

KAFKA EN LA ORILLA

Haruki Murakami

Tusquets, Barcelona

584 pp.

24 €

Trad. de Lourdes Porta

Experimentos con la verdad

Javier Aparicio Maydeu

1 enero, 2008

Que un tipo hable con gatos o lluevan peces del cielo no sorprende ya al lector de narrativa contemporánea, de vuelta de casi todo y camino de casi nada, si acaso de la tierra prometida de la

hipermodernidad de Lipovetsky, en la que comienza a habitar una ficción irremediabilmente urdida con clichés, apagado ya el fragor de la guerra contra el cliché, y saciada de sus urgencias de originalidad y de éxito con un ilimitado eclecticismo en el que se imbrican distintas tradiciones. Juegan también a la ficción literaria todas las manifestaciones de la cultura contemporánea, sin distinción de nivel intelectual ni de procedencia geográfica: lo popular y lo culto junto a lo icónico y lo literario, lo real conviviendo con lo onírico, y códigos, estructuras genéricas, mitos y *formulae* heterogéneos emplazados en las páginas de esta novela de complacida promiscuidad. De este tipo de ficción es Haruki Murakami uno de sus más enaltecidos mandarines desde la publicación de *Tokio Blues* (o *Norwegian Wood*, 1987), una historia de sexo, amor y muerte con consciencias perturbadas al fondo que se convirtió en un éxito internacional sin precedentes, pese a que algunos ya trataron de proscribirlo acusándolo de frívolo impostor. Y no es preciso ser su detractor para asumir que Murakami es un maestro de la impostura, que alcanza a dominar hasta el límite de darle la apariencia de la naturalidad.

Kafka en la orilla (2002), escrita originalmente en japonés, significa la consolidación de Murakami y de su estilo, hipnótico, simbólico e histriónico a un tiempo, urdido a base de ecos y de reescrituras y manipulaciones transtextuales de modelos de ficción y de textos consolidados en el imaginario del lector modelo (¿no es acaso una versión del episodio de la magdalena mojada en el té de Proust el fragmento «vuelvo a la mesa, me siento en una silla. En la taza aún queda un poco de infusión. No toco la taza, la dejo como está. Esta taza pronto será una metáfora de los recuerdos que se irán perdiendo», p. 554?). Kafka Tamura es un personaje creado a imagen y semejanza de aquel Antoine Doinel de *Los cuatrocientos golpes* de su admirado Truffaut, cumple quince años y se va de casa emprendiendo un viaje iniciático atrapado en el símbolo del *bosque* que nace de *El sueño de Polifilo* y la tradición hermética: «Quiero comprobar hasta dónde soy capaz de penetrar en la profundidad del bosque. Sé que entraña peligro. Algo me impele a avanzar» (p. 458). Es también semejante en el tono del relato autobiográfico al de Holden Caulfield –Murakami tradujo al japonés *El guardián entre el centeno* de Salinger–, y su poderosa primera persona arrastra al lector a un viaje por su consciencia, metamorfoseada en un joven llamado Cuervo (lo que en checo significa *Kafka*), que adquiere forma de relato onírico en algunas ocasiones, y de fantasía, introspección, parodia de los libros de autoayuda o *pastiche* del estilo *new age* y su exploración espiritual en otras: «Aquella noche me acuesto en la oscuridad y, conteniendo la respiración y con los ojos bien abiertos, espero a que surja alguna figura de entre las tinieblas. Ruego para que aparezca alguien. No sé si mis súplicas surtirán efecto. Pero concentro todos mis sentimientos con la esperanza de que eso ocurra» (p. 459).

El relato de la huida de Tamura, primera línea argumental de la novela, sigue el cauce del mito de Edipo tan al pie de la letra como sigue las picarescas mistificaciones del héroe de Salinger: huye de un padre famoso para abandonarse *en brazos de la mujer madura*, esto es, para convertirse en amante de una enigmática y vieja bibliotecaria llamada Saeki, tras la que se nos invita a ver a su propia madre, de suerte que la alargada sombra de la tragedia clásica compuesta por Sófocles se cierne sobre el protagonista, que habrá de sufrir el aciago sino como un nuevo Edipo rey. La llegada a la biblioteca Kômura de Takamatsu, de reminiscencias borgesianas (la biblioteca de Babel entendida como metáfora de la sabiduría, esto es, del final del aprendizaje), la identidad extraviada del enigmático bibliotecario, el travesti Oshima, las apariciones fantasmales, el sexo obsesivo con Saeki,

el poder perturbador de sus imágenes y la atmósfera psicótica y onírica a un tiempo de muchas de las páginas de esta primera línea argumental remiten sin asomo de duda al cine de David Lynch, y *Blue Velvet* y *Mulholland Drive* vienen entonces a la memoria.

