

L'aparició de la *hiperviolència* a l'obra de Murakami Haruki¹

Tutorizado por el profesor Jordi Mas

A la seva obra *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*², Murakami Fuminobu vol situar el Japó dins del marc teòric de la postmodernitat, en especial desenvolupant el debat de la confrontació amb la pretesa superioritat moral i el factor opressor de la racionalitat il·lustrada moderna denunciats per Nietzsche, Weber, Adorno, Best i Keller entre altres, emprant com a base d'estudi la crítica literària d'escriptors com Murakami Haruki. Fuminobu³ detecta en els primers treballs de Murakami una escenificació dels valors postmoderns de *detachment*, separació de ments i passions, conflictes d'identitat, propòsits i percepció desnaturalitzada de les emocions, emprant principalment el recurs de la creació de dos mons que coexisteixen i que se solapen. Fuminobu transforma la crítica a la raó moderna en dos discursos de força dialèctica, el de la superioritat moral ("*love-is-beautiful*") i el del factor opressor ("*strong-is-good*"). Segons aquest autor, les primeres obres de Murakami plantegen temes on es presenta el tractament del conflicte entre una realitat/discurs/paradigma modern i un d'oposat, tant en el pla de les idees com en la realitat (realitat diegètica) amb la diferenciació dicotòmica dels "dos mons".

Fuminobu acaba el seu capítol dedicat a Murakami Haruki detectant el que és al seu parer una deriva present a les obres escrites a finals de la dècada dels vuitanta i durant els noranta que s'allunya de la imatge del món postmodern japonès "estàtic i fútil" dels setanta i principis dels vuitanta per apropar-se a temes menys postmoderns com "*[the] space for mutual understanding, sex, incestuous empathy and the desire for violence*"⁴. Aquesta aparició de la violència i el sexe es vincula amb la percepció del poder entès com a força positiva, moviment i intensitat, és a dir, amb un contingut relacionat amb valors romàntics més propers a la modernitat que no pas a la postmodernitat. Fumi-

1 Empraré l'ordre japonès de primer cognom i després nom sempre que faci referència a autors japonesos.

2 Murakami, FUMINOBU. *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*, Londres: Routledge, 2009.

3 En el cas de Murakami Fuminobu empraré el nom i no el cognom per referir-me a ell per evitar confondre'l amb Murakami Haruki.

4 *Ibid.* p. 57.

Jordi Serrano Muñoz

Graduado de Estudios de Asia Oriental (Universitat Autònoma de Barcelona), estudiante de máster en Investigación de Teoría Literaria (Leiden University, Holanda), editor y fundador de Asiadémica

Interesado principalmente en el análisis crítico de la literatura contemporánea de China y Japón

nobu considera la relació amb el poder dels personatges en obres amb sexe i violència com apropiativa, és a dir, no discursiva, universal i projectada a i per a l'exterior ("*strong-is-good*"), sinó personal i interior o el que és el mateix, emotiva. Aquesta nova aproximació a la relació personatge-emocions que no és moderna ni postmoderna necessita d'un nou codi que n'exemplifiqui la transició i sigui coherent amb el trencament de l'ataràxia postmoderna sense suposar un retorn al romanticisme modern. És així com es crea una passió desnaturalitzada però significativa, l'emoció no com a fruit intern de la persona ni com a imposició de valors discursius ("*love-is-beautiful*") sinó una barreja de tot plegat. Les emocions fortes ressegueixen, però ho fan partint ara d'un paradigma postmodern de *detachment* i com a tals prenen nou significat. Com que no es tracta d'una restauració dels valors romàntics, aquestes emocions existeixen en correlació amb la postmodernitat i la modernitat, pivotant en el plànol del simbolisme i la intencionalitat. És en aquest nou llenguatge literari que apareix la *hiperviolència*.

Entenc per *hiperviolència* aquella presentació d'un acte passional hiperbòlic per motius simbòlics, una violència física o sexual que perd la justificació racional, equilibrada i adaptada al costum de la realitat diegètica o de la societat que fa de mirall per transformar-se en una eina d'accentuació d'una sèrie de sentiments o emocions identificats com a forts i que apareixen per donar el contrapunt al considerat estatisme asèptic de la postmodernitat. La *hiperviolència* és, doncs, l'escenificació de la violència com a recurs literari textual, intratextual i interdiscursiu.

El meu propòsit és estudiar-ne críticament l'evolució a l'obra de Murakami, especialment des dels seus inicis fins *Crònica de l'ocell que dona corda al món*, per tal d'identificar i analitzar aquesta progressió en la relació personatge-emocions, l'aparició de la *hiperviolència* i com aquesta aparició exemplifica una nova sensibilitat i percepció del personatge amb la seva interioritat i amb la seva relació amb el món.

Per a aquesta tasca empraré extractes de novel·les seleccionades prioritant traduccions al català, però de no ser possible, faré servir les versions traduïdes primer al castellà i en últim cas a l'anglès. El meu objectiu és realitzar un anàlisi no lingüístic sinó diegètic, i recolzaré les meves argumentacions amb les contribucions d'autors que han escrit sobre l'obra de Murakami Haruki.

Primeres obres: imatges del *detachment*

L'aparició de la *hiperviolència* en les obres de Murakami no és un fenomen aïllat ni fortuït. Sorgeix com a evolució del conflicte que genera reflexionar sobre la identitat del subjecte representat. El "jo" de les novel·les de Murakami se sent confrontat amb si mateix, nota la distorsió entre dos nivells que l'autor acaba identificant com a "extern" i "intern". Hem de prendre aquest conflicte com la base sobre la qual sorgeix el personatge: un desequilibri entre com s'entén a si mateix i com s'entén en relació amb el món.

Si situem en ordre cronològic les obres de Murakami i apliquem aquesta perspectiva de tractament del "jo" a ambdós nivells (extern i intern), descobrim que l'autor no manté una mateixa aproximació sinó que aquesta aproximació va evolucionant cap a una mateixa direcció: de la indiferència i l'alienació (*detachment*) fins la preocupació i el compromís (*commitment*). Les primeres novel·les experimenten amb la posició de *detachment* i van aprofundint en el concepte de la separació de mons, perfilant la diferència i augmentant la tensió entre ambdues posicions. El personatge vol romandre allunyat i despreocupat, però el conflicte encara sense resoldre que és el desequilibri entre

internalització i externalitat l'obliga a sortir a fora per tornar a veure la seva interioritat i cercar-hi la solució als seus problemes⁵. Atès que els "problemes" no tenen nom, podem deduir que la importància d'aquest procés és reconciliar identitat exterior amb identitat interior, és a dir, imposar una estabilitat entre *detachment* i *commitment*.

Aquest procés d'identificació suposa una partida des del *detachment* fins el *commitment*, que es pot seguir a mesura que avancem cronològicament en la lectura de les obres de Murakami. Per a que aquest procés es completi cal tenir en compte la presa de consciència del problema: quan s'identifica que existeix una separació entre tots dos nivells, intern i extern, i que aquesta separació és la font dels conflictes del "jo", es produeix la necessitat de passar a l'acció, és a dir, al *commitment*. Però entre ambdós estats, alienació i compromís, és necessari establir un pont de connexió, un gallet, el "clic" que alguns personatges diuen sentir. Aquesta és la *hiperviolència*, el fenomen simbòlic que connecta el personatge al seu interior des de l'exterior, que busca trencar l'apatia per forçar la mirada a l'interior i el nou tractament de les emocions fortes. L'ordre és important, perquè només seguint la cadena de progressió podem entendre per què apareix la *hiperviolència* i quins efectes té sobre els seus precedents. Per entendre la *hiperviolència* cal tractar abans el *detachment*.

