

■ *Tokio blues*: elogio de la imperfección

Si los pintores del Renacimiento imaginaban la memoria como una mujer de rostro doble, vuelto uno hacia el pasado, mientras el otro se proyecta en el futuro, para Haruki Murakami (Kioto, 1949) la memoria es un territorio fuera de los mapas, una ínsula «al sur de la frontera, al oeste del sol», donde suena el blues de los ahogados y los colores duran más que las personas: «La memoria es algo extraño. Mientras estuve allí, apenas presté atención al paisaje. [...] Sin embargo, ahora la primera imagen que se perfila en mi memoria es la de aquel prado. El olor de la hierba, el viento gélido, las crestas de las montañas, el ladrido de un perro. Esto es lo primero que recuerdo. Con tanta nitidez que tengo la impresión de que, si alargara la mano, podría ubicarlos, uno tras otro, con la punta del dedo. Pero este paisaje está desierto. No hay nadie. No está Naoko, ni estoy yo».

Son las primeras páginas de *Tokio blues*, la novela más conocida de Murakami, de la que se han vendido más de cuatro millones de ejemplares desde su publicación en Japón en 1987. Tan sólo diez años antes, viendo un partido de béisbol, su autor se había dado cuenta de que también él podría escribir novelas: tal vez lo suyo no fueran el cine y el teatro, continuación natural de sus estudios, sino la narrativa, en la que es posible, —al menos en teoría—, «asumir la responsabilidad plena y controlar hasta el mínimo detalle». Murakami confiesa que escribió *Tokio blues* como un simple experimento: quería componer una trama realista, sin las dosis de fantasía que impregnarían sus novelas posteriores. De hecho, en *Kafka en la orilla*, su último libro, escenas como la lluvia de sanguijuelas han desconcertado a muchos de sus lectores, que consideran que restan verosimilitud de forma gratuita a una historia con un arranque espectacular.

Casi en medio del camino de su vida, Toru Watanabe está a punto de aterrizar en un aeropuerto europeo cuando los compases del *Norwegian Wood* de los Beatles lo devuelven a un prado en el que le prometió a una mujer que no la olvidaría nunca. Entonces él tenía dieciocho años y acababa de instalarse en Tokio, huyendo del suicidio de Kizuki, su mejor amigo. Algún tiempo después, mientras Watanabe intenta recuperar los rincones perdidos de su adolescencia, su sombra reaparecerá en forma de Naoko, la antigua novia de su amigo. Los dos

se encuentran casualmente en un tren, y, aunque al principio evitan la mirada esperando que en cualquier momento aparezca Kizuki, poco a poco los silencios se transforman en paseos por la ciudad cada domingo y en largas cartas en las que juran que «harán lo imposible por conocerse mejor». Se inicia así una relación que llevará al protagonista a vigilar de cerca la delicada salud mental de Naoko y a visitarla en un sanatorio en el que trata de recuperarse, mientras mantiene un idilio con Midori, vital y decidida, que sobrelleva con optimismo la tragedia familiar que se le echa encima. Para Watanabe, este viaje de vuelta a su juventud será un descenso a los infiernos, en el que la escritura terminará perfilándose como último refugio: «Soy de ese tipo de personas que no acaba de comprender las cosas hasta que las pone por escrito» —dice el protagonista. «Cuando no escribo simplemente me gustaría dejar de existir» —ha escrito Murakami.

Hay en *Tokio blues* una extraña reivindicación del sufrimiento, que da un giro a lo que podría parecer a simple vista otra novela más de iniciación. Watanabe no entiende por qué hay seres que rompen todos los obstáculos y otros a los que todos los obstáculos los rompen, por decirlo con palabras de Kafka. Su compañero de residencia Nagasawa tiene la misma edad que él, y una carrera brillante en marcha. Piensa que en la vida no hacen falta ideales, sino pautas de conducta; y es un seductor, que se ha acostado con casi cien mujeres. A los ojos de la sociedad es un triunfador, pero será esa ausencia de sufrimiento —parece explicarnos Murakami— la que le lleve a permanecer en una adolescencia perpetua. «Para subir, primero hay que caer» podría ser el lema de esta nueva educación sentimental. Nagasawa cree que «lo normal sería vivir eternamente entre los dieciocho y los diecinueve años»; pero Watanabe «está en la plenitud de la vida, y todo gira alrededor de la muerte»: cuando se acuesta con una chica, sólo siente el ruido triste de dos cuerpos que se aman, y en medio de su rutina salvadora va comprendiendo poco a poco la lección de Camus: «Sólo hay un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que vale o no vale la pena vivir la vida es responder a la pregunta fundamental de la filosofía».

Con la visita al centro en el que está internada Naoko se alcanza el clímax de la historia. Es amigo Murakami de hacer leer a los personajes

de sus novelas obras que dan sentido metafórico a la trama: por eso, no es casual que Watanabe lleve en su mochila *La montaña mágica*. Aquí hay también un sanatorio prácticamente perdido en las montañas y un visitante, pero se ha sustituido la tuberculosis por una enfermedad del alma, que no consiste en tener imperfecciones, sino en no saber reconocerlas. Ni siquiera en estas páginas sucumbe Murakami a las tentaciones del discurso moral: la antítesis de personajes —Nagasawa seguro de sí mismo, frente a Watanabe, sin horizonte de futuro; la frágil Naoko enfrentada con el verdor del nombre de Midori, siempre un lugar al que volver— tiene mucho más de fotografía de una generación que de excusa para separar el bien del mal. Antes Watanabe le ha explicado a un anciano moribundo y casi analfabeto en qué consiste el *deus ex machina* de la tragedia griega: «¿Sería tan cómodo que existiera un *deus ex machina* en el mundo real! Cuando alguien pensara: ‘¿Y qué hago ahora? Estoy atrapado’, un dios bajaría deslizándose desde lo alto y lo resolvería todo». Pero ese momento nunca llega, porque el único dios de nuestras vidas somos nosotros mismos.

Quizá una de las razones del éxito de Murakami sea que no nos presenta el Japón fosilizado de las geishas y la ceremonia del té que esperamos inconscientemente. Watanabe y Nagasawa se distinguen de sus compañeros porque no leen a Mishima y Kenzaburo Oé, sino a Capote, Updike, Scott Fitzgerald y Raymond Chandler, autores a los que Murakami ha traducido. Las referencias del escritor no son las del imperio clásico, sino el jazz, las series de televisión y la cultura urbana. Salvo por las descripciones gastronómicas —le gusta al escritor «provocar una reacción física de los lectores al hablar sobre la comida o la bebida» — y tal vez por una mayor sensibilidad al problema del suicidio, *Tokio blues* podría estar ambientada en Estados Unidos y Europa. Porque lo que nos conmueve no son los detalles particulares de la trama, sino la imagen de un hombre que, después de preguntarse durante mucho tiempo dónde se esconde la felicidad, descuelga un teléfono “en medio de ninguna parte” sin saber siquiera si ha encontrado una respuesta.

Javier Fresán

