japonés Haruki Murakami* (en el II Congreso Internacional de Lenguas Modernas de 2010 analicé “Lo ominoso en el cuentario *Sauce ciego, mujer dormida* de Haruki Murakami), pues aunque se trata de un autor muy leído, son escasos los estudios de su obra que desde la academia se realizan .

Esta novela, cuyo análisis propongo, fue publicada en tres volúmenes entre 2009 y 2010 por la editorial Shinchosha. La traducción al castellano fue publicada por la editorial española Tusquets; primero se publicaron los libros 1 y 2 en un solo volumen (2011) y luego el libro 3 en el mismo año.

El interés de este trabajo es analizar dos elementos fundamentales en la construcción de esta reciente novela: por un lado, las relaciones intertextuales que se presentan y que constituyen un elemento indispensable para la elaboración y el desarrollo del texto como tal y, por otro lado, sus elementos metaficticiales. Es importante señalar que en esta compleja y extensa novela, las estrategias textuales metaficticiales se cruzan con las intertextuales, pues en un momento de la narración nos percatamos de que son precisamente algunos de los intertextos fundamentales los que nos conducen al entrecruzamiento de los niveles de realidad.

Tal y como señala Lauro Zavala, “la lógica de la selección y de la sustitución es, en esencia, la lógica de la intertextualidad. Por esa razón se puede afirmar que toda forma de metaficción puede formar parte de una estrategia intertextual (...) los mecanismos de selección y sustitución se apoyan en la lógica de las epifanías, es decir, de la revelación de alguna verdad narrativa frente a la cual el lector o espectador se encuentra inerme, a disposición de la instancia narrativa.” (Zavala, 2004).

La metaficción

Existen en esta novela dos mundos paralelos, ambos “reales” y, aunque muy similares, poseen diferencias fundamentales y conducen a los protagonistas a destinos muy diversos; esos dos mundos son, por un lado, Tokio en el año 1984, que representa la realidad “normal” dentro de la cual todos nosotros hemos vivido y creemos estar viviendo y, por otro lado, Tokio del año 1Q84, el mundo en el que comienzan a vivir los protagonistas sin darse cuenta de cómo y por qué se produjo la transición. Al inicio del texto el lector tampoco lo sabe, pero el texto comienza a darnos pistas de que algo extraño sucede y de que el mundo real y normal se está alterando.

Quizá uno de los efectos más importantes de la metaficción es, como bien afirma Teresa Gómez, “la puesta en entredicho del límite existente entre la propia ficción y la realidad exterior, con la consecuente invitación al lector-espectador a plantearse y cuestionar el estatuto de su propia realidad.” (Gómez Trueba, 2006: 1).

Para efectos de este análisis y una mejor comprensión del universo narrativo, la novela está estructurada de la siguiente manera:

| Libro 1 (abril a junio de 1984) | Libro 2 (julio a setiembre de 1984) | Libro 3 (octubre a diciemb. de 1984) |
|------------------------------------|--|---|
| 24 capítulos | 24 capítulos | 31 capítulos |
| Aomame, 12 capítulos (pares) | Aomame, 12 capítulos (pares) | Ushikawa, 10 capítulos |
| Tengo, 12 capítulos (impares) | Tengo, 12 capítulos (impares) | Aomame, 10 capítulos |
| | | Tengo, 10 capítulos |
| | | Tengo y Aomame, 1 juntos |

En toda la novela tenemos un narrador omnisciente, pero, como vemos en este cuadro, se nos brinda una perspectiva trifocal, es decir, tenemos tres puntos de vista de los mismos hechos y de las mismas realidades: la de Aomame, la de Tengo y la de Ushikawa. Además, es preciso señalar que los títulos de los capítulos reproducen alguna frase que luego encontraremos dentro de ese mismo capítulo y que Murakami consideró emblemática y representativa de su contenido.

Durante los primeros 18 capítulos del primer libro, las historias de Aomame y Tengo discurren paralelamente sin tocarse, encontrarse ni confundirse, pero conforme avanza el relato, nos damos cuenta de que ambos personajes se conocen desde la niñez (10 años de edad) y se recuerdan mutuamente con gran cariño y vehemencia. Por 20 años, sus vidas han transcurrido por separado; con gran dificultad logran reencontrarse, solo que en una realidad paralela: 1Q84, es decir, este es al mismo tiempo el nombre de la novela de Murakami y el nombre de la nueva realidad que surge dentro del texto.