Murakami publicà en 1979 la seva primera novel·la, *Kaze no uta o kike* (風の歌を聴け), traduïda a l'anglès com *Hear the Wind Sing* per Alfred Birnbaum. Es tracta d'una obra breu i difusament estructurada, amb capítols curts que combinen descripcions de la vida diària, reflexions personals i diàlegs, sense un fil conductor específic que es pugui considerar un argument. El protagonista, un jove de 21 anys sense nom, passa els seus dies d'estiu bevent cervesa amb el seu amic Nezumi ("Rat"), meditant sobre la banalitat del pas del temps, expressant un interès nul per mantenir relacions sentimentals, i confessant la dificultat per entendre i expressar emocions de cap mena. Aquest esquema de personatge protagonista, escrit en primera persona però des del record d'un narrador que parla del passat tot el temps, sense nom i amb una identitat poc definida, es repeteix a les obres que conformen la "trilogia de la Rata": *Kaze no uta o kike*⁶, *1973-sen no pinbōru* (1973年のピンボール) i *Hitsuji o meguru bōken* (羊をめぐる冒険). *Dansu dansu dansu* (ダンス・ダンス・ダンス), tot i no quedar normalment inclosa en aquesta trilogia, sí que suposa una continuació a la trama i compta amb el mateix arquetip de personatge, que Jay Rubin anomena "Boku", en referència al "jo" masculí informal que el narrador/protagonista empra per referir-se a si mateix a les novel·les⁷.

Kaze no uta o kike ens presenta un "Boku" que, tot i saber establir relacions personals, no mostra cap intenció de mantenir-les o de portar-les a nivells més grans de compromís o, sobretot, de comprensió. Els personatges de *Kaze no uta* no tenen nom i pràcticament no sabem res d'ells: es mostra una despreocupació envers la manifestació d'una identitat perfilada diferenciadora. Aquest "igualitarisme apàtic" reforça la idea del *detachment* com a fenomen d'època i no particular d'un arquetip específic de personatge. La novel·la està marcada per aquest to de pessimisme i impotència vital: "Things pass us by. Nobody can catch them. That's the way we live our lives"⁸.

⁵ *Ibid*, p. 57.

⁶ Sempre que faci referència a una novel·la de Murakami Haruki empraré el seu nom en japonès, escrit en rōmaji, com a mètode unificat. Les cites i els fragments estaran trets de la versió traduïda corresponent al català, el castellà o l'anglès, que es poden trobar a la bibliografia.

⁷ Jay RUBIN. *Haruki Murakami and the Music of Words*. Vintage; New Ed edition, 2005, p. 37.

⁸ Haruki MURAKAMI. *Hear the wind sing*. Trad. Alfred Birnbaum, Tokyo: Kodansha, 1985, p. 61.

El més important, però, d'aquesta negativitat és precisament la posició de resignació que s'adopta envers ella. "Boku" es conforma amb la superficialitat de qualsevol emoció, i en aquest nivell de banalitat es mou la novel·la, mostrant-nos episodis inconnexos com la recerca d'una cançó a la ràdio, l'assassinat del president Kennedy, els seus pensaments sobre l'escriptor fictici Derek Hartfield o les converses de bar sobre la mort de la bona literatura ("fine literature") amb Nezumi. Aquest personatge, en un moment donat, expressa el seu desig d'escriure una novel·la sense mort ni sexe, i d'aquesta forma indirecta Murakami fa referència precisament a l'essència de *Kaze no uta*, una novel·la sense la presència d'emocions fortes. El sexe i la mort connecten les persones entre elles i amb el món, però els personatges de *Kaze no uta* viuen desvinculats i aïllats. Per a "Boku" només importa el seu món interior, al qual tampoc no vol accedir en profunditat per indiferència al que pugui trobar. És l'estat de *detachment* absolut. És important prendre amb vistes a les següents obres aquest punt com a referència de l'evolució cap al *commitment*, perquè, a mesura que augmenta la tensió entre interior i exterior, s'incrementa la necessitat de *commitment*, i apareixen amb més rellevància escenes de mort i sexe.

La següent novel·la de Murakami fou *1973-sen no pinbōru*, publicada l'any 1980. Més extensa i més ben estructurada, *1973-sen no pinbōru* compta de nou amb "Boku" i Nezumi, que aquest cop protagonitzen històries diferents, tot i que la narració se centra en la veu en primera persona de "Boku", combinada amb fragments aparentment inconnexos de la desafortunada aventura amorosa de Nezumi. *1973-sen no pinbōru* comparteix amb *Kaze no uta* alguns dels seus motius, que d'aquesta manera es desenvolupen: la manca d'identitats definides (ben expressades per exemple en els personatges de les bessones 208 i 209), la resignació davant les circumstàncies vitals, la banalitat de la vida monòtona, i la soledat. En aquest últim cas, *1973-sen no pinbōru* realitza una anàlisi més exhaustiva de la condició d'estar sol, acceptant la soledat i fins i tot trobant justificacions per a aquest aïllament.

How about now? You have a girlfriend?

After thinking it over, I decided to exclude the twins.

No, I said.

And you're not lonely?

I'm used to it. I've had practice.

Practice?

[...] I was born under a strange sign. You see, whatever I've wanted I've always been able to get. But whenever I get that something, I manage to spoil something else. You know what I mean?

Kind of.

Nobody believes me, but it's true. I only realized it myself three years ago. That's when I thought, better just not want anything anymore.

She nodded.

And so that's how you plan to spend the rest of your life?

Probably. At least I won't be bothering anybody.

If you feel that way, she said, why not live in a shoe box?

A charming idea.⁹

Quan "Boku" diu "three years ago" fa referència precisament a *Kaze no uta*, la qual cosa ens indica no només una continuació sinó una afirmament d'aquesta postura. El personatge no es preocupa

⁹ Haruki MURAKAMI. *Pinball 1973*. Trad. Alfred Birnbaum. Tokyo: Kodansha, p. 61.

per evolucionar, ni per adquirir ni per perdre. Mostra indiferència cap a la solitud, cap al futur i cap al passat. “Boku” és un personatge interior que no treballa el seu interior; el rebuig que mostra cap a l’exterior i el desig per establir relacions personals també es troba quan ha d’enfrontar-se amb les seves emocions. Aquest conflicte amb les emocions el veiem millor expressat a Nezumi, que funciona com un alter ego de “Boku”, a la recerca d’un amor que sempre el deixa insatisfet. Nezumi es passa la novel·la dubtant sobre si demanar-li sortir a una dona que està seguint, però el rebuig a la seva interioritat (les seves emocions) impedeixen qualsevol avanç:

Occasionally, though, tiny ripples of emotion would be set off, as if to remind him. At times like that, the Rat simply closed his eyes, sealed off his mind, and sat tight until the ripples subsided. By then it would already be getting a little dark, toward early evening. The ripples gone, that same busted tranquility would come over him again, as if nothing happened.¹⁰

Sent cert que tant els personatges de *Kaze no uta o kike* com de 1973-sen no pinbōru manquen d’una resolució vital a què aferrar-se, propis de l’esquema ja explicat de *detachment*, en *Pinbōru* Murakami va un pas més enllà i disfressa de *raison d’être* l’obsessió passatgera de “Boku” pel joc del milió. Durant la novel·la, “Boku” es deixa emportar amb força pel seu desig de tornar a jugar a certa màquina del joc del milió perquè aquesta missió ompli d’alguna manera el buit del que seria la necessitat de comprometre’s i ser constant amb una idea fixa. No es tracta de *commitment* perquè “Boku” no atorga valor genuí a la cerca, ni és força que sorgeixi del seu interior. La novel·la juga també amb un paral·lelisme entre l’obsessió del joc del milió de “Boku” i la relació amorosa de Nezumi. Totes dues són obsessions que serveixen als personatges per desprendre’s del *self*. Podem entendre aquestes fixacions com a vàlvules d’escapament dels personatges per desviar l’atenció de les seves responsabilitats o de les preocupacions que impliquin un nivell de compromís emocional, que per a “Boku” són les bessones i per a Nezumi la necessitat de marxar del seu poble. Se senten incapacitats per prendre decisions, o no volen posar-se en la tessitura d’haver de prendre-les. De qualsevol manera, necessiten trobar refugi espiritual en causes que per endavant saben que són inútils i improductives. Aquesta idea queda ben reflectida en la reflexió que realitza “Boku” sobre la seva passió pel joc del milió:

Pinball machines, however, won’t lead you anywhere. Just the replay light. Replay, replay, replay... so persistently you’d swear a game of pinball aspired to perpetuity. We ourselves will never know how much of perpetuity. But we can get a faint inkling of what it’s like. The object of pinball lies not in self-expression, but in self-revolt. Not in the expansion of the ego, but in its compression. Not in extractive analysis, but in inclusive subsumption. So if it’s self-expression or ego expansion or analysis you’re after, you’ll only be subjected to the merciless retaliation of the tilt lamps. Have a nice game.¹¹

El que vol dir “Boku” és que el joc del milió és ideal per a individus que cerquen un succedani del compromís pel sentit (sota l’expressió “aspired to perpetuity”), sense les obligacions i els perills de l’autèntic *commitment*. Nezumi es lliga a l’amor que creu sentir per aquella dona per tal de defugir haver d’enfrontar-se a la vida adulta.