En cambio, los episodios que conciernen a Store Nakata, el protagonista de la segunda trama de la novela –que se alterna con la primera, con la que mantiene una relación de ósmosis, por decirlo de algún modo, de concomitancias sin interferencias–, remiten por igual, a la hora de explicar la experiencia que el anciano Nakata tuvo de niño, con otros chicos, en lo alto de una montaña, hipnotizados de forma sobrenatural, a la ciencia-ficción, al ocultismo contaminado de hipótesis alienígenas y a un empleo sui géneris de los métodos del nuevo periodismo y de la novela de no ficción. Murakami inventa unos informes del ejército norteamericano –y en este punto el satírico y paranoico universo ficcional de Kurt Vonnegut se asoma por un momento a la narración– para especular acerca de los motivos que pudieron producir la insólita experiencia de Nakata, a raíz de la cual quedó amnésico y capacitado por un tiempo, sin embargo, para hablar con los gatos y lograr que del cielo lluevan peces, dos incursiones en el más canónico realismo mágico. Esta segunda línea trae también consigo una sátira de nuestra sociedad de consumo y una denodada complacencia en el *gore* de la mano de un personaje publicitario, Johnnie Walken (¡Walker!), Señor del Whisky, al que se le ha insuflado vida para que camine por la novela quitándosela a los gatos, abriéndolos en canal y comiéndose sus corazones en un ritual de sangre, secuencias y ritmo que le debe mucho al cómic y al *manga*, presente en otros episodios de la novela, como el del apaleamiento entre moteros camorristas en un área de servicio, al final del capítulo 20. Nakata, incapaz de asumir tanto horror, asesina a Johnnie de varias puñaladas, y el lector, recordando a Sófocles y la profecía, entiende que la-etiqueta-del-whisky-convertida-en-hombre es el padre de Kafka Tamura, y que, como casi siempre en Murakami, la metáfora ha anegado de nuevo el texto. Cobra vida también «el viejo de los carteles del Kentucky Fried Chicken», el Coronel Sanders (exacerbado todo, ahora vemos cómo ha crecido el enano de la publicidad que el *pop* legitimó en el arte de los sesenta), y convive con personajes históricos y con héroes inventados, porque en la ficción de Murakami sólo cabe suspender indefinidamente la incredulidad y dejarse llevar por las tribulaciones emocionales y los designios de la imaginación de unos personajes condenados a la huida hacia delante –la guitarrista Reiki de *Tokio Blues* se refugia en un sanatorio y Kafka Tamura en una biblioteca, ambos navegantes a la deriva de sus propias vidas–, o enjaulados por el pasado que dirige su destino y por el miedo a la madurez.

Escribiendo párrafos de metafísica pseudotrascendente (al autor de Kioto le fascina la creación de un lenguaje que suscite sensaciones, dejándose llevar en ocasiones por la grandilocuencia) junto a frases que describen un pitillo de Marlboro encendiéndose, que anota versos de *Macbeth* y habla de Jung y el *Genji* clásico y a la vez nos hace oír el motor de un Volkswagen Golf, escuchar las sonatas de Schubert después de oír a Prince y ver la hora en un Rolex, Murakami abraza el eclecticismo porque se salta a la torera los cánones. Profana y desordena a su antojo la tradición y, no sintiéndose atado a una historia, sino liberado por su imaginación, construye de forma libérrima, al modo de una escritura automática no llevada al límite: «Lo único que hago es perseguir las imágenes que acuden a mi mente y, siguiendo ese flujo, voy escribiendo» (*El País*, 26 de febrero de 2007). Atiende así a cuantos ejercicios de estilo, caprichos narrativos, audaces imagerías místicas o escatológicas y referencias culturales le asaltan durante el proceso de redacción, como sucede con las fluctuaciones de persona gramatical al final del diálogo entre Tamura y Saeki del capítulo 33, que concluye con una escena de

hard porn narrada en segunda persona desde el punto de vista de Tamura, en un complejo juego de focalizaciones, narradores y consciencias. A Murakami le fascina el hecho mismo de escribir, la sensación física, táctil, de crear mundos mentales con los que sacudir al lector. Lo dice la señorita Saeki, con su pluma Montblanc en la mano y haciéndole de portavoz a su creador: «El hecho de escribir ha sido importante. Aunque lo que haya escrito, como resultado, no tenga ningún sentido» (p. 395).

Kafka en la orilla representa de mil modos las encrucijadas de nuestro tiempo, un tiempo en el que tradiciones, culturas y lenguajes se han globalizado y contaminado hasta desnaturalizarse y reinventarse. La ficción de Murakami –ecléctica, digresiva, culturalista– pertenece, como se ha dicho con sobrada razón, a la era de Google, de los discursos imbricados, de las secuencias incoherentes y ya no lineales, de los *inputs* múltiples, no jerarquizados, difícilmente ordenables y ya inabarcables, la era del *cut & paste* y de una cibercultura hiperconsumista y globalizada que genera, por contraste, tanto el retorno a una espiritualidad más liviana y pragmática de lo que aparenta, como la asunción de una soledad sorprendentemente interconectada y comunicada.