Tengo es contratado y convencido por el señor Komatsu, editor de textos de ficción, para reescribir una novela producto de la imaginación de la joven de 17 años Fukaeri (Eriko Fukada). Esta novela tiene la calidad para ser la ganadora de un concurso literario, pero necesita ser reescrita para mejorar formalmente, pues la joven escritora no es hábil con la técnica, aunque cuenta una historia misteriosa, fantástica y atractiva. A pesar de todos los problemas éticos que esta petición de Komatsu le genera a Tengo, este decide aceptar el trabajo, que debe ser realizado en absoluto secreto; los únicos que conocen “la verdad” son el editor Komatsu, Tengo, Fukaeri y el profesor Ebisuno, su tutor legal. El proyecto tiene un gran éxito comercial y la novela, ya reescrita, titulada *La crisálida de aire*, se convierte en un “best seller”.

Aomame, por su parte, una asesina de hombres agresores, ha sido contratada por una señora muy adinerada quien, por haber perdido a su única hija a manos de un marido agresor, decide vengarla y para ello elabora minuciosos planes que conduzcan a la desaparición física de hombres comprobadamente agresores. La Señora contrata los servicios de Aomame, mujer joven y atlética, instructora física y masajista, quien posee una técnica infalible para asesinar a estos hombres sin dejar huellas en el cuerpo. Este trabajo también genera ciertos problemas éticos en Aomame, pero finalmente se acostumbra a hacerlo y se convence a sí misma de que es lo correcto, en especial porque ella también tiene un motivo

personal para asesinarlos: vengar la muerte de su mejor y única amiga, a manos de su marido agresor.

Ahora bien, sucede que el mundo creado en la novela *La crisálida de aire* comienza a irrumpir en la vida de Aomame y de Tengo. El primer signo de este cambio de realidad es la aparición de una segunda luna en el firmamento, ver-dosa, deforme y pequeña, apostada justo al lado de nuestra luna de siempre. El segundo signo es la irrupción de la Little People, pequeñas personitas venidas de algún otro mundo (no sabemos cuál), cuyo interés era controlar los destinos de los seres humanos; para ello, durante varias noches consecutivas, tejían una especie de nido o crisálida a partir de hilos sacados del aire y al completar esta creación surgía dentro de ella una persona que siempre era “el doble” de otra ya existente; la persona “nueva” era llamada DAUGHTER, y la persona preexistente, MOTHER; una era la “PERCIVER” y la otra la “RECIEVER”.

Por medio de la “daughter”, la Little People procuraba alterar el orden de la realidad y cambiar el rumbo de los acontecimientos y de la vida de las personas; ella era una especie de mediadora entre el mundo de la Little People y este mundo nuestro.

En el primer capítulo de la novela, Aomame debe acudir a una cita en un hotel con el fin de asesinar a uno de estos hombres agresores de mujeres. Se sube a un taxi y le pide al conductor que la lleve a ese sitio, pero en la autopista se encuentran con una enorme congestión vial y el taxista le aconseja, si no quiere llegar tarde a su cita, bajarse en una estación de servicio a la orilla de la carretera, descender por unas escaleras que supuestamente solo usa cierto personal de servicio de la autopista y de emergencias, y luego, ya del otro lado, tomar un metro que la conduzca a su lugar de destino.

Aomame duda pues al principio le parece un poco descabellada la idea, pero finalmente le hace caso al taxista y baja esas escaleras. Muchos capítulos adelante nos damos cuenta los lectores, y también la propia Aomame, de que ese descenso significó el paso a otro mundo, a una realidad paralela en la cual la Little People tenía sus planes ya trazados. Cuando Aomame se percata de que está viviendo en otra realidad, decide darle otro nombre porque es efectivamente otra y la denomina 1Q84 para diferenciarla de 1984, año en que se desarrolla toda la novela de Murakami: “1Q84, así voy a denominar este nuevo mundo, decidió Aomame. Q de *question mark*. Algo que carga con una interrogación a sus espaldas.” (Murakami, 2011:149).

Por su parte, Tengo se da cuenta de que él mismo está viviendo en el mundo que él, con sus propias palabras, ha recreado al reescribir la novela de Fukaeri quien, a su vez, ha narrado su autobiografía, pues ella misma también habita en esa realidad paralela; así, la segunda luna que Tengo también comienza a ver en el cielo, era exactamente igual a la que él había descrito en la novela, es decir, Tengo está viviendo en una realidad textual recreada por él mismo y por Fukaeri.