Finalment ambdós personatges abandonen aquestes distraccions. La raó es troba de nou en la temporalitat i l’efímer de les condicions vitals que vol destacar Murakami en aquestes primeres obres.

¹⁰ *Íbid*, p. 26.

¹¹ *Íbid*, p. 16.

Lligant al fragment de *Kaze no uta* que hem vist abans, trobem aquest altre a prop de la conclusió de *1973-sen no pinbōru*:

Yet when we look back on the darkness that obscures the path that brought us this far, we only come up with another indefinite “maybe”. The only thing we perceive with any clarity is the present moment, and even that just passes by.¹²

Indefinició, inseguretats, desconfiança cap al pas el temps, indiferència cap al que vindrà o ja ha passat. “Boku”, un personatge que s’allunya de l’estereotip d’*enfant terrible* inconformista pel seu perfil de ciutadà model, es nega a prendre cap compromís tant cap a l’exterior i cap a l’interior. En aquest sentit, el personatge és un desconegut de sí mateix, i sobretot, no mostra cap interès per definir-se. Acaba la novel·la i, com a *Kaze no uta*, no notem cap evolució en el personatge. Totes les circumstàncies tornen a la casella inicial: marxen les bessones, s’acaba la passió pel joc del milió, “Boku” torna a estar sol i no aconsegueix el que s’havia proposat, perquè no s’ha proposat res de debò en tota l’obra.

La tercera obra de Murakami, *Hitsuji o meguru bōken*, publicada al 1982, inaugura l’estil detectivesc amb elements paranormals que caracteritza part de l’opus de l’escriptor. En aquesta obra, la indiferència i l’apatia van perdent a poc a poc la seva pesada boira i la inactivitat dóna pas a una relativa preocupació per les accions, mancades d’iniciativa. En *Hitsuji*, “Boku” es veu emportat per les circumstàncies a emprendre una aventura a la recerca d’un boc amb una estranya taca en forma d’estrella. Si bé no em vull centrar en detalls de l’argument, és important tenir en compte que el protagonista en cap moment pren cap decisió activa: sempre hi ha forces externes que prenen les decisions per ell.

Prenem l’esquema literari clàssic de resolució de problemes: un heroi, amb la seva determinació i l’ajuda de factors externs, s’enfronta als problemes que planteja el conflicte. Ara comparem-lo amb l’esquema de resolució de problemes que planteja Murakami a *Hitsuji*: un heroi, forçat per factors externs, s’ha d’enfrontar al conflicte. Notem com la principal diferència es troba en que Murakami ens presenta un heroi sense determinació, sense que això li exigeixi d’enfrontar-se als conflictes. Els problemes s’han de resoldre, independentment dels desitjos del personatge.

Aquesta fórmula també es pot aplicar a les següents obres de misteri (*Dansu dansu dansu* i *Sekai no owari to hādoairudo wandārando* [世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド]). Si en *Kaze no uta* i *1973-sen no pinbōru* hem destacat que la línia argumental era feble o pràcticament inexistent, a partir de *Hitsuji* sorgeix un element essencial, el conflicte. Suposa un avanç des de la inactivitat en direcció cap a l’acció, un pas intermediari entre el *detachment* i l’autèntic *commitment*. Els protagonistes d’aquestes novel·les es veuen involucrats amb el conflicte, però no generen cap resposta a favor de la resolució, sinó que prefereixen mantenir-se al marge i són una sèrie d’elements en principi aliens a l’heroi els que forcen l’aventura i el condueixen a enfrontar-se a les dificultats. El protagonista no vol superar els obstacles, sinó que ha de superar-los. Aquesta manca d’iniciativa pròpia procedeix de la desafecció que sent l’heroi envers l’exterior: el personatge no se sent preparat per comprometre’s amb el món, perquè encara no ha après a comprometre’s amb si mateix. Així doncs, tot i que fins al moment els protagonistes havien aconseguit evitar abordar el conflicte, tant si volen com si no, al seu voltant comencen a sorgir fenòmens que necessiten resolució. La clau no es troba en si els resolen o no, sinó en què fan per portar-ho a terme.

¹² *Ibid.*, p. 116.

Tenim doncs un protagonista *detached*, que no vol saber res ni de l'exterior ni del seu interior, a qui les circumstàncies forcen contra la seva voluntat a convertir-se en l'heroi que ha de resoldre un conflicte. Aquesta conversió no és casual, ja que el conflicte extern és un reflex del conflicte intern del personatge: el misteri de la novel·la només funciona com a metàfora d'un conflicte entre forces dins del propi personatge, que com s'ha mencionat a la introducció, es tracta de la problemàtica de reconciliar món interior amb món exterior. Com diu Suter al respecte, "it is by traveling through imaginary worlds that the characters are able to change things in the 'world on this side'"¹³. El personatge creu que la seva postura de desconexió és el seu estat natural, però s'equivoca. Aquest estat provoca errors, problemes, és a dir, el conflicte extern (el misteri) té la seva font en el desequilibri intern. L'univers de la novel·la és un mirall d'aquest conflicte entre ambdós nivells, intern i extern, i els personatges secundaris que acompanyen el protagonista, extensions antropomòrfiques d'idees sentimentals (en el cas de la trilogia de la Rata, Nezumi representa l'amistat, la noia posteriorment coneguda com Kiki representa l'amor, el boc, l'apatia, etc...). En *Hitsuji*, a mesura que avança la trama "Boku" comença a dubtar de l'existència d'aquests personatges, fins que arriba un punt en que fins i tot dubta de la seva pròpia existència. És l'escena del mirall:

Más que estar yo allí contemplando mi imagen reflejada en el espejo, era cabalmente como si yo fuera esa imagen misma reflejada, y ese yo del espejo estuviera contemplando a este yo de la realidad convertido a su vez en imagen reflejada de dos dimensiones. [...] A estas alturas, no podía estar seguro de si aún me quedaba libertad de elección para limpiarme los labios con el dorsal de la mano. [...] En el mundo interior del espejo, yo estaba solo. Un escalofrío estremeció mi espina dorsal.¹⁴

Amb aquest gest, Murakami ens introdueix directament a un dels principals recursos per expressar el conflicte intern-extern: el concepte de món doble. La idea que pel subjecte protagonista hi ha dos nivells de realitat, i que el que succeeix en un afecta l'altre a través del vincle que suposa l'heroi. Aquests dos mons són a efectes pràctics dos espais, i el personatge només pot estar en un al mateix temps, tot i que pot moure's entre ells. A *Hitsuji* només succeeix cap al final de la novel·la, quan, estant en la mansió, "Boku" viatja a "l'altre món" i finalment es comunica amb el seu amic Nezumi, que en principi és mort. L'única intenció del boc era convertir el món en "un reino de total anarquía mental, donde toda confrontación se resolvería en unidad"¹⁵. Aquesta definició s'assembla a la pròpia de la societat en estat *detached* de la postmodernitat que hem anat veient: un estat mental buit i pacífic on impera la indiferència i l'automatisme, si bé Murakami ho condemna amb la connotació d'imposició que vol donar-li el boc. El boc s'apodera de les persones febles, i utilitzant-les tracta de forçar aquest estat al món de "Boku". Aquest element paranormal cobra nou sentit metafòric quan ho mirem des de l'òptica del món doble: l'exterior (el món que el boc vol transformar) és reflex de l'interior, i el boc, que representa el *detachment*, expressa la seva intenció de dominar-lo. Però hi ha factors que empenyen "Boku" a actuar i acabar amb el boc, és a dir, a eliminar l'element simbòlic del *detachment*. És Nezumi qui ho aconsegueix, sacrificant-se per a aquest fi quan el boc és a dins seu. Nezumi s'immola quan finalment dona sentit a la seva existència, quan accepta el valor de les emocions fortes i el *commitment*, abraçant la mort (aquell element que volia eludir a les seves

13 Rebecca SUTER. *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki Between Japan and the United States*. Cambridge: Harvard University Press, 2011, p.162.

