

# Lo ominoso en el cuentario *Sauce ciego, mujer dormida* de Haruki Murakami

RUTH CUBILLO PANIAGUA

Escuela de Filología, Lingüística y Literatura  
Universidad de Costa Rica

## Resumen

En este artículo se analiza la colección de cuentos *Sauce ciego, mujer dormida*, del escritor japonés Haruki Murakami, desde la perspectiva de lo ominoso, según lo define el psicoanalista Sigmund Freud. Específicamente se aborda el tema de la irrupción de lo ominoso en la vida cotidiana, pues en este cuentario Murakami crea un mundo ficcional en el que se mezcla lo real con lo fantástico, la vigilia con el sueño, la vida con la muerte, el amor con el desapego, la compañía con la más profunda soledad.

**Palabras claves:** literatura japonesa contemporánea, narrativa japonesa, literatura y psicoanálisis, Murakami y Freud, lo ominosos en el discurso literario

## Abstract

This article analyzes the collection of short stories *Blind Willow, Sleeping Woman*, written by the Japanese Haruki Murakami, from an ominous perspective that follows the definition of “the ominous” proposed by the psychoanalyst Sigmund Freud. This analysis concentrates on the irruption of the ominous in daily life, for this reason Murakami creates a fictional world that combines: reality and fantasy, vigil and sleep, life and death, love and indifference, company and extreme loneliness.

**Key words:** Contemporary Japanese literature, Japanese narrative, literature and psychoanalysis, Murakami and Freud, the ominous in literature

## Introducción

**E**sta colección de 24 cuentos del escritor japonés Haruki Murakami (Kioto, 1949)<sup>2</sup> reúne diversos relatos publicados en diferentes momentos por el autor (entre 1980 y 2005) y, como bien lo indica Murakami en el prólogo de la edición castellana de la editorial catalana Tusquets, se trata de una traducción sumamente cuidada, a cargo de la reconocida traductora Lourdes Porta.

Una primera lectura del cuentario nos introduce de inmediato en un mundo que da cuenta de lo cotidiano, pero que mezcla continuamente lo real con lo fantástico, la vigilia con el sueño, la vida con la muerte, el amor con el desapego, la compañía con la más profunda soledad. Podríamos decir entonces que se trata de un texto que aborda muchos de los temas más desarrollados por la literatura de todos los tiempos, tanto la oriental como la occidental; sin embargo, existe un elemento que le otorga un carácter distinto o peculiar a esta colección de relatos y es precisamente el que hemos propuesto como eje temático para efectuar nuestra lectura: la irrupción de lo ominoso en la vida cotidiana.

Así pues, partiremos de la definición de “ominoso” que realiza Sigmund Freud en 1919<sup>3</sup> y procuraremos evidenciar cómo se manifiesta esa ominosidad en los cuentos seleccionados. Conviene señalar que Murakami es uno de los escritores japoneses contemporáneos más conocidos en Occidente y que incluso ha sido hasta cierto punto marginado del canon de la literatura japonesa, pues sus compatriotas lo consideran excesivamente occidentalizado; de modo que su conocimiento de la obra de Freud es más que probable.

Dicho esto, recurriremos al texto freudiano para dejar en claro qué estamos entendiendo por “lo ominoso”.

### Lo ominoso ficcional según Freud y algunas otras precisiones teóricas

En primera instancia, es fundamental retomar la distinción que Freud establece entre lo ominoso del vivenciar (de la vida cotidiana, de la realidad) y lo ominoso literario o ficcional. Esta diferenciación resulta crucial para nuestros fines, pues nos permite comprender muchos de los mecanismos de manipulación textual empleados por Murakami en este cuentario a la hora de representarnos/se lo ominoso.

Para Freud, lo ominoso del vivenciar siempre hace alusión a lo reprimido familiar de antiguo, es decir, se torna ominoso aquello que en un inicio fue familiar pero que debió ser reprimido (por diversas razones) y terminó por generar una angustia ominosa.

Por otra parte, lo ominoso ficcional, según la definición de Freud,

es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. La oposición entre reprimido y superado no puede

transferirse a lo ominoso de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del examen de realidad. El resultado, que suena paradójico, es que muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real. Entre las muchas libertades del creador literario se cuenta también la de escoger a su albedrío su universo figurativo de suerte que coincida con la realidad que nos es familiar o se distancie de ella de algún modo. Y nosotros lo seguimos en cualquiera de esos casos. (...) La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en este caso puede el autor acrecentar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían -o sólo muy raramente- en la realidad efectiva. En alguna medida nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo hubiéramos hecho ante unas vivencias propias; cuando reparamos en el engaño ya es demasiado tarde, ya el autor ha logrado su propósito. (...) El escritor dispone de otro recurso (...) Consiste en ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, ese esclarecimiento decisivo.

Teniendo esto en cuenta, vamos a iniciar el diálogo con los cuentos de Murakami. Otra importante aclaración: es necesario diferenciar lo «ominoso» de lo puramente angustioso, pues lo ominoso va más allá de la angustia que nos puede generar un determinado evento, ya que alude a aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo.