Ahora bien, en 1Q84 Tengo y Aomame estaban destinados a permanecer separados, pues la Little People sabía que juntos lograban neutralizar el poder de estas pequeñas personas; por lo tanto, necesitaban salir de 1Q84 y regresar

a 1984 para librarse del control de la Little People y poder retomar el “control” de sus vidas. Aomame sabe cómo lograrlo y, de hecho, lo hacen al final del relato ascendiendo las mismas escaleras que Aomame había descendido al inicio de la novela. Podríamos decir que al lograr regresar a 1984 los protagonistas, Murakami quiere plantearnos la posibilidad de que triunfe el amor sobre el mal.

Pero, ¿cómo se conectan Tengo y Aomame en 1984? En *La crisálida de aire* tenemos a una niña protagonista (Fukaeri cuenta su vida de los 10 a los 17 años) que ha sido criada dentro de una particular comunidad llamada Vanguardia. Se trata de una especie de secta creada por un grupo de ex profesores universitarios expulsados de la academia por sus ideas extremistas y revolucionarias; uno de ellos, el padre biológico de Fukaeri y gran amigo del profesor Ebisuno, se convierte en el líder de este grupo que en sus inicios fue una comunidad autosostenible, ecológica, muy bien organizada e incluso ejemplar para el resto de la sociedad, pero que luego se convirtió en una secta religiosa secretista y extraña.

La Little People elige a la pequeña Fukaeri para iniciar el contacto con Vanguardia y crean una “daughter” o especie de doble a partir de Fukaeri; el padre de ella, Fukada, se convierte en la voz que transmite los deseos y directrices de la Little People a los demás miembros de la comunidad; él es el mediador y por eso es considerado como una figura casi divina, con poderes especiales como leer los pensamientos de las personas, sanar enfermos y mover con su mente objetos pesados. Una de las funciones de este líder consiste en eyacular en el cuerpo de las jóvenes doncellas de la comunidad, niñas que aún no han tenido su primera menstruación, y que son elegidas por la Little People para convertirse en “daughters”; sin embargo, este acto sexual ocurría en un momento especial en que el líder se encontraba en una especie de trance que le paralizaba todo su cuerpo y le producía una erección muy prolongada, de modo que él no podía negarse a dicho acto sexual.

Lo que Fukaeri cuenta en su novela sucede también en la realidad de 1984 descrita en la novela de Murakami. La señora adinerada que contrata a Aomame se entera de la existencia de este líder religioso violador de niñas, pues recibe en el albergue que ha construido junto a su casa para mujeres agredidas, a una niña de diez años llamada Tsubasa, quien ha logrado huir de Vanguardia y presenta severos daños físicos y mentales causados por las violaciones. Ahora bien, Fukaeri también se fuga de Vanguardia a los diez años y es criada por el profesor Ebisuno; el texto sugiere que ella también fue violada por el líder, es decir, por su padre, pero más adelante se narra un episodio en el que Fukaeri y Tengo tienen relaciones sexuales exactamente en las mismas condiciones que el líder con las niñas, es decir, Tengo está paralizado, tiene una poderosa erección y Fukaeri cabalga sobre él.

Una de las características de ciertos relatos metaficticiales es que presentan aspectos ilógicos, pero que se vuelven lógicos dentro del texto, y esto sucede en 1984, no solo por el surgimiento de una realidad paralela en un texto que no es ciencia ficción, sino porque el embarazo de Aomame se da en las mismas condiciones que el embarazo de la Virgen María. La noche en que ella asesina a Fukada ocurre una tormenta fuera de lo normal, la lluvia es torrencial y no hay

electricidad; el cuarto en el que Aomame lleva a cabo su misión se queda completamente a oscuras y el texto no describe con exactitud lo que pasó en esos instantes; sin embargo, algunas páginas más adelante, recibimos la noticia de que Aomame está encinta, aunque ella asegura no haber tenido relaciones sexuales con el líder de Vanguardia ni con ningún otro hombre.

Aomame está convencida de que esa extraña noche se produjo, de manera inexplicable, una conexión entre ella y Tengo, quien a su vez estaba teniendo relaciones sexuales con Fukaeri, sin que él pudiera evitarlo debido a que su cuerpo estaba inmóvil. Curiosa e inexplicablemente, Fukaeri no resulta embarazada, pero Aomame sí. Más curioso o ilógico resulta aún el hecho de que cuando finalmente Tengo y Aomame se reencuentran, ella le hace saber que está embarazada, le explica las condiciones en las que esto sucedió y él le cree sin dudar, al igual que José, el esposo de María.