14 Haruki MURAKAMI. *La caza del carnero salvaje*. Trad. Fernando Rodríguez-Izquierdo, Madrid: Anagrama, p. 292.

15 *Ibid*, p. 303.

novel·les) com a expressió de la seva entrega a la responsabilitat. “Boku” encara no està preparat per comprendre aquesta entrega, però al final de la novel·la advertim un canvi en el seu interior: el dubte.

La publicació de *Sekai no owari to hādoboirudo wandārando* sorprengué el cercle de lectors de Murakami, que acostumats als espais del Japó dels anys setanta de la trilogia de la Rata es troben amb un nou univers de ciència ficció, organitzacions secretes i indrets atemporals. Tot i així, el protagonista de *Sekai no owari* no podia ser més semblant a “Boku”: viu sol i no manté cap contacte amb ningú, no té nom, està divorciat, es dedica a la seva feina sense queixa ni passió, no espera res del present ni del futur i es manté a relativa distància de les seves emocions.

Sekai no owari suposa l’assaig principal de Murakami sobre el món doble, i amb aquest fa explícita la relació entre interioritat i exterioritat expressada a través de mons paral·lels. Cada capítol fa referència a un d’aquests dos mons, el Japó de ciència-ficció i el conegut com a “Fi del món”, i els fils en comú entre aquests dos mons es van fent visibles a mesura que avança la novel·la, fins que finalment s’uneixen. La “Fi del món” és un indret que representa la construcció de la ment de l’heroi protagonista, i tot el que hi habita és una imatge de la seva personalitat: a la “Fi del món”, els pobladors han de renunciar a la seva ombra, que simbolitza la identitat, l’únic propòsit que tenen és treballar per treballar, no somien ni són capaços d’expressar cap emoció forta, i no existeix ni el passat ni el futur, perquè el temps no corre. Tots aquests trets ens són familiars com a adscrits al *detachment*. La història de la “Fi del món” comença quan acaba la del Japó de ciència-ficció, és a dir, que el personatge del món extern està condemnat a submergir-se en la seva ment, que és la “fi del món”. Murakami vesteix aquest procés amb un mecanisme fantàstic, però el valor simbòlic és ben real: dins de cadascú hi ha un món que representa la nostra ment. Dins del seu món interior, l’heroi ha de desvetllar el significat d’estar allà, el que suposa conèixer-se. Murakami transforma la ment en una representació visual, en un escenari on cal desxifrar els símbols per sostreure el sentit amagat. Michael Seats¹⁶ ens parla de l’èxit del “fenomen Murakami” com un triomf de l’estil representatiu de l’escriptor, capaç de fer sentir més real la simulació que el simulat. La transformació dels conceptes de ment/interior i exterior com a mons projectats del mateix personatge ens pot servir per comprendre aquest punt. L’univers de cada novel·la pot entendre’s i justificar-se com la mera representació d’una sèrie de símbols adscrits a un únic personatge, i tot i així, els acceptem com a referents de la nostra pròpia realitat, conciliant el fantàstic com a real sense que cap de les dues interpretacions (la simbòlica i la realista) caiguin en contradicció.

A *Sekai no owari* és important atendre al final. Seguint un ordre cronològic, l’heroi s’ha vist forçat a quedar atrapat en el seu món interior, la seva ment, que és un indret conegut com la “fi del món”. Amnèsic, explora aquell espai i tracta d’entendre com funciona, ignorant que el que fa és descobrir els seus propis engranatges. Quan recobra la memòria, té l’oportunitat de recuperar la seva identitat (la seva ombra) i tornar al món exterior, mitjançant un portal en forma de remolí en un llac. Però arribats fins aquest punt, l’heroi es fa enrere i decideix romandre al seu interior.

Tinc responsabilitats – dic –. No puc abandonar les persones, els llocs i les coses que he creat. Sé que et faig un mal terrible [a l’ombra]. I sí, potser en faig un greuge a mi mateix, també. Però he d’assumir les conseqüències dels meus propis actes. Aquest és el meu món.

16 Michael Robert SEATS. *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lexington Books, 2008, p. 25-38.

La Muralla hi és per retenir-me; el Riu corre per dins meu, el fum sóc jo cremant. He de saber per què.¹⁷

L'heroi descobreix que té responsabilitats amb sí mateix, que ha de resoldre encara un conflicte que batega dins seu, doncs descobert el seu funcionament, se sent encarregat del seu futur. No sap com ni perquè, però sent. *Sekai no owari* acaba en aquest punt, amb el protagonista acceptant per primera vegada un deure amb el seu interior.

L'arribada del *commitment*

1995 fou un any important per al Japó i per a Murakami. El gener es produí el fatal terratrèmol de Kobe, i el març, la secta religiosa Aum Shinrikyō (オウム真理教) atempta el metro de Tòquio amb gas sarín. Aquestes dues desgràcies perforaren la pell del país i van treure a línia de flotació els fantasmes crònics que arrossega el país: una crisi de valors, la necessitat d'adaptació als nous temps, la falta de transparència i reconeixement dels seus mals i les conseqüències d'un progrés accelerat. Tots aquells aspectes negatius que s'havien anat acumulant després de dècades de creixement econòmic i que s'havien ignorat amb la pàtina del progrés reclamaven l'atenció del poble japonès. Tampoc es pot dir que el Japó de 1995 fóra el mateix de feia cinc o deu anys: el 1989 esclatà una bombolla immobiliària que finalment el 1992 faria entrar el país en una recessió que es manté fins al present. A les eleccions del gener de 1994, el Partit Liberal Democràtic, que havia estat al poder durant quaranta anys, hagué de formar per primer cop una aliança amb altres partits per no haver d'abandonar el govern. El Japó semblava haver entrat en un procés de canvi a marxes forçades.

Tot i així, foren necessaris dos factors externs violents, l'atac terrorista i el terratrèmol, per a reobrir el debat sobre els conflictes interns. Aquesta idea no passà desapercibuda per a un Murakami que en els últims anys també havia canviat. La seva estada als Estats Units a principis del noranta li havia obert un nou interès per la història recent del Japó, especialment aquella que envolta els errors bèl·lics de l'ocupació japonesa. Juntament amb l'amnèsia nacional voluntària relacionada amb aquests esdeveniments, Murakami es convenç que la violència està inscrita en el codi genètic del poble japonès, i que calia entendre-la i tractar-la per comprendre millor el seu present. En un article publicat al *New Yorker*, Murakami arribà a dir que "violence is the key to Japan"¹⁸. Quan decideix tornar al Japó, Murakami ja no es troba el país despreocupat i optimista dels vuitanta. En termes literaris, el conflicte es presentava en forma de crisi econòmica, política i social, i el poble japonès, com el personatge de "Boku", es veia amb la necessitat d'enfrontar-se amb els problemes. En aquesta ocasió, seria necessària la determinació.