### **Diversas manifestaciones de lo ominoso en el corpus seleccionado**

Freud se pregunta, ¿cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre? Para ejemplificar lo anterior, el vienes recurre a E. Jentsch, quien destacó como “caso notable de lo ominoso la ‘duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte’. Invocando para ello la impresión que nos causan unas figuras de cera, unas muñecas o autómatas de ingeniosa construcción”. Jentsch también señala que “uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona

o un autómatas”. Esto es precisamente lo que ocurre en los cuentos “El hombre de hielo” y “La piedra con forma de riñón que se desplaza día tras día”.

En “El hombre de hielo”, una joven mujer (sin nombre) nos narra en primera persona su historia personal y nos cuenta, como primer dato, que se casó con un hombre de hielo. Nuestra primera reacción como lectores es quizá pensar que no existen los hombres de hielo o bien que la narradora nos está hablando de su esposo en sentido figurado, pero a medida que avanza la narración nos damos cuenta de que, en efecto, se trata de un hombre cuya principal característica es la frialdad en sentido literal:

En realidad, el hombre de hielo no estaba hecho de hielo. El hombre de hielo sólo era frío como el hielo. Por lo tanto, aunque estuviera en un sitio cálido, no se derretía. Su frialdad se parecía al hielo. Pero su cuerpo no se componía de hielo. Y aunque ciertamente era de una frialdad extrema, ésta no robaba la temperatura corporal de los demás. (Murakami, 2008:284)

Muchos de los atributos que a lo largo de la narración se le asignan al hombre de hielo corresponden con los que le asignaríamos a un autómatas: nunca se cansaba de trabajar, comía muy poco, casi nunca se reía, hablaba escasamente y conocía en detalle el pasado de las personas, incluso el de aquellas en apariencia extrañas a él. Esta última característica resulta muy relevante, pues el texto plantea justamente que la esencia del hielo es conservar de manera nítida, limpia y clara la totalidad de las cosas, como si estuvieran vivas, aunque no lo estén. Esto es precisamente lo que le ocurre a la narradora cuando decide invitar a su marido a pasear al Polo Sur para tratar de complacerlo llevándolo a un sitio en el que pudiera sentirse más a gusto, más identificado con el paisaje y con otros individuos similares a él, para que pudiera sonreír. Lo que inició como una simple vacación se convirtió en una estancia permanente y nuestra narradora comenzó a sentir que se convertía en pasado, sin futuro ni presente, un ser sin identidad, casi otra autómatas más:

Pero pronto, en aquel mundo silencioso rodeado por una gruesa capa de hielo, fui perdiendo todas las fuerzas. Despacio, poco a poco (...) Parecía haber perdido en alguna parte la brújula de mis sensaciones. Perdí el sentido de la dirección, perdí la noción del tiempo, me perdí de vista a mí misma. (Murakami, 2008:290)

Por otra parte, en el cuento “La piedra con forma de riñón que se desplaza día tras día”, se narra una historia dentro de otra historia: un narrador omnisciente (en ocasiones se torna narrador en primera persona) cuenta la historia de Junpei, un joven novelista de 31 años que conoce a una mujer mayor que él llamada Kirie y llega a entablar una buena relación con ella, aunque en cierto momento ella desaparece por completo de la vida de Junpei. La segunda historia es precisamente un cuento que está escribiendo nuestro protagonista y que comienza a contarle a su amiga Kirie, incluso antes de acabarlo, y es en esta

segunda historia donde se presenta el elemento ominoso, el cual parece extrapolarse a la vida de Junpei y Kirie. La protagonista de esta historia secundaria es una joven médica internista (también treintañera y sin nombre), soltera, pero que mantiene una relación con un cirujano cincuentón casado y que trabaja en el mismo hospital que ella. En un viaje de recreo, la doctora encuentra en un río una extraña piedra que le recuerda la forma de un riñón y decide llevársela para su oficina como pisapapeles, pero pronto se da cuenta de que sucede algo extraño con la piedra:

Cada mañana, la piedra había cambiado de posición. Antes de volver a casa, ella la dejaba sobre su escritorio (...) Pero, por la mañana, se la encontraba sobre el asiento de la silla giratoria. O al lado del jarrón, o tirada en el suelo. Al principio pensó que se equivocaba. Luego, sospechó que tal vez le sucediera algo a su memoria (...) Ella se sentía desconcertada. (Murakami, 2008:423-424)

Como vemos, la piedra, objeto inanimado por excelencia, comienza a cobrar vida y al hacerlo inicia un proceso de profunda transformación en la doctora, es decir, la sacude en silencio y altera su identidad: “Esta piedra no debe de ser un objeto que proceda del exterior. Junpei llega a esta conclusión conforme va escribiendo el relato. El punto esencial es algo que se halla dentro de ella. Y ese algo en su interior está activando la piedra negra con forma de riñón. E impulsa a la doctora a hacer unas acciones concretas” (Murakami, 2008:426). Esas acciones concretas tienen que ver con la decisión que toma la doctora de terminar la relación con el médico casado y empezar una nueva vida. Ella también decide tomar la piedra y montarse en el ferry de la bahía de Tokio para arrojarla al mar, pues la “animación” de la piedra le había generado una angustia difícil de controlar; sin embargo, al día siguiente, cuando la doctora regresa a su oficina, se encuentra de nuevo la piedra esperándola sobre la mesa. Así termina la segunda historia.

En cuanto a la historia principal, parece ser que Kirie también ha recibido la influencia de esa piedra con vida y sin dejar ningún rastro decide salir de la vida de Junpei.