La intertextualidad

Analizaremos fundamentalmente dos tipos de intertextos: el musical, pues nos centraremos en la presencia de la música occidental en esta novela, especialmente de la música clásica y del compositor J.S. Bach, con su obra *El clave bien temperado*, así como del compositor checo Janáček y su obra *Sinfonietta*; y el literario, pues analizaremos la presencia en el texto de Murakami de la novela *1984*, de George Orwell (en japonés la letra q y el número 9 son homófonos, los dos se pronuncian kyu), y de Anton Chéjov.

Intertextos musicales

La *Sinfonietta* de Janáček

La *Sinfonietta* (subtitulada *Sinfonietta militar* o *Festival Sokol*) es una obra para gran orquesta, expresiva y festiva, escrita por el compositor moravo Leoš Janáček. Está dedicada a las «fuerzas armadas checoslovacas» y según el autor su objetivo era representar al “hombre contemporáneo libre, su belleza espiritual y alegría, su fuerza, coraje y determinación para luchar por la victoria». La obra se estrenó en Praga el 26 de junio de 1926; por lo general dura entre 20 y 25 minutos y se divide en cinco movimientos: Allegretto (fanfarria), Andante (el castillo, Brno), Moderato (el monasterio de la reina, Brno), Allegretto (la calle que lleva al castillo) y Andante con moto (el ayuntamiento, Brno).

En la novela de Murakami, la *Sinfonietta* desempeña un papel muy importante: establecer una primera y delicada conexión entre los protagonistas del relato Aomame y Tengo, de la cual ni siquiera ellos mismos se percatan y solo el atento lector logra hacerlo. En el primer capítulo del primer libro, Aomame sube a un taxi cuyo conductor escucha esta pieza; ella sabe de qué obra se trata y cuál es su autor, pero no sabe por qué posee esta información, es decir, le resulta

familiar, pero en el nivel consciente no puede explicarlo. Ese día cambiará para siempre la vida de Aomame, pues se inicia un cambio de rumbo que la llevará finalmente al reencuentro con Tengo.

Por su parte, Tengo durante su adolescencia estuvo en una banda del colegio en la cual él fungía como timbalista y una de las piezas que interpretaban era la *Sinfonietta*; sus cualidades como músico eran muy buenas, pues al entrar en la banda descubrió que la música y las matemáticas tenían muchas cosas en común y él desde muy pequeño ya había descubierto que tenía habilidades especiales para aprender y transmitir a los otros las matemáticas. Ya de adulto, escuchaba esta obra cada día, pues había adquirido un significado especial para él: “Mientras escuchaba la música, tecleaba frente a la pantalla del ordenador. Escuchar la *Sinfonietta* de Janáček temprano por la mañana se había convertido en una costumbre diaria. Desde que la interpretó siendo percusionista sustituto en su época de bachiller, se había tornado para Tengo en una obra especial. Siempre le había dado ánimos y lo había protegido. Al menos eso era lo que a él le parecía.” (Murakami, 2011:416). Esta pieza musical generaba en Tengo y Aomame las mismas sensaciones, pero se encontraban separados y no tenían ni la más remota idea de que acabarían reencontrándose; de modo que esta pieza de Janáček representa aquí un hilo o un puente que aproxima a los protagonistas desde sus inconscientes y Murakami habilidosamente nos lo sugiere para que nosotros como lectores sigamos ese hilo.

El clave bien temperado de Bach

El *Clave bien temperado* o el *Clavecín bien templado* (en alemán: *Das wohltemperierte Klavier*, literalmente ‘el clave con temperamento bueno’, en contraposición a otros tipos de temperamentos), es el nombre de dos ciclos de preludios y fugas compuestos por Bach en todas las tonalidades mayores y menores de la gama cromática. El primer volumen (que comprende los preludios y fugas del BWV846 al BWV 869) fue terminado y compilado por Bach en 1722. El segundo volumen (que comprende del BWV 870 al BWV 893) fue terminado y compilado en 1744. Ambos comparten el mismo esquema: cada libro comprende 24 grupos constituidos por un preludio y una fuga en la misma tonalidad. Empieza por la tonalidad de do mayor, y después la de do menor, a la que le sigue do sostenido mayor y así sucesivamente, hasta haber completado toda la gama cromática de mayor a menor.