El 1995 Murakami publica *Nejimaki-dori kuronikuru* (ねじまき鳥クロニクル), la seva obra més extensa fins al moment, i en ella Murakami barreja nocions d'història i psicoanàlisi en un primer intent d'aproximar-se millor al Japó, a nivell personal però també amb cert propòsit divulgatiu i reflexiu.

Aquest nou viratge de l'escriptor queda reflectit a les seves obres, que com s'ha exposat evolucionen des d'escenaris i personatges adscrits a una estètica i uns motius de *detachment* (desafecció,

17 Haruki MURAKAMI. *Despietat país de les maravelles i la fi del món*. Trad. Imma Estany, Barcelona: Editorial Empúries, 2009, p. 379.

18 Ian BURUMA. "Becoming Japanese", *The New Yorker*, 23 desembre 1996, p.60.

indiferència, apatia i principalment distanciament de les emocions fortes) per anar-se apropant gradualment a una necessitat de *commitment*, és a dir, de sentit, propòsit i responsabilitat. Aquesta progressió també es fa en el temps i compta amb el complex paral·lelisme de la realitat japonesa de postguerra: les obres comencen a principis dels setanta, i amb l'excepció de *Sekai no owari* avancen amb el pas dels anys, mostrant un Japó diferent amb què els protagonistes han de conviure. Un Japó que, superat el furor del primer miracle econòmic i el fracàs dels moviments de reformisme intern de finals dels seixanta, passa per una fase d'assimilació dels valors asèptics del liberalisme capitalista. El fracàs del moviment d'estudiants representa la fi de la confiança en valors romàntics, i a partir de 1970, com diu el crític Karatani Kōjin¹⁹, acaba l'esperit *shōwa* i l'individualisme perd la seva raó de ser, donant pas al que ell interpreta com la tornada al "regne de la superficialitat" del Japó pre-Meiji. Prenent com a base les obres de Murakami, aquesta sensació va desapareixent segons avancem en el temps. L'evolució es produeix a tres nivells: el Japó, Murakami i les seves novel·les. Tots tres semblen fer aquesta progressió cap a un estat de compromís més profund, o com a mínim oposen en dubte les bases del *detachment*. A la figura 1 queda il·lustrada aquesta sensació de progressió lineal: les obres avancen cronològicament en el mateix ordre tant si prenem com a criteri l'any de publicació com si ens atenem a l'any on se situa la ficció, establint dues línies paral·leles que es dirigeixen en la mateixa direcció. Aquesta direccionalitat també coincideix si afegim un tercer criteri, la situació dins de la progressió del *detachment* al *commitment* vista a l'anàlisi de les novel·les.

| | <i>Kaze no uta o kike</i> | <i>1973-sen no pinbōru</i> | <i>Hitsuji o meguro bōken</i> | <i>Dansu Dansu Dansu / Sekai no owari [...]</i> | <i>Nejimaki-dori kuronikuru</i> |
|------------------|---------------------------|-----------------------------|---|---|---------------------------------|
| Any publicació | 1979 | 1980 | 1982 | 1988 / 1985 | 1995 |
| Any en la ficció | 1970 | 1973 | 1978 | 1984 / Exempció | 1987 |
| Situació | <i>Detachment</i> | Necessitat d'omplir un buit | Conflictes externs i conflictes interns | Pressió del deure | <i>Commitment</i> |

Figura 1

D'aquesta figura podem extreure dues conclusions: que la ficció de Murakami es mou en un determinat ordre cronològic i que aquest ordre va relacionat amb la progressió del propi personatge, des d'un estat de *detachment* fins el *commitment*. Sent així, es pot aventurar que aquesta progressió també es podrà relacionar més enllà de l'univers de cada novel·la i s'estableixi també en relació amb la història recent del Japó.

La figura del gallet és l'última baula del procés cap al *commitment*, i la seva presència és tant il·lustrativa com simbòlica del pas final necessari per completar aquest desenvolupament. Si hem dit que aquest recorregut cap al *commitment* és un retrobament de les emocions fortes, Murakami creu convenient que sigui el contacte amb elles el que representi el pas final, un punt que és camí i final a l'hora. I els instruments escollits per a aquest fi són el sexe i la violència, que, entesos a nivell representatiu, compten amb un significat que va més enllà de la idea de l'acte en si i sempre tenen

19 Kōjin KARATANI. *The discursive Space of Modern Japan in the World*. (autumn, 1991), vol. 18, nº 3, Duke University Press, p. 217-218.

una intenció comunicativa. Aquest simbolisme fa que sigui incorrecte classificar les emocions fortes només com a contràries o diferenciades d'un altre tipus d'emocions (inclosa l'apatia), perquè la naturalesa al·legòrica de les emocions fortes, capaces de connectar, els atorga un valor més complet que adquireix indiscutible rellevància quan les tractem com a generador de conseqüències. Aquest gallet, aquest pas final, aquest generador de significat és el que anomeno *hiperviolència*, l'ús de la violència i el sexe com a contenidor, generador i comunicador d'un discurs ple de significat, que, en el cas que ens ocupa, guarda relació amb el procés des del *detachment* fins el *commitment*.

Aquesta idea s'entén millor amb exemples concrets. Ja he mencionat que en *Kaze no uta*, Murakami, per veu del seu personatge Nezumi, expressa el desig d'escriure una novel·la sense violència ni sexe. Aquest sentiment s'emmarca dintre del to d'apatia i desafecció de l'obra, una continuació del sentiment d'inutilitat de l'individu que un jove japonès podia haver sentit després del fracàs de les revoltes d'estudiants. Tot i que aquesta reflexió no apareix de forma explícita en la novel·la, hi ha espai per interpretar la melangia del personatge com a fruit d'una època: atès que comprometre's a una causa no porta enlloc, per què comprometre's a res en qualsevol cas? Hem vist que el compromís s'estableix a dos nivells: extern i intern. L'extern és el deure de relacionar-se en societat com un agent actiu de canvi, mentre que l'intern té a veure amb l'acceptació d'una sèrie d'emocions fortes que puguin donar sentit i direcció a l'individu. El *commitment* és un risc, és perillós i intens. El *detachment* en principi és segur, però temporal i gens natural. Hi ha la sensació que la tendència vira cap al *commitment*, però que cal treballar per arribar-hi. L'evolució és, doncs, una espenta incontrolable per un circuit ple d'obstacles que el personatge ha de superar si no vol perdre's. Aquesta progressió relaciona el personatge amb les seves emocions. L'objectiu final és arribar a entendre per què és necessari el *commitment*. Però abans, cal passar per tres fases.

En primer lloc, la negació. Durant la "Trilogia de la Rata" tenim aquesta aproximació: no hi ha violència, no hi ha sexe, i no només això, sinó que es busca precisament aquest nivell asèptic. "Boku" i Nezumi no es volen enfrontar a les emocions, i què millor per reflectir aquest rebuig que no donar cap presència a les passions assenyalades com a proscrites: sexe i violència.