Otro elemento que da cuenta de lo ominoso es

la presencia de ‘dobles’ en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas; el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra -lo que llamaríamos telepatía-, de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio -o sea, duplicación, división, permutación del yo-, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas.

Esta temática es desarrollada por Murakami en el cuento “El espejo”, la cual se trata de una narración en primera persona (incluso podría ser leído como autobiográfico) en la cual un hombre de poco más de treinta años, que se encuentra entre un grupo de amigos que se están contando sus experiencias sobrenaturales, terroríficas o siniestras, decide hablar de lo que le aconteció a él cuando tenía unos 19 años. El joven trabajaba como vigilante nocturno en una escuela y le correspondía efectuar dos rondas de inspección a lo largo de la noche (una a las 9:00 p.m. y otra a las 3:00 a.m.); el día de los hechos, cuando se disponía a recorrer el pasillo que lo llevaría de vuelta a las habitaciones de los vigilantes, le sucedió lo que sigue:

¡Oh!, tuve un sobresalto. Me había parecido ver una figura en la oscuridad. Un sudor frío manó de mis axilas. Agarré con fuerza la espada de madera, me volví en aquella dirección. Apunté hacia allí el haz de luz de la linterna. (...) Y era yo. Es decir, un espejo. Ni más ni menos. Era mi figura reflejada en un espejo. La noche anterior no había ninguno, seguro que acababan de colocarlo allí. (Murakami, 2008:84)

El narrador ensaya una explicación totalmente racional de este hecho que él percibió como ominoso y al principio se contenta con pensar que la oscuridad de la noche no le había permitido percatarse de la presencia del nuevo espejo; sin embargo, lo asalta de nuevo la angustia cuando piensa:

La imagen del espejo no era la mía. De hecho, sí, su aspecto exterior era idéntico al mío. No cabía la menor duda. Pero no acababa de ser yo. Lo supe instintivamente. No. No es exacto. Hablando con precisión, sí era yo. Pero era otro yo. Un yo que jamás debería haber tomado forma (...) lo único que comprendí entonces era que él me odiaba con todas sus fuerzas (...) Me di cuenta de que yo estaba imitando sus gestos. Como si fuera yo la imagen del espejo. O sea, que él era quien estaba intentando controlarme a mí. (Murakami, 2008:84-85)

Este tema del doble adquiere aquí una connotación efectivamente ominosa cuando el narrador nos cuenta que a la mañana siguiente volvió al lugar donde había sucedido el hecho en mención y, ante su estupefacción, no había ningún espejo, pues éste no había existido nunca, es decir, fue parte de su experiencia siniestra. Finalmente, el narrador llega a la siguiente conclusión: “El hombre únicamente se teme a sí mismo.” (Murakami, 2008:86), tal y como lo han planteado Freud y otros psicoanalistas.

Es importante indicar que, de acuerdo con Freud, no solo esta identificación extrema puede dar pie al tema del doble, pues también pueden lograrlo “todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío”. Es esto

justamente lo que nos narra el autor japonés en el cuento “El folclore de nuestra generación: prehistoria del estado avanzado del capitalismo”.

En este relato encontramos un narrador testigo (de nuevo claramente identificable con el propio Murakami) que está en una pequeña ciudad de Italia llamada Lucca y se encuentra con un ex compañero de la secundaria, quien le refiere con cierto detalle una parte de su vida: la relación amorosa que sostuvo con la joven Yoshiko Fujisawa (también compañera de instituto) y la imposibilidad de concretar con ella el acto sexual. ¿Qué puede tener esto de ominoso? Pues bien, tal y como señala Freud en la cita anterior, todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse por diversas razones externas, al igual que las decisiones voluntarias sofocadas que generan la ilusión del libre albedrío, pueden ser consideradas como generadoras de situaciones ominosas, en tanto que enfrentan al sujeto con una parte de sí mismo (por eso Freud alude al tema del doble) que ha debido reprimirse u ocultarse para que ese sujeto pueda adaptarse a las nuevas circunstancias socialmente establecidas.

El protagonista de este relato tenía una clara y concreta aspiración: hacer el amor con su novia de la secundaria, lo cual implicaba despojarla de su virginidad y por eso incluso estaba dispuesto a casarse con ella, pero fue rechazado por la dama, quien estaba convencida de que debía casarse con un hombre unos cuatro años mayor que ella, a fin de garantizarse una cierta “estabilidad” económica y social.

Pero hay un dato más que nos resulta significativo: el protagonista y su novia sufrían el “síndrome de sobresalientes”, es decir, eran buenos estudiantes, gozaban de gran popularidad en su medio, eran buenos deportistas, buenos hijos, buenos compañeros, características que, aunque puedan parecer positivas, convirtieron a estos individuos en seres solitarios, sumamente rigurosos consigo mismos, perfeccionistas e incluso un poco obsesivos. Ambos eran conscientes de que se esperaba mucho de ellos (la familia de cada uno y la sociedad en general tenían grandes expectativas) y esto les generaba una gran presión, que sabían tolerar mejor estando juntos. Sin embargo, al finalizar la secundaria, Yoshiko decide ir a una universidad para mujeres, a pesar de que tenía la posibilidad de asistir a una mejor universidad, es decir, ella decide frenar su carrera y se refugia para ello en su condición de mujer, pero su novio no tenía en qué refugiarse, así que debe seguir adelante, solo y a tientas, esperando que llegue el día en que hará realidad “su aspiración”, aunque ese día nunca llega.