En la novela de Murakami esta obra nos conduce a la conexión entre Tengo y Fukaeri, la autora de *La crisálida de aire*, pues para ambos era especial por un motivo similar: la música y las matemáticas representaban para estos dos personajes una forma de evasión de la realidad. En el caso de Tengo, nos dice el texto: “Cuando huía al mundo de las fórmulas matemáticas, podía escapar de esa fastidiosa jaula que era la realidad. Desde pequeño se había dado cuenta de que, accionando un interruptor en su mente, podía trasladarse con facilidad a aquel mundo. Y cuando daba vueltas investigando aquel terreno de coherencia

infinita, era totalmente libre.” (Murakami, 2011:234). Así, cuando Tengo descubre la relación entre música y matemáticas, se siente muy feliz porque ha hallado otra forma de escape: “Sintió un placer espontáneo al dividir el tiempo en pequeños fragmentos, volver a ensamblarlos e ir transformándolos en eficaces series tonales. Todos los sonidos fluctuaban visualmente en su cabeza en forma de diagramas.” (Murakami, 2011:238). En el caso de Fukaeri, ella le confiesa a Tengo que le resulta más fácil expresarse con números que con palabras, así como recordar los números que las palabras; por eso cuando él le pregunta si le gusta la música, ella le responde que le gusta Bach, en particular de la BWV846 a la BWV893, es decir, sus 48 preludios y fugas. Tengo reflexiona un instante y reconoce que se trata de *El clave bien temperado*, volúmenes primero y segundo. El narrador omnisciente de este capítulo 16 del libro primero aclara a los lectores: “Para un matemático, *El clave bien temperado* es, realmente, una música celestial. Está compuesto de preludios y fugas en tonos mayores y menores, respectivamente; y en ella se hace uso por igual de doce escalas. Son veinticuatro en total. Cuarenta y ocho piezas repartidas en dos volúmenes. Forman un círculo perfecto.” (Murakami, 2011:268).

Ahora bien, al igual que esta obra de Bach, la novela de Murakami forma un círculo perfecto, pues en el capítulo I del libro 1, Aomame desciende por unas escaleras que la conducen a otro mundo, y en el capítulo final de la novela (31 del libro 3) Aomame, esta vez en compañía de Tengo, asciende por esas mismas escaleras para regresar a este mundo.

Intertextos literarios

1984, la novela de George Orwell

Uno de los intertextos literarios más importantes en esta novela de Murakami es, sin duda, *1984*, novela publicada por Orwell en 1949, y que constituye una proyección futurista de la humanidad bastante pesimista, pues planteaba el autor que cuando llegara ese año todas las acciones y los pensamientos de cada individuo iban a ser controlados por lo que él llamó el Big Brother, un ente poderoso omnipotente y omnipresente, capaz de ejercer un control absoluto sobre las vidas de todos los seres humanos. Orwell duda, y nos hace dudar con él, de la libertad del individuo, de la posibilidad de este para ejercer su libre albedrío y forjar su propio destino.

En la novela de Murakami, se hace referencia a la Academia Takashima, una organización parecida a una comuna cuyo líder es Tamotsu Fukada, el padre de Fukaeri, y que luego se convierte en Vanguardia, una secta religiosa con personalidad jurídica, es decir, reconocida por el estado japonés. Esta organización es duramente criticada por el profesor Ebisuno, tutor legal de Fukaeri, pues él considera que lo que produce Takashima no son más que robots, individuos incapaces de pensar por sí mismos: “Extrae —se refiere a Takashima— de las cabezas de la gente el circuito que les permite pensar por sí mismos. Es el mismo mundo

que el que George Orwell describió en su novela. Pero (...) no son pocos los que buscan por propia voluntad ese estado de muerte cerebral, ya que no hay duda de que así es más cómodo. No necesitan devanarse los sesos con complicaciones; sólo tienen que obedecer lo que les dicen los de arriba. "(Murakami, 2011: 163).

Ebisuno considera que Orwell alude con esta metáfora al dictador soviético Stalin y mi lectura es que Murakami, a su vez, escribiendo sobre 1984 desde el 2010, alude a las diversas formas de control propias de esta época, desde los regímenes dictatoriales, hasta las dictaduras disfrazadas de democracias, pasando por las sectas religiosas, los partidos políticos y, en nuestros días, los sistemas informáticos en los que somos solo un número y las redes sociales que capturan y manejan a su antojo la información suministrada por nosotros mismos.