La segona fase, més complicada, és la incomprensió. Apareixen tímidament elements i escenes de caire sexual i violent, però el personatge (o el seu món) expressa explícitament la falta de comprensió. El personatge és incapaç d'entendre què signifiquen, tot i que sospita que hi ha un missatge darrere. Per exemple, en *Sputnik no koibito* (スプートニクの恋人)²⁰, Myū veu com el seu *döppleganger* (de qui fins aleshores no tenia coneixement) s'engega a copular amb un amic seu al seu apartament, la qual cosa li dóna l'estranya i traumàtica sensació de veure's a si mateixa practicant sexe de forma poc convencional, fins i tot violenta. Aquest fet sense explicació la perseguirà durant anys, convençuda que allò guardava un significat però que ella no l'ha sabut desvetllar. En altres ocasions, la violència no té cap sentit ni propòsit. En una escena de *Sekai no owari*, el protagonista és assaltat per dos perdonavides que després d'interrogar-lo i escorcollar el seu pis, "es veuen obligats" a fer-li un tall a la panxa. Aquest detall no tindria més importància si no fos per l'explicació tan particular que li donen la protagonista. No el fereixen per desig ni per sadisme. Tampoc forma part d'un procés de tortura o de càstig. En realitat no tenen desig de fer-li mal, però creuen en la capacitat simbòlica d'aquesta violència, el propòsit de la qual, de totes formes, confessen no saber exactament. Ferir-lo és enviar un missatge, però tot i ser ells els emissaris, no en coneixen el contingut. Aquests pinxos el danyen quasi amb llàstima, resignant-se a acceptar que la violència és un transmissor simbòlic molt poderós, tant si els agrada com si no. Aquesta idea de la violència inevitable també es troba en

20 Haruki MURAKAMI. *El meu amor Sputnik*. Trad. Albert Nolla. Barcelona: Empúries, 2008.

aquest fragment de *1973-sen no pinbōru*, en què, en un dels records inconnexos de “Boku”, Nezumi li explica com van agredir un gat:

You said it. Not a reason in the world to crush a cat’s paw. It’s a real well-behaved cat, never done anything wrong. Nothing anyone would have to gain by crushing its paw. It’s just senseless and cruel. But y’know, the world’s full of that kind of groundless ill will. I’ll never understand it, you’ll never understand it. But it exists all the same. You might even say it’s got us hammed in.

The rat nodded once more, his eyes fixed on his beer glass.

I just can’t understand why.

That’s alright. If you let it go at not understanding, that’s the best anyone would expect.²¹

Aquesta cita ens va molt bé per veure amb més claredat l’evolució de la manera d’entendre les emocions fortes. De la sensació que no s’entenen i no s’entendran, a la necessitat d’enteniment i, cosa més important, a la instrumentalització de la violència com a recurs simbòlic per aconseguir una comprensió més profunda. No és que calgui entendre la violència i el sexe, sinó que violència i sexe ajuden el personatge en la seva missió cap a la comprensió i el compromís amb si mateix.

És en aquest punt de la trajectòria literària de Murakami que es publica *Nejimaki-dori kuronikuru*, el gir més clar cap a la definició del *commitment*. Fins aleshores, les seves històries, com hem dit, havien avançat cap al compromís, però sense acabar d’arribar-hi, i és en *Nejimaki-dori* que el protagonista finalment fa el pas endavant. Ho aconsegueix perquè compta amb un element que mancava a la resta de novel·les: la *hiperviolència*, el recurs simbòlic de projecció cap a les emocions fortes, la comprensió i el compromís.

Nejimaki-dori és en molts sentits una obra de síntesi de les característiques fins aleshores pròpies de l’obra de Murakami, però amb l’important afegit que hi ha l’evolució que ja hem comentat fins el *commitment*, que en certa mesura tanca el cicle. *Nejimaki-dori* conta la història de Tooru Okada, que per recuperar la seva dona desapareguda ha de trobar coneixement i sentit al seu interior. La novel·la comença des d’una mirada costumista, a la qual a poc a poc es van afegint elements extraordinaris que en comptes de contribuir a la resolució del conflicte, el compliquen. Tooru comparteix amb el lector la sensació que hi ha un misteri que plana i cobreix tota la trama. Aquest misteri no pren cos ni queda definit en cap moment, però és a l’arrel de tots els problemes de Tooru.

L’heroi en un principi es mostra resignat a acceptar els seus mals. Apàtic i indiferent, creu que la seva dona l’ha abandonat pel seu bé. Però al cap de poc comencen a sorgir aquells elements externs que l’empenyen a enfrontar-se als seus fantasmes, al misteri, i que se sumen a una intuïció profunda que contradiu el seu primer posat d’indiferència. Com en “Boku” a *Hitsuji*, Tooru es veu visitat per personatges que l’empenyen a involucrar-s’hi. Sota la pressió d’aquestes forces, el nivell de preocupació supera al del derrotisme i Tooru es decideix a resoldre el misteri costi el que costi. Si ja aquesta postura és nova a la narrativa de Murakami, més significatiu seria el plantejament que pren Tooru per portar-ho a terme: per solucionar els conflictes externs ha d’enfrontar-se amb el seu interior. La por, o el rebuig, que manifestava “Boku” per la seva interioritat es perd quan Tooru mostra compromís per la seva interioritat: el *commitment* extern comença pel *commitment* intern.

21 Haruki MURAKAMI. *Pinball 1973*. Trad Alfred Birnbaum. Tokyo: Kodansha, p. 59-60..

Ara bé, aquest tractament no és directe ni senzill. Tooru passa gran part de la novel·la confós, sabent que ha de fer alguna cosa i que té a veure amb el seu interior, però desconeix com enfrontar-s'hi. Per aquest motiu, Murakami farceix *Nejimaki-dori* de referències i tercers personatges que, sense tindre un lligam comú entre ells, participen tots del procés formatiu de Tooru. Aquests personatges i elements es relacionen amb escenes i casos de violència, alguns d'ells també amb sexe. La violència en *Nejimaki-dori* té la capacitat de produir canvis en els mecanismes interns dels personatges. La violència experimentada pel Tinent Mamiya a Nomonhan el converteix en una persona sense rumb, que sent que la seva autèntica vida acabà a la guerra, tot i seguir vivint al Japó dècades després. Creta Kanoo també comparteix aquestes sensacions de buidor i transformació, en el seu cas, a través d'una traumàtica violació. Tots dos personatges acudeixen a Tooru i li confessen les seves experiències, que d'aquesta forma s'entrellacen i adquireixen una nova rellevància en la seva recerca. Aquestes històries dipositades en Tooru l'ajuden en la seva missió, i el que és més important, li faciliten pistes per portar a terme l'accés al seu interior.

Per fer més clara aquesta distinció extern-intern, Murakami torna a fer ús del recurs del món doble. La interioritat de Tooru és una mena d'espai físic al qual s'ha d'accedir mitjançant una escenificació ritual. Aquest espai pren la forma d'un hotel, que guanya en detalls a mesura que Tooru augmenta el seu número de visites. En aquest hotel hi ha una habitació en concret on sembla estar atrapada una dona desconeguda. S'entén que el misteri clau per resoldre tots els conflictes és revelar és revelar la identitat d'aquesta dona i quina relació té amb Tooru. Les primeres incursions al seu món interior es produeixen en somnis eròtics. En ells, somia que copula amb la dona de l'habitació. Més endavant tornarà a l'hotel mentre fa l'amor amb Creta Kanoo, convertint l'acte sexual en un portal entre dos mons, l'extern i l'intern. El sexe és una forma d'accedir al seu interior, però no l'única. Tooru descobreix que descendint al pou sec que hi ha al pati dels seus veïns també pot "viatjar" al seu interior. El pou és un recurs simbòlic molt destacat, perquè per una banda forma part de la història personal del Tinent Mamiya, i per una altra, Tooru l'entén com un mètode per desfer-se de la seva identitat externa i quedar-se sol amb els seus pensaments, aïllat i indefens. El viatge al món interior és dolorós i traumàtic, per la qual cosa Tooru poc a poc es va adobant. Aquest mitjà posa a prova el seu nivell de compromís, ja que requereix valor enfrontar-se a un mateix, i el perill de quedar ferit, o fins i tot morir, és ben real.

El món extern de Tooru es presenta com "violent i caòtic":

Tal com sap, vivim en un món violent i confós. I, dins d'aquest món, encara hi ha llocs més violents i més confosos.²²

Escolti, senyor Okada – va dir en veu baixa –, com ja sap, vivim en un món violent i sanguinari. Per sobreviure s'ha de ser fort, però alhora també és important estar en silenci, parant bé l'orella, per no perdre's ni el soroll més lleu.²³

Aquestes consideracions ens poden recordar les que hem vist abans de *Nezumi* i la violència sobre el gat, però en aquesta ocasió hi ha una diferència crucial: el món és violent, però aquesta violència té, si no un sentit, al menys sí una utilitat. Dins d'aquest món extern, la violència és al mateix temps la clau que té les portes de la interioritat. Primer és la violència dels altres (els horrors de la guerra

²² Haruki Murakami. *Crònica de l'ocell que dona corda al món*. Trad. Albert Nolla. Barcelona: Edicions 62, 2011, p.62.