El gran conflicto de nuestro protagonista pasa por la necesidad de tomar importantes decisiones para su vida, con la ilusión de que, amparado en su libre albedrío, elegirá el mejor camino; pero el asunto se torna ominoso cuando se da cuenta de que muchas de esas decisiones en realidad han sido tomadas por “otros”

Llega un momento en que dejas de ser flexible (...) Has dado demasiado de ti, y no puedes volver a contraerte. (...) Nos habíamos esforzado mucho desde pequeños. ‘Adelante, sigue hacia adelante’, te van diciendo. Y, justamente porque tienes la capacidad, vas avanzando tal como te piden. Pero la formación de tu personalidad se queda atrás. Y llega un día en que no puedes dar más de ti. (Murakami, 2008:108)



Cuando termina de contarle su historia a nuestro narrador, el protagonista añade que siempre que recuerda este episodio de su vida se le viene automáticamente a la cabeza la siguiente frase: “Y cuando todo hubo acabado, el rey y sus súbditos se mondaron de risa” (Murakami, 2008:115); bien podríamos pensar que alude a las burlas del destino, pues a pesar de que todos creemos que controlamos nuestras vidas, siempre es posible que nos tomen el pelo. La sensación que se genera en el sujeto cuando se percata de esto con toda claridad, es sin duda ominosa.

Ahora bien, Freud es claro al señalar que “el factor de la repetición no deliberada [es] el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de ‘casualidad’”. Esto precisamente le ocurre al protagonista de “Náusea, 1979”. Tenemos en este relato un narrador testigo (amigo del protagonista de la acción, cuyo nombre no se nos dice) al que le es relatada la historia con todo detalle, pues el protagonista de los hechos es de esas pocas personas que lleva un diario sin saltarse ni un solo día.

El argumento es sencillo: el día 4 de junio de 1979 este hombre comenzó a vomitar y no paró hasta el día 14 de julio de 1979, es decir, vomitó durante 40 días sin tener ninguna enfermedad aparente (se hizo ver por los médicos y no hallaron nada malo en él). El otro dato relevante es que durante este mismo lapso recibió cada día la llamada de un desconocido que se limitaba a pronunciar el nombre del “vomitante” y luego colgaba. El día en que cesaron los vómitos, cesaron también las llamadas.

Sin duda, el factor de la repetición no deliberada es el que vuelve ominosa esta situación, pues el protagonista no sabe cómo se originó y tampoco sabe cómo detenerla. Hay otro dato importante: este hombre “tenía la afición de acostarse con las novias y las esposas de sus amigos” (Murakami, 2008:205) y en algún momento el narrador le sugiere a su amigo que a lo mejor todo ese cuadro era generado por una fuerte culpa ocasionada por la citada afición; sin embargo, el amigo le aclara: “Yo no creo que me esté portando mal, que les esté poniendo los cuernos a mis amigos ni nada por el estilo. Al acostarme con ellas, tengo una sensación de enorme intimidad. Como de estar en familia. Total, no es más que sexo. Y, si no se llega a saber, no le haces daño a nadie.” (Murakami, 2008:205-206).

El vómito mismo era extraño, es decir, no se trataba de un vómito normal, como el que tenemos cuando alguna comida nos ha hecho daño o cuando tenemos un virus:

Pero aquellas náuseas eran completamente distintas. Ni siquiera notaba esa contracción de estómago tan típica del vómito. El estómago empujaba hacia arriba la comida como si aquello no tuviera nada que ver con él. No tenía ningún nudo en el estómago. No me sentía mal, los vómitos apenas olían. Todo aquello era muy extraño. (Murakami, 2008:208)

Durante todo el cuento, el narrador testigo se esfuerza por encontrar, junto a su amigo, explicaciones racionales (o al menos verosímiles) a esta curiosa



situación: enfermedad fisiológica, alucinaciones auditivas, esquizofrenia. Siguiendo un procedimiento similar al empleado por un psicoterapeuta, el narrador le va sugiriendo a su amigo diversas posibilidades o diferentes caminos, para que él saque luego sus propias conclusiones; de hecho se plantea dos posibles causas como las generadoras de este episodio: la soledad y la culpa.

En cuanto a la primera, el hombre señala:

Siempre buscaba el momento en que yo estuviera completamente solo. [Se refiere al hombre que lo llamaba cada día por teléfono, le decía su nombre y luego colgaba] Lo mismo sucedía con los vómitos. Entonces caí en la cuenta. ¿Cómo es que paso tanto tiempo solo? Lo cierto era que, de las veinticuatro horas del día, estaba solo, de promedio, unas veintitrés horas. Vivía solo, apenas mantenía relaciones laborales con nadie, las conversaciones de trabajo eran generalmente por teléfono, las novias eran novias de otros, las comidas, el noventa por ciento de las veces las hacía afuera; el único deporte que practicaba consistía en dar, yo solo, una brazada tras otra; no tenía otro hobby más que escuchar, yo solo, discos antiguos; el trabajo, para poder concentrarme, lo tenía que hacer solo, tenía amigos, pero, a aquella edad, todos estaban muy ocupados y no podía verlos con mucha frecuencia... (Murakami, 2008:214-215)

Esta larga cita nos da clara cuenta de un estilo de vida propio de tantas personas que habitan en grandes ciudades (y no tan grandes), cuya patente soledad se puede tornar en un elemento generador de ominosidad, como sucede en el caso del protagonista de este relato, y remite, según Freud, a temores angustiantes muy frecuentes en los niños: el abandono, la soledad, el silencio, los cuales casi ningún adulto logra resolver por completo, aunque deben ser reprimidos porque así lo demanda la vida en sociedad.