Cuando Fukaeri le pide a Tengo que le hable más sobre el libro de Orwell al que se refirió Ebisuno, él le dice: "George Orwell describe el futuro como una sociedad oscura controlada por un sistema totalitario. Un dictador al que llaman el Gran Hermano gobierna de forma estricta a la gente. Se restringe la información y se reescribe la Historia incesantemente. El protagonista trabaja para la Administración y se ocupa de corregir palabras. Al construir una nueva Historia, la vieja se suprime por completo. Para ello se van sustituyendo también las palabras o se cambian sus significados. Como la Historia se reescribe con tanta frecuencia, llega un punto en que ya nadie sabe qué es verdad. Nadie sabe quién es aliado y quién enemigo." (Murakami, 2011: 329).

Así pues, Orwell plantea una distopía o antiutopía (utopía) no deseada en la que la realidad transcurre en el sentido opuesto al de una sociedad ideal), pero el final de su novela no es nada alentador, mientras que la propuesta de Murakami tiene un final muy distinto, pues triunfa el amor; durante toda la novela asistimos a una lucha entre el bien y el mal, el amor y el odio, la amistad y la venganza, la belleza y la fealdad, la realidad y la irrealidad; sin embargo, en dos capítulos que resultan fundamentales (los capítulos 11 y 13 del libro 2), se produce el encuentro de Aomame con el líder de Vanguardia. Ese encuentro ha sido cuidadosamente planeado por la Señora y su fiel colaborador, Tamaru, con el fin de que Aomame pueda asesinar a Fukada como castigo por ser un violador de niñas; Aomame mantiene un extenso y profundo diálogo con este hombre, durante el cual él le pide que lo mate para poner fin a sus dolores físicos y para mantener el equilibrio en el mundo; al hacerlo, realiza una interesante reflexión sobre la ambivalencia más allá del binarismo y sobre la inconsistencia de los absolutos: "En este mundo no existe ni la bondad absoluta ni la maldad absoluta (...) El bien y el mal no son algo estático e inamovible, sino algo que siempre está cambiando de lugar y situación. La bondad puede convertirse al instante en maldad y viceversa (...) Lo importante es preservar el equilibrio entre ese bien y ese mal en constante movimiento. Incliniéndose demasiado por uno de los dos, resulta difícil mantener la moral de la vida real. Sí, *el equilibrio en sí mismo es el bien.*" (Murakami, 2011: 562).

Aomame le explica a Fukada que ella está viviendo en una realidad paralela, 1Q84, pero él no solo comprende lo que ella le dice, sino que además le brinda argumentos para que ella pueda entender lo que le está sucediendo. En

este punto es muy importante la reflexión que estos dos personajes realizan en torno de la dicotomía destino/libre albedrío o voluntad, pues Aomame siente que Dios, la Little People o alguien más han trazado su destino sin tomarla en cuenta, es decir, que por algún designio que ella no conoce, su vida es como es y ella ha sido arrastrada hasta 1Q84. Para Fukada lo que existen son probabilidades y yo como sujeto estoy expuesto a todas ellas; sin embargo, para él 1984 y 1Q84 funcionan bajo los mismos principios, sin importar que se trate de dos realidades distintas, con características distintas y conducentes a lugares distintos. Sin importar en cuál realidad yo esté, Fukada opina que lo más relevante han sido, son y serán siempre la fe y el amor: “Si no crees en el mundo o si careces de amor, todo será una mera falsificación. En ambos mundos, o estés en el mundo que estés, la línea que divide las hipótesis de los hechos es, en la mayoría de los casos, imperceptible. Esa línea solo se puede observar con los ojos del corazón.” (Murakami, 2011: 580).

Tengo y Aomame son dos personas carentes de amor que viven en soledad; ambos tuvieron niñeces traumáticas que los convirtieron en adultos retraídos y desconfiados; los padres de Aomame eran testigos de Jehová y criaron a la niña dentro de esta doctrina, lo cual generó el rechazo de sus compañeros de escuela, pues era una persona extraña que no podía celebrar cumpleaños, ni pasear los domingos (pues debía predicar de casa en casa con su madre) y que debía rezar en voz alta una oración antes de comer. Por su parte, Tengo se crió solo con su padre, pues la madre huyó con su amante; el padre era un hombre avaro, de pocas palabras y cero demostraciones de afecto; obligaba a Tengo a acompañarlo todos los domingos a realizar su labor de cobrador de la NHK, la compañía de televisión del gobierno japonés. Tengo y Aomame se cruzaron más de un domingo en la calle, mientras cada uno acompañaba a sendos progenitores en la respectiva odiada labor dominical.