²³ *Ibid*, p. 456.

de Nomonhan, la violació de Creta Kanoo), però més endavant també la violència pròpia, quan Tooru ataca amb un bat de beisbol una figura enigmàtica. Aquest atac d'ira produeix un canvi en el seu interior: l'alliberament de les emocions fortes.

Però quan va ser a terra, la por del principi es va convertir en ràbia. Encara sentia la ràbia serena que s'havia acumulat dins meu mentre caminava pensant en la Kumiko en aquest moment es va desfermar amb tota la força, es va encendre en una flamarada. Era una ràbia semblant a un odi intens. No podia parar. Em vaig adonar que estava dividit en dues parts. I que l'una era incapaç d'aturar l'altra.²⁴

La violència té un paper cada cop més important en *Nejimaki-dori*. Lliga el passat amb el present mitjançant referències de la II Guerra Mundial reflectides al Japó de Tooru, com el pou o el bat de beisbol que es va fer servir per executar un grup de desertors xinesos i que en el present serveix a Tooru com a arma. La violència és també una porta d'accés al món interior del personatge protagonista i engega una sèrie de mecanismes de transformació que fan que experimenti emocions fortes. Podem concloure que aquesta violència no pot quedar reduïda a un paper secundari o estètic, sinó que té una rellevància cabdal tant per la progressió de l'argument com per a l'evolució del personatge. Aquesta violència és *hiperviolència* perquè per una banda la seva força simbòlica fa que no se'l pugui considerar purament ornamental, i per altra respon al procés produït al llarg de les diferents obres de Murakami per concloure el pas des del *detachment* fins el *commitment*. La seva presència no és casual, sinó que suposa el gallet que, amb la força acumulada del bagatge evolutiu, produeix l'espenta final. En el món literari de Murakami, sense *hiperviolència* no hi ha *commitment*, però és que sense *detachment* la *hiperviolència* perd tot el seu sentit i propòsit. La progressió queda pauta-da i com a tal les conseqüències són inevitables.

Les obres posteriors

Arribats fins a aquest punt, i tenint en compte que en aquest breu assaig hem pres l'ordre cronològic com a base per explicar la progressió cap a la hiperviolència en l'obra de Murakami, resulta ineludible preguntar-se què ve després de *Nejimaki-dori*. Segueixen els personatges treballant en un context de *commitment*? Hi ha una regressió pendular cap al *detachment*? S'estableix un nou paradigma diferenciat del binomi progressiu *detachment-commitment*?

A l'hora de tractar de respondre aquestes preguntes ens enfrontem amb les complexitats pròpies de la crítica massa primerenca. Resulta difícil fer una anàlisi completa i veraç sense comptar amb l'ajuda de la perspectiva històrica. El crític és capaç de desvetllar amb més facilitat i exactitud els patrons i les tendències quan s'han desplegat sobre els anys i un s'hi pot aproximar-se a elles sabent on col·locar els parèntesis que encapsulen el fragment a estudiar. Murakami Haruki és, a dia d'avui, un escriptor en actiu, que no ha deixat d'escriure ni sembla disposat a fer-ho a curt termini. Tal i com està enfocat aquest breu assaig, és més convenient considerar les obres amb prudència i partint des del supòsit que existeix el cicle *detachment-commitment*, que s'inicia amb les primeres obres i s'acaba a *Nejimaki-dori* i l'aparició de la *hiperviolència*. Com s'ha vist en aquest treball, el procés *detachment-commitment* es planteja com un viatge progressiu, i sent així, té sentit que l'arribada al *commitment* suposi un tancament, una mena de final de travessia. Podem enregistrar aquesta conclusió perquè comptem precisament amb la perspectiva del temps. Si entenem aleshores que *Neji-*

²⁴ *Ibid.*, p. 450.

maki-dori d'alguna forma tanca un cicle, ens podem aventurar a plantejar dues possibilitats: que les obres que el precedeixen n'han iniciat un altre, un cicle post-dicotomia *detachment-commitment*; o bé que aquestes obres no constitueixin cap mena de cicle, ni contrari ni continuista amb l'anterior.

Independentment de quina sigui la forma que prengui el paradigma posterior a *Nejimaki-dori*, realitzaré a continuació una sèrie de reflexions i observacions extretes de les novel·les publicades després de *Nejimaki-dori* i que guarden relació precisament amb la presència d'*hiperviolència* o recursos emprats en el procés des del *detachment* fins el *commitment*.

A *Umibe no Kafuka* (海辺のカフカ), publicada l'any 2002, Murakami repeteix un esquema semblant al de *Sekai no owari*: dos personatges aparentment distanciat i desconnectats entre ells avancen cadascú en la seva línia argumental, que a poc a poc es va apropant fins el punt en què, tot i que no arriben a conèixer-se, es complementen de forma indispensable. A la recerca de la pau interior i del seu coneixement, Kafka, a diferència de "Boku" i de Tooru, parteix des d'un principi de compromís i seguretat en si mateix. No té rumb i viu perseguit pels fantasmes d'una infància desproveïda d'afecte i comprensió, però està disposat a superar-ho i millorar la seva vida. Murakami situa el conflicte novament a l'interior del personatge. Kafka no sap com avançar perquè desconeix el seu interior. En aquesta ocasió els somnis guarden gran rellevància: Kafka somia que mata el seu pare, i el seu pare mor assassinat per un desconegut aquella mateixa nit. En un món on les accions succeïdes al món inconscient semblen tindre referents al món conscient proporciona gran rellevància a la tasca de preocupar-se per la interioritat per tal de canviar l'exterioritat. Com a *Nejimaki-dori*, el paranormal o fantàstic pot entendre's com a tal o podem veure-ho com el recurs que emprava Murakami per parlar-nos del conflicte patent que roman a l'interior del personatge. Assumida la dificultat per comprendre els mecanismes que regulen la nostra interioritat, Murakami sembla projectar-los cap a l'exterior en forma d'elements fantàstics. I si ens fixem en les figures que escull perquè el personatge s'enfronti al seu conflicte intern, de nou ens trobem amb la violència i el sexe. Són una violència i un sexe que tenen novament una importància simbòlica. És *hiperviolència* perquè ajuda els personatges a enfrontar-se al seu interior, a emprar els tabús de l'incest i el parricidi per entendre els seus contraris, l'amor familiar.

El dubte de la realitat tangible es veu reflectit a través de Tanaka, el propòsit del qual és ajudar a resoldre els conflictes de Kafka, de qui no en sap res. El seu impuls per fer-ho és una necessitat instintiva de restablir "l'ordre natural" del seu món. Novament ens trobem amb un reforç sobre la idea de com les dissonàncies del món intern de Kafka afecten el seu món extern.

A *1Q84*, Murakami també fa ús d'aquest fantàstic metafòric. En aquesta obra es dona el cas que tot i el sentit al·legòric de les circumstàncies fantàstiques queda quasi explícit, el seu nivell de complexitat fa més difícil establir correlacions entre figures sobrenaturals i conflictes dels personatges, que caldria estudiar amb més deteniment i profunditat. Per ara sí es pot destacar el recurs del món doble, en aquesta ocasió per presentar un espai pràcticament idèntic on els conflictes interns sorgeixen a l'exterior per a ser resolts. Aquest segon món, l'espai resolutiu, es caracteritza per tenir dues llunes, per l'existència d'uns personatges irreals coneguts com "la gent petita", que semblen simbolitzar la por i la maldat intangible, i per la interconnexió de nou entre l'eteri, els somnis, el món inconscient i el món conscient.