En cuanto a la otra posible causa -la culpa-, el texto nos dice en boca del protagonista de la historia:

Sí, ya lo sé. Está lo de las mujeres. Como bien sabes, no tengo la conciencia completamente tranquila. Lo admito. No hay nadie que, a los veintisiete años sea inocente como un bebé (...) ¿tú apuntarías a la posibilidad de que fuera una especie de sentimiento de culpa..., un sentimiento de culpa que ni yo mismo soy consciente de tener..., que se materializase en las náuseas y las alucinaciones auditivas? Eso no lo he dicho yo, sino tú, lo corregí. (Murakami, 2008:217)

Ahora bien, Freud también señala que

una de las formas más ominosas y difundidas de la superstición es la angustia ante el “mal de ojo” (...) La fuente de que nace esta angustia parece haber sido reconocida siempre. Quien posee algo valioso y al mismo tiempo frágil teme la envidia de los otros, pues les proyecta la que él mismo habría

sentido en el caso inverso. Uno deja traslucir tales mociones mediante la mirada, aunque les deniegue su expresión en palabras; y cuando alguien se diferencia de los demás por unos rasgos llamativos, en particular si son de naturaleza desagradable, se le atribuye una envidia de particular intensidad y la capacidad de trasponer en actos esa intensidad. Por tanto, se teme un propósito secreto de hacer daño, y por ciertos signos se supone que ese propósito posee también la fuerza de realizarse.

El cuento titulado “El mono de Shinagawa” nos pone en escena la forma en que opera este mecanismo descrito por el psicoanalista vienés. En este cuento, de un claro matiz surrealista, un narrador omnisciente nos da a conocer la historia de una joven mujer llamada Mizuki Andô (Mizuki Ôsawa era su nombre de soltera), quien comienza a padecer un ominoso síntoma: es incapaz de recordar su propio nombre. Esto le genera diversos problemas en su vida cotidiana y ella resuelve grabarse el nombre en un brazalete de plata para poder leerlo cada vez que lo olvide. Asustada ante tan curioso olvido, Mizuki decide consultar a una psicóloga del ayuntamiento de su ciudad, Shinagawa. La psicóloga resulta ser una mujer que emplea métodos poco ortodoxos para ayudar a sus pacientes y descubre la causa de que Mizuki no recuerde su nombre: un mono le robó de su propia casa la chapa con su nombre grabado que ella utilizaba cuando estudiaba la secundaria en un internado.

Junto a su chapa estaba la de su compañera Yôko Matzunaka, quien se la había entregado a Mizuki para que la resguardara, pocas horas antes de suicidarse. Yôko temía que un mono le robara la chapa con su nombre mientras ella no estaba y por eso le pidió a Mizuki que la guardara cuidadosamente. Mizuki no comprendió el motivo de la preocupación de su compañera, pero de todos modos aceptó guardar la chapa. Cuando encontraron el cadáver de Yôko, Mizuki tuvo miedo de devolver la chapa, pues temió verse involucrada en el suceso, de manera que conservó la chapa junto a la suya y cuando se casó las guardó en un armario de su nueva casa, de donde el mono las robó. Años después, la psicóloga la ayuda a descubrir a Mizuki que olvida su nombre precisamente porque le ha sido robado.

¿De dónde viene el mal de ojo? Resulta ser que el mono estaba perdidamente enamorado de Yôko y, ante la imposibilidad de poseerla como mujer por su misma condición de mono, decide robarle la chapa para poseer al menos su nombre; sin embargo, como ya indicamos, el mono no puede llevar a cabo este plan debido a la repentina muerte de Yôko. El mono de este relato tenía la capacidad de pensar y de hablar y, cuando es atrapado por la psicóloga, confiesa que posee una enfermedad que lo incita a robar nombres ajenos que le resultan atractivos por alguna razón. Sin duda, el robo del nombre implica el robo de la identidad y para cualquier sujeto esto representa un hecho ominoso.

El mono argumenta en su favor que cuando él roba el nombre de alguien se lleva parte de los elementos negativos que cada nombre conlleva y por eso piensa que quizá si hubiera podido robar el nombre de Yôko, ella no se hubiera suicidado. Ante esta afirmación, Mizuki interroga al mono sobre esos elementos

negativos de su nombre y este se resiste a responderle por temor a herirla; sin embargo, ante la insistencia de Mizuki, el mono le responde:

Su madre no la quiere. Jamás la ha querido, ni ahora ni cuando usted era niña. Desconozco las razones. Pero es así. Tampoco su hermana mayor la quiere a usted. (...) Su padre no es, en absoluto, una mala persona, pero tiene un carácter muy débil. Y no fue capaz de protegerla. Por esta razón, usted, desde pequeña, ha estado falta de amor. En el fondo, usted siempre lo ha sabido, pero ha intentado ignorarlo intencionadamente. Ha desviado los ojos de esa realidad, la ha ocultado en el fondo de su corazón, ha puesto una tapa encima y ha intentado vivir sin pensar en cosas que puedan hacerla sufrir, sin ver las cosas desagradables (...) Y esa postura defensiva ha pasado a formar parte de su personalidad (...) Debido a eso, usted ha acabado por no poder amar a nadie de verdad, incondicionalmente, desde lo más hondo de su corazón. (Murakami, 2008:469-470)