Ambos son, entonces, adultos con grandes carencias afectivas y podríamos decir que la novela de Murakami tiene como fin lograr que se reencuentren y puedan amarse; es muy importante señalar que cuando tenían 10 años y eran compañeros en la escuela, Tengo y Aomame tuvieron una suerte de encuentro amoroso en el cual no mediaron palabras, solamente una mirada cruzada y la mano de ella sobre el brazo de él, apretándolo con firmeza. Ya siendo adultos, ambos recuerdan a menudo ese momento y ansían volverse a ver, pues cada uno a su modo ha idealizado la imagen del otro guardada en sus recuerdos. Cuando finalmente se reencuentran, ninguno de los dos se siente defraudado.

La isla de Sajalín de Anton Chéjov

Otro intertexto literario muy importante en esta novela de Murakami es el escritor ruso Anton Chéjov; en especial se realizan múltiples referencias a *La isla de Sajalín*, un texto donde se incluyen muchas cifras y estadísticas y en el que, como señala Tengo, Chéjov muestra su lado más científico. Se trata de una narración en la cual se describen los paisajes y las personas que habitan esta

isla; al autor le interesan sobremanera los *guiliakos* (indígenas que vivían en la isla mucho antes de haber sido colonizada por los rusos) y realiza anotaciones sobre la vida de estos individuos, al modo de un etnógrafo. Murakami reproduce de manera textual aproximadamente ocho extensos párrafos del libro de Chéjov, pues Fukaeri le pide a Tengo que le lea un libro y este es el elegido.

Lo que me interesa retomar de esta relación intertextual es el hecho de que la sociedad de los guiliakos descrita por Chéjov se halla en el extremo opuesto de la descrita por Orwell en *1984*, pues se trata de individuos a quienes les repugna la falsedad y la jactancia, “son animosos, despiertos, alegres, desenfadados y no sienten ningún atoramiento en presencia de hombres importantes y ricos. No reconocen ningún tipo de autoridad y, por lo visto, desconocen lo que significa “superior” e “inferior”. Los guiliakos (...) desconocen la noción de autoridad familiar (...) Carecen de tribunal y desconocen el significado de la palabra ‘justicia’” (Chéjov citado por Murakami, 2011: 334-335). Estamos ante una sociedad que en apariencia vive fuera de la lógica logocéntrica, pues rechaza las jerarquías, y que procura mantenerse fuera de las ataduras de la civilización (no poseen escritura, no se bañan, ven la agricultura como pecado), es decir, rechazan todo aquello que pueda generar control de sus vidas; por eso se trata de una sociedad opuesta a la descrita por Orwell.

A manera de conclusiones

Después de este breve recorrido por esta extensa novela de Haruki Murakami, podemos señalar que estamos ante un texto que realiza una profunda reflexión de orden ontológico y existencial. Los recursos metaficticiales que emplea el autor no son más que herramientas para generar en el lector interrogantes acerca de su lugar en el mundo; la idea de que Tengo y Aomame puedan no ser más que entes de ficción dentro de su mundo “real” (tal y como le sucede a Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*, la maravillosa novela de Miguel de Unamuno), es decir, la idea de que nosotros mismos podamos no ser más que entes ficticiales creados y manejados por un “Dios-Demiurgo Creador”, es una idea aterradora y escalofriante, pues solemos vivir muy seguros de nuestra realidad y afianzados en ella; de hecho, en nuestra cultura occidental, el loco es aquel individuo que pierde contacto con la realidad y se halla en otro lugar que los cuerdos desconocemos. Me interesa reproducir aquí una última cita del texto de Murakami; se trata de una conversación entre Tengo y Komatusu, el editor, a propósito de la definición de la realidad: “-¡Qué mundo más extraño! Cada día que pasa es más difícil distinguir lo hipotético de lo real. Tengo, tú que eres escritor, ¿cómo definirías la realidad? // - El mundo real es aquel donde, cuando te pinchas con una aguja, brota sangre roja –contestó Tengo.” (Murakami, 2011b: 257).