El sexe i la violència cobren novament funcions de gran simbolisme en *1Q84*, més rituals i paranormals que en les anteriors obres però guardant igualment estreta relació amb el tractament de la interioritat i la resolució dels conflictes: el líder de la secta, per tal de "sentir la veu", ha de copular

amb nenes encara pre-adolescents, i ho fa en contra de la seva voluntat. És conscient, tot però, que només mitjançant aquest acte tan agressiu i menyspreable als ulls de la societat pot establir el pont de connexió amb un més enllà que en cap moment del llibre queda especificat.

El sexe com a pont entre dos espais i persones també apareix en l'escena on Tengo fa l'amor amb Fukaeri. Un acte presentat com estrany i paranormal, que té com a resultat l'impossible embaràs d'Aomame. L'embaràs, i l'ineplicable convenciment que té Aomame que el fill és de Tengo, serà el motor que mantindrà viva l'esperança d'aqueta dona per retrobar-se amb Tengo. En aquest sentit, no és tan important l'embaràs sinó el vincle d'unió que s'estableix entre ambdues persones, i que no hagués sigut possible sense l'acte sexual ritual de Tengo amb Fukaeri. Aquest ús del sexe com a vehicle també el trobàvem a *Nejimaki-dori* per mitjà del personatge de Creta Kanoo.

A les obres posteriors tornem a trobar similituds i recursos ja explorats, que evolucionen per adaptar-se a les necessitats de les noves novel·les. Els personatges d'aquesta "segona etapa" post-*Nejimaki-dori* es diferencien del cicle *detachment-commitment* perquè compten amb identitats més definides i parteixen d'una determinació per resoldre un conflicte intern, que per altra banda és el punt en comú en tots els personatges de Murakami. Es podria dir que, tot i necessitar ajuda per accedir al seu interior, els nous personatges ja posseeixen força i voluntat per encarar aquesta missió. Entenc aquesta característica com una herència del descobriment del *commitment*, i si bé no és possible seguir una línia en una mateixa direcció a partir de *Nejimaki-dori* (principalment perquè desconexim si té una destinació), sí que podem identificar la influència d'aquest cicle de progrés fins el *commitment* en les novel·les que el precedeixen.

Conclusions

Per concloure faré referència a les acusacions dirigides per part de crítics com Masao Miyoshi a Murakami²⁵, considerant-lo un escriptor més preocupat per les vendes que pel valor literari de la seva obra. A aquestes crítiques se sumen les de l'escriptor Ōe Kenzaburo, que com Masao Miyoshi desaprova la falta de "compromís" de Murakami envers el Japó contemporani. Aquestes crítiques sorgiren principalment a finals dels vuitanta i principis dels noranta, immediatament després que Murakami es fes famós gràcies a l'èxit de *Noruwei no mori* (ノルウェイの森, 1987)²⁶. Si aleshores encara podien tenir cert pes, resulta curiós com a partir de 1995 i fins avui en dia, aquests mateixos crítics i simpatitzants mantinguin la seva opinió o no s'hagin retractat d'ella, contribuint a la imatge de Murakami com a escriptor *detached*. Aquesta etiqueta, juntament amb la d'escriptor global, s'utilitza per desprestigiar o llevar-li pes i restar-li influència sobre generacions més joves d'escriptors, i sol venir d'un grup d'intel·lectuals que tenen i fomenten una imatge del Japó cultural específica a la qual Murakami no és afí. Més enllà d'aquest debat però en estreta relació amb ell, seria interessant reivindicar el compromís de Murakami amb el Japó.

Anteriorment he fet referència a les catàstrofes de 1995, i com aquestes tragèdies havien marcat una inflexió en la forma d'entendre el Japó de Murakami. L'any 1997 l'autor va publicar *Andāgurando* (アンダーグラウンド)²⁷, una sèrie d'entrevistes a víctimes dels atemptats del metro de Tòquio, acompanyades d'altres entrevistes a membres de la secta Aum. Tres anys després publicà *Kami no koto-*

25 Jay Rubin. *Haruki Murakami and the Music of Words*. Vintage; New Ed edition, 2005, p. 6-7.

26 Haruki Murakami. *Tòquio Blues (Norwegian Wood)*. Trad. Albert Nolla. Barcelona: Empúries, 2005.

domo-tachi wa mina odoru (神の子どもたちはみな踊る)²⁸, més coneguda pel nom de la seva traducció a l'anglès, *After the quake*. *Kami* és una recopilació de relats que, sense tractar directament el tema, fan referències constants al terratrèmol de Kobe, un assaig de ficció de com la societat japonesa digeria la tragèdia i d'alguna manera, tot i sentir-s'hi implicada, es negava a reconèixer els seus mals. Murakami mostra amb aquestes obres, clarament compromeses, la seva preocupació pel país. El Japó és, en certa mesura, com un dels seus personatges: insegur al principi, perdut en la seva modernitat, indiferent però decidit a seguir, que guarda al seu interior, rere una fina capa, una sèrie de conflictes interns que impedeixen un progrés sà i complet. Les catàstrofes de 1995, com la *hiperviolència*, porten al subjecte (sigui personatge o sigui la societat japonesa) a enfrontar-se als seus conflictes interiors. D'alguna manera, l'escriptura fantàstica de Murakami, que té aquesta funció al·legòrica, també és un avís metafòric dels problemes que pateix la societat japonesa contemporània. La violència, deia Murakami, està inscrita en l'essència del poble japonès. I quan aquesta es produeix, els japonesos s'han d'enfrontar a la seva interioritat. Seria millor que, al contrari que en les seves obres, aquesta violència no sigui necessària per desvetllar consciència social i el Japó, com l'heroi de Murakami, sigui capaç d'enfrontar-se a sí mateix sense complexos, conèixer i superar els seus conflictes, per tal no només de tancar ferides amb el seu passat sinó també per comprometre's amb el seu futur.

Bibliografia

Buruma, Ian. "Becoming Japanese", *The New Yorker*, 23 Desembre 1996, p.60.

Murakami, Fuminobu. *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*. Routledge, 2009.

Murakami, Haruki. *Hear the wind sing*. Traducció: Alfred Birnbaum. Tokyo: Kodansha, 1987.

----- *Pinball 1973*. Traducció: Alfred Birnbaum. Tokyo: Kodansha, 1985.

----- *La caza del carnero salvaje*. Traducció: Fernando Rodríguez-Izquierdo. Madrid: Anagrama, 2000.

----- *Despietat país de les maravelles i la fi del món*. Traducció: Imma Estany, Barcelona: Empúries, 2009.

²⁷ Haruki Murakami. *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*. Trad. Alfred Birnbaum. Vintage International Ed. 2001.

²⁸ Haruki Murakami. *Després del terratrèmol*. Trad. Albert Nolla. Barcelona:Empúries. 2013.

- *Tòquio Blues (Norwegian Wood)*. Traducció: Albert Nolla. Barcelona: Empúries, 2005.
- *Dance Dance Dance*. Traducció: Alfred Birnbaum. Vintage, 2002.
- *Crònica de l'ocell que dóna corda al món*. Traduït per l'Albert Nolla. Barcelona: Edicions 62, 2011.
- *El meu amor Sputnik*. Traducció: Albert Nolla. Barcelona: Empúries, 2008.
- *Underground: The Tokyo Gas Attacks and the Japanese Psyche*. Traducció: Alfred Birnbaum. Vintage International Ed. 2001.
- *Després del terratrèmol*. Traducció: Albert Nolla. Barcelona: Empúries, 2013.
- *1Q84*. Traducció: Jordi Mas López. Barcelona: Empúries, 2011
- Karatani, Kōjin. *The discursive Space of Modern Japan in the World*. Vol. 18, nº 3 (tardor 1991), Duke University Press.
- Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. Vintage; New Ed edition, 2005.
- Seats, Michael Robert. *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lexington Books, 2008.
- Suter, Rebecca. *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki Between Japan and the United States*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.