Después de este diagnóstico psicológico realizado por el mono ladrón de nombres, Mizuki experimenta una suerte de revelación y acepta con humildad, como verdadero, todo lo dicho por el animal parlante; pero este acto representa para ella una cura y por eso hacia el final del relato afirma: “Y de aquí en adelante, tendré que aprender a vivir con todo lo que conlleva. Éste es mi nombre y ésta es mi vida” (Murakami, 2008:470).

Por otra parte, Freud plantea que cuando los sentimientos, de cualquier clase que sean, son reprimidos, es muy probable que se transformen en angustia y en muchos casos eso angustioso es algo reprimido que retorna o regresa; esta sería precisamente la variedad de angustia que da pie a lo ominoso, aunque originalmente no hubiera sido algo angustioso. Así, apunta Freud, lo ominoso no es algo nuevo o ajeno, sino que se trata de algo familiar enajenado de la vida anímica por el proceso de la represión. Por eso lo ominoso es algo que, aunque estaba destinado a permanecer en lo oculto, sale a la luz. Podríamos decir que esto sucede en varios de los textos de Murakami, pero para ejemplificar vamos a referirnos al cuento “Viajero por azar”.

En este relato Murakami se presenta a sí mismo como narrador: en dos pequeñas historias él es el protagonista, mientras que en la tercera (la más larga y contundente de las que integran el cuento), se limita a escuchar y reproducir para los lectores el relato de un amigo (sin nombre). Este amigo era un hombre de 42 años, afinador de pianos y gay, a quien le ocurrió algo que en principio podría ser casualidad, pero que en el cuento se plantea que sin duda va más allá de la mera casualidad.

Resulta que este hombre decide “salir del closet” en los mismos días en que su hermana mayor, muy cercana a él afectivamente, iba a casarse. Esta revelación genera ciertos conflictos con la familia del novio de la hermana y, aunque la boda siempre se realizó, ella decide romper relaciones con su hermano. Pasaron diez años y ninguno de los dos intentó buscar al otro, sino que se limitaron a reprimir sus sentimientos y a dejar que el tiempo siguiera su marcha. Justamente,

esta prolongada represión de afectos dio pie al suceso que este hombre le narra a Murakami.

Cierto día, mientras estaba en una pequeña cafetería de un gran centro comercial, a la cual acudía religiosamente cada martes para sentarse a leer sin ser molestado, se le acercó una mujer desconocida e iniciaron una charla; pronto se dieron cuenta de que ambos estaban leyendo el mismo libro (*La casa desolada*, de Dickens) y eso les causó curiosidad, pues no muchas personas leían esa novela. Esto dio pie para que surgiera una cierta amistad, que cultivaban cada martes cuando ambos acudían a leer en el mismo sitio; hasta que un día la mujer le propuso al afinador de pianos que hicieran el amor, pero él cortésmente se negó, argumentado que era gay. La mujer muy avergonzada (además de todo ella estaba casada y era madre de dos hijos) se excusó y le contó que se sentía bastante desconcertada porque le acababan de diagnosticar un cáncer de mama, pero ni siquiera su marido lo sabía aún. El hombre procuró consolarla tiernamente y luego de un rato se despidieron.

Este acontecimiento, y el hecho de que la mujer tenía una pequeña mancha en su oreja derecha, idéntica a la que tenía su propia hermana, hizo que el afinador comenzara a pensar de manera insistente en ella y, reuniendo todas sus fuerzas, decidió llamarla para saber de ella y su familia. La hermana se alegró de escucharlo y le preguntó si podía visitarlo en su casa. Cuando estuvieron frente a frente, se reconciliaron y perdonaron mutuamente; entonces ella le dijo: “Pasado mañana me operan de cáncer de mama. Van a extirparme el pecho derecho” (Murakami, 2008:353).

Hacia el final del relato, el protagonista de la historia reflexiona ante Murakami sobre el significado de un acontecimiento de esta naturaleza, pues no logra hallar una explicación totalmente racional y tampoco le parece apropiado atribuir todo al azar; entonces señala:

Y entonces lo pensé. Que una coincidencia fortuita talvez sea un fenómeno normal y corriente. Es decir, que ese tipo de cosas ocurran constantemente, a diario, a nuestro alrededor. Sólo que nosotros no solemos prestarles atención y pasamos la gran mayoría por alto (...) Sin embargo, si estamos en una disposición de ánimo en la que necesitamos ardientemente que ocurra algo, talvez envíen un mensaje dentro de nuestro campo visual y se hagan visibles. (Murakami, 2008:355)

De nuevo, aludimos al tema de lo familiar largamente reprimido, que eventualmente puede dar lugar a que ocurran hechos que calificamos como ominosos.

Otro elemento generador de ominosidad, de acuerdo con Freud, es el que surge “cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado”. Es justamente esta temática la que desarrolla Murakami en el cuento “La tía pobre”.