Por otra parte, la dicotomía voluntad/destino a la que nos enfrentamos todos los seres humanos aun sin darnos cuenta, tema recurrente en la literatura occidental y oriental de todos los tiempos, es retomada por Murakami en esta novela también gracias a los recursos metaficticiales, pues los protagonistas son

llevados a la realidad de 1Q84 contra su voluntad (al parecer estaban destinados a ello), aunque logran retornar a 1984 por voluntad propia, es decir, tomando la decisión de hacerlo y buscando los medios para lograrlo.

En medio de esta problemática, Murakami realiza una fuerte crítica contra todas las formas de control del pensamiento de los individuos, ya sean estas religiosas, políticas o de cualquier otra naturaleza. Durante el desarrollo de la trama de *1Q84*, nos damos cuenta de que la Little People se ha enfurecido porque al publicarse *La crisálida de aire* sus secretos están siendo revelados, es decir, sus mecanismos y estrategias de control son expuestos y sacados a la luz, con lo cual pierden su efectividad y su fuerza. Pareciera que Murakami está lanzando una llamada de alerta a sus lectores para que nos sacudamos del arrebañamiento, para que salgamos de las zonas de confort en las que tantas veces caemos, para que pensemos por nosotros mismos y no permitamos que otros piensen por nosotros, para que podamos tomar las riendas de nuestras vidas y dejemos de culpar al destino por conducirnos adonde no queríamos llegar, tal y como hicieron los protagonistas de esta novela.

Nota

Este texto fue presentado como ponencia en el III Congreso Internacional de Lenguas Modernas, organizado por la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de Costa Rica, Facultad de Letras, diciembre de 2012. Para obtener información bibliográfica sobre este autor, se pueden consultar las siguientes páginas de internet: <http://www.randomhouse.com/features/murakami/site.php?id>
<http://www.tusquetseditores.com/autor/haruki-murakami>

Bibliografía

- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Barthes, Roland. Littérature et méta-langage. En *Essais critiques*. París: Seuil, 1964, pp. 106-108.
- Bolaño Sandoval, Adalberto. Paraíso perdido y contracultura de la imaginación en Haruki Murakami. Revista Electrónica Especulo. Web. 3 de diciembre de 2010. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/paperdid.html>
- Camarero, Jesús. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona : Anthropos, 2004.
- Castany Prado, Bernat. Literatura fantástica japonesa: Haruki Murakami, en el Otro Mensual. Web. 3 de diciembre de 2010. <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/tierra34bcp01.htm>
- Cifre, Patricia. *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*. Salamanca : Universidad, 2003.
- Dotras, Ana María. *La novela española de metaficción*. Gijón: Júcar, 1994.

- Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. París: Seuil, 2004.
- Gil González, A. J. (coord.) *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. Monográfico de la revista *Anthropos*, 208, 2005.
- G. Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- Gómez Trueba, Teresa, Personajes en busca de autor y posmodernidad: de Niebla a El Show de Truman. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX, 2006, 87-106.
- Juan-Navarro, Santiago. *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. Valencia: Episteme, 1998.
- Lira, Claudia. Reflexiones en torno a lo siniestro. En dos escenas del novelista Japonés Haruki Murakami. Web. 3 de diciembre de 2010. <http://www.japonartescenicass.com>
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Murakami, Haruki. *1Q84*. Libros 1, 2 y 3. España: Editorial Tusquets, 2011.
- . Entrevista. *El País*. Web. Mayo de 2007. <http://www.ysinembargo.com/uebi/2007/05/18/murakami-entrevista-de-el-pais/>
- . Entrevista. Escribo cosas raras, muy raras. *La Nación*, Argentina. Web. 15 de setiembre de 2007. www.lanacion.com
- . Entrevista. *La Vanguardia*. Web. 5 de agosto de 2005. www.lavanguardia.es.com
- Ortiz, Alejandra. Metaficción en cuentos y minicuentos. *Letralia*, año VIII, N° 99, 1° de setiembre, 2003.
- Pérez Bowie, Juan. El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla. *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas. Revista Anthropos*, N°208, 2006.
- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros, 2009.
- Sobejano-Morán, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Zavala, Lauro. ¿Es posible teorizar sobre la metaficción? Tomado de: *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo*, México: Nueva Imagen, 2004. Disponible en: <http://www.geocities.com/molinodecuento/cartas4.htm>
- . *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2005.