Un narrador protagonista, que se presenta a sí mismo como novelista, nos cuenta que cierto día, sin más, comenzó a pensar que quería escribir un relato

sobre las tías pobres, de esas que hay en toda familia y que por lo general pasan bastante inadvertidas. Empezó a forjar la historia en su cabeza y de pronto se dio cuenta de que llevaba pegada a sus espaldas una tía pobre:

La sensación no era nada desagradable. El peso era discreto, no me lanzaba un aliento apestoso detrás de las orejas. Se limitaba a estar firmemente adherida a mi espalda como una sombra pasada por lejía. Si no prestaba mucha atención, la gente ni siquiera advertía su presencia (...) Algunos amigos míos, sin embargo, no lograban relajarse en su presencia. Porque, mientras estábamos bebiendo, ella les iba echando rápidas ojeadas por encima de mi hombro. (Murakami, 2008:187-188)

Como bien señala Freud cuando se refiere a lo ominoso ficcional, este tipo de argumentos únicamente puede desarrollarse en un texto ficticio, cuya argumentación ha de ser seguida y asumida por el lector que, al iniciar la lectura, acepta un cierto pacto de lectura propuesto por el escritor. Y es que esta tía pobre generaba en cada persona que tenía ocasión de observarla, las más diversas imágenes y asociaciones, es decir, cada quien elaboraba su propia representación de la tía pobre y la daba a conocer al joven escritor, que no podía verla porque no tenía ojos en la espalda: "(...) llegué a la conclusión de que lo que llevaba pegado detrás no era una tía pobre con forma definida, sino una especie de ser etéreo que cambiaba de forma según las imágenes que tuviera en mente quien la miraba" (Murakami, 2008:188-189).

Lo ominoso de este relato radica en que claramente se borran los límites entre fantasía y realidad, pues algo que en un inicio no era más que la idea inicial para escribir un relato, cobra vida propia y afecta la vida cotidiana del escritor (sus amigos comenzaron a evitarlo y se quedó solo); pero además, sucede que un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado. El narrador lo expresa así mientras asiste a una entrevista televisiva: "La tía pobre no es un fantasma. Ni estaba oculta en ninguna parte ni ha poseído a nadie. Está hecha sólo de palabras (...) Únicamente palabras (...) Lo que se me pegó a la espalda, en definitiva, fueron las palabras 'tía pobre'. Unas palabras sin significado, sin forma. Iría más allá y diría que son un signo conceptual." (Murakami, 2008:192-193).

Sin embargo, como ya indicamos, este episodio afecta de diversos modos la vida del escritor, al punto de que cuando la tía pobre finalmente abandona su espalda, él experimenta una fuerte crisis de identidad que le genera un sentimiento claramente ominoso:

No sabía cuándo había desaparecido. Se fue de la misma manera que vino: sin que nadie lo advirtiera. Había regresado al lugar donde estaba originalmente, donde quiera que éste se encontrara, y yo había vuelto a mi yo original. Pero, ¿qué diablos era mi yo original? En aquellos momentos me veía incapaz de asegurarlo. Me sentía como si el yo que estaba allí fuese otro yo muy parecido al yo original. ¿Qué tenía que hacer yo a partir de ahora?

No lo sabía. Estaba tan completa y desesperadamente solo como un poste indicador plantado en mitad del desierto al que se le hubiesen borrado las letras (...) Sentía un vacío en el estómago que casi me hacía enloquecer. (Murakami, 2008:201-202-203)

Existen otros tres elementos, la soledad, el silencio y la oscuridad, que resultan recurrentes en el cuentario de Murakami y que son señalados por Freud como los factores en torno a los que se anudó la angustia infantil en los sujetos, asunto no resuelto en la mayoría de seres humanos. El cuento titulado “El año de los espaguetis” desarrolla notablemente los temas de la soledad y el silencio, aunque muchos otros relatos de Murakami (como por ejemplo “Náusea, 1979 y “El hombre de hielo”) dan cuenta de ellos; de hecho, la mayor parte de los personajes de estos cuentos son individuos sumamente solitarios y silenciosos, quienes tratan de resolver sus miedos internos en soledad.

En “El año de los espaguetis”, un narrador en primera persona nos cuenta una sencilla pero metafórica historia: “En 1971 yo hacía espaguetis para vivir y vivía para hacer espaguetis. El vapor que se alzaba de la olla de aluminio era mi orgullo, la salsa de tomate que se cocía a fuego lento en la cazuela haciendo ¡chup!, ¡chup!, mi esperanza” (Murakami, 2008:241). Este individuo decidió un buen día comer solamente espaguetis (con un poco de ensalada verde y té), sin ninguna razón aparente; sin embargo, un elemento fundamental de esta historia es que el narrador continuamente establece un nexo entre el hecho de comer espaguetis y la soledad, es decir, él asocia esta comida al hecho de estar solo en su casa disfrutando del platillo y no desea compartirlo con nadie más.

Pero también asocia los espaguetis con el silencio que implica esa soledad: “Primavera, verano, otoño... Y yo continuaba haciendo espaguetis. Como si fuera un acto de venganza. De la misma manera que una chica sola, traicionada por su novio, arrojaría al fuego las viejas cartas que éste le escribió, yo iba haciendo espaguetis, eternamente, en silencio” (Murakami, 2008:242).

Este individuo utiliza los espaguetis como pretexto para mantenerse aislado del mundo y se empeña en continuar así, a tal punto que cuando recibe la llamada telefónica de una chica ex novia de un conocido suyo, quien solicita desesperadamente su ayuda para localizar al ex novio, debido a que le adeuda un dinero que ella requiere con urgencia, el hombre de los espaguetis se niega a ayudarla porque no desea complicaciones: él solo desea que lo dejen en paz para poder seguir viviendo por y para los espaguetis. Así lo expresa el narrador: “En aquella época, yo no quería mantener ninguna relación con nadie. Justamente por eso iba haciendo yo solo espaguetis un día tras otro” (Murakami, 2008:247).

De hecho, la excusa que le da a la chica para deshacerse pronto de ella es que está cocinando espaguetis y que tiene que colgar rápido para no echarlos a perder. Aunque a él la mentira le resulta muy convincente, la chica no le cree y al final de la conversación le dice con ironía: “Adiós. Y recuerdos a tus espaguetis. Espero que estén buenos” (Murakami, 2008:246).



Esta evidente deshumanización y este deseo de aislamiento del hombre de los espaguetis podrían obedecer, según el planteamiento de Freud, a una angustia infantil no resuelta anudada en torno a la soledad, el silencio y la oscuridad, lo cual en muchas ocasiones conduce a los individuos a situaciones que pueden ser calificadas como ominosas, pues le vuelven ajeno y extraño aquello que en principio resulta ser lo más familiar: el ser humano mismo.

### A modo de conclusiones

Después de analizar las diversas manifestaciones de lo ominoso en la colección de cuentos *Sauce ciego, mujer dormida* del escritor japonés Haruki Murakami, podemos concluir que el texto de Sigmund Freud titulado “Lo ominoso” constituye un intertexto fundamental de ese cuentario, que por lo demás abunda en intertextos occidentales, tanto literarios como musicales (Murakami es amante del jazz y colecciona LP’s de esta música) y cinematográficos.

Es innegable que Murakami parte de esa noción de extrañeza tan propia de lo ominoso y, mediante diversos artificios literarios, la desarrolla de muy variadas formas. En este proceso, llega un momento en que el lector ya no es capaz de discernir entre lo ominoso puramente ficcional y lo ominoso perteneciente a la realidad (o al vivenciar, como señala Freud).

En efecto, y parafraseando a Freud cuando define lo ominoso ficcional, Murakami aparentemente se sitúa en el terreno de la realidad cotidiana (de hecho constantemente aporta criterios de verosimilitud para que el lector se convenza de que el hecho narrado en efecto ocurrió), de modo que acepta las condiciones para el surgimiento del sentimiento ominoso que resultan válidas en la vida cotidiana; pero al mismo tiempo, logra acrecentar y multiplicar lo ominoso, más allá de lo posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían -o sólo muy raramente- en la realidad efectiva.

De cierto modo, podríamos decir que nos descubre en nuestras supersticiones, las cuales creíamos superadas y, como argumenta Freud, nos engaña, porque aunque nos prometió la realidad cotidiana, se sale de ella. Los lectores solemos reaccionar ante tales ficciones como lo haríamos ante unas vivencias propias, pero cuando nos damos cuenta del engaño, ya es demasiado tarde porque el autor logró su propósito.

Por último, Freud plantea que el escritor de ficción también dispone de otro recurso para representar lo ominoso en sus textos, el cual consiste en ocultarnos por largo tiempo las premisas que realmente él escogió para el mundo paralelo que crea en sus relatos, de modo que deja para el final de cada historia ese esclarecimiento decisivo. Este es precisamente el mecanismo que emplea Murakami en muchos de los cuentos que integran esta colección, de modo que nosotros como lectores no sabemos bien a qué atenernos cuando nos adentramos en cada relato. Quizá por eso los leemos.

## Bibliografía

- 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>
- 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>
- Freud, Sigmund. Lo ominoso. *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.
- Hoffmann, E. El hombre de la arena. *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Lira, Claudia. Reflexiones en torno a lo siniestro. En dos escenas del novelista Japonés Haruki Murakami. Web. 3 de diciembre de 2010. <http://www.japontartesescenicas.org>
- Murakami, Haruki. *Sauce ciego, mujer dormida*. Traducción: Lourdes Porta Fuentes. Barcelona: Tusquets, 2008.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *El País*. Web. Mayo de 2007. <http://ysinembargo.com/uebi/2007/05/18/murakami-entrevista-de-el-pais/>
- \_\_\_\_\_. Entrevista. Escribo cosas raras, muy raras. *La Nación*. Web. 15 de setiembre de 2007. [www.lanacion.com](http://www.lanacion.com)
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *La Vanguardia*. Web. 5 de agosto de 2005. [www.lavanguardia.es.com](http://www.lavanguardia.es.com)
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire livre X: L'angoisse*. París: Seuil, 2002.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1996.

## Notas

- <sup>1</sup> Este texto fue presentado como ponencia en el II Congreso Internacional de Lenguas Modernas, organizado por la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de Costa Rica, Facultad de Letras, diciembre de 2010.
- <sup>2</sup> Para obtener información bio-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>
- <sup>3</sup> Todas las referencias al texto de Freud han sido tomadas de: Freud, Sigmund. "Lo ominoso". *Obras completas de Freud*, vol. XVII, Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1989.