

Murakami y los imaginarios urbanos en la literatura japonesa: *Tokio Blues*



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

Mario Federico Bassols Ricardez*

Resumen

Al realizar una revisión de la literatura urbana contemporánea en Japón, destaca la obra de Haruki Murakami, donde se describe la transfiguración de la vida en Japón en la complejidad del mundo posmoderno, con sus lugares, personajes, discursos y conflictos, teniendo como marco el laberinto metropolitano de Tokio. Este artículo pretende organizar un conjunto de ideas y conceptos sobre imaginarios urbanos en la literatura, que contribuya a una mejor comprensión de dicha obra, y consta de: una introducción, con reflexiones acerca de las relaciones entre ciudad y literatura; una segunda parte donde se construye una interpretación de la obra *Tokio Blues* de Murakami, con especial énfasis en lugares y espacios urbanos de esa metrópoli. El último apartado delinea las principales aportaciones del escritor japonés en la construcción de los imaginarios dentro del laberinto megalopolitano posmoderno. **Palabras clave:** narrativas urbanas, ciudad y literatura, imaginarios, espacio urbano, Murakami

Abstract

Upon revising contemporary urban literature in Japan, Haruki Murakami's oeuvre stands out as one where the transfiguration of life in Japan is described within the complexities of the postmodern world with its places, characters, discourses and conflicts, set before the background of Tokyo's metropolitan labyrinth. This article strives to organize a set of ideas and concepts about urban imaginaries in literature that allows for a better understanding of the oeuvre in question. The article consists of an introduction with considerations about the ties between city and literature; a second part where an interpretation of Murakami's *Tokyo Blues* is set forth with a special emphasis on the places and urban spaces of this metropolis; and a final section where this Japanese writer's main contributions in the construction of imaginaries set within the postmodern megalopolitan labyrinth are outlined.

Key words: urban narratives, city and literature, imaginaries, urban spaces, Murakami

* Profesor titular del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I). mabaric@gmail.com

Agradezco el valioso apoyo de Gabriela Alarcón, de la licenciatura en Geografía Humana de la UAM-I, en la sistematización de datos y la organización de las citas que aparecen en este trabajo.

Introducción

Antes de iniciar con el análisis de la obra de Haruki Murakami, conviene detenernos en algunas reflexiones sobre la narrativa urbana moderna a partir de las nuevas corrientes de la geografía humanista. En principio, hay que decir que el enfoque geoliterario ha ido ganando terreno en la sociocrítica moderna de la literatura (Levy, 2006: 460). Autores como Eric Dardel, a mediados del siglo xx, o Yi Fu Tuan, décadas más tarde, contribuyeron a replantear una serie de cuestiones asociadas con el papel del sujeto en el análisis social. En este sentido, en el estudio de las relaciones entre espacio, naturaleza y sociedad, opera un replanteamiento metodológico donde el sujeto se vuelve eje esencial en el devenir de los acontecimientos sociales. Para Dardel, la vivencia humana se vincula con los lugares y la naturaleza. Así, “la cuestión del lugar del sujeto y de su relación con el mundo es una de las principales preocupaciones de la corriente humanista” (Levy, 2006: 467). Emerge entonces “la profundización de los destinos individuales” y la dramatización de los sujetos en la novela. De tal forma, se interroga sobre las posibles respuestas que ofrece la literatura en torno al lugar del sujeto y su relación con el mundo.

El tema de la subjetividad resulta relevante en dos momentos de la narrativa urbana: el primero, vinculado con los personajes que aparecen en la novela, ligados a su vez a contextos y problemáticas específicas que forman la trama literaria; el segundo tiene relación directa con la subjetividad de la producción literaria, esto es, el escritor mismo como sujeto cargado de simbolismos, valoraciones éticas del mundo y, por consecuencia, construcciones subjetivas de la sociedad y de su historia. Dentro de la crítica literaria moderna cabe formular preguntas como ¿por qué escribe el autor sobre ciertos temas y no sobre otros?, ¿qué cargas simbólicas o morales se decantan en su obra literaria? Al plantear, por ejemplo, que sin imaginación no hay literatura, tendríamos que hurgar en cuanto a la capacidad del escritor de “inventar” el mundo o bien de “ficcionalizar” la realidad mediante su propia representación de la sociedad, el espacio y la naturaleza. Al ofrecer una visión creativa

del mundo, la literatura puede cumplir una función social. A través del espejo literario se percibe la realidad, por lo que es en sí misma una representación social que admite varias lecturas. Además está el problema de la formación social del escritor, pues éste no produce su obra sin dejar de lado su condición social de clase, etnia, sexo, religión, e incluso su orientación sexual, como reconoce Marc Brosseau (cit. en Levy, 2006: 471). En efecto, conviene alejarse de visiones sumamente estrechas ligadas a un determinismo social en la literatura, pues desvirtúan cualquier intento de entender el papel de la subjetividad en la obra literaria.

Pero si se quisiera avanzar aún más en la preocupación central del presente trabajo, se pueden apuntalar estas interrogantes: ¿Cómo se representa la ciudad en la obra literaria? ¿Qué idea de ciudad y espacio urbano pueden obtenerse de un enfoque geoliterario sobre la novela? ¿Es posible construir una visión unitaria de ciudad a partir de una obra literaria identificada dentro del género “novela urbana”? En tal dirección se debe reconocer que todavía hay un largo camino por recorrer. Este artículo expresa mis afanes, es decir los de un sociólogo urbano que busca ejemplos claros y, en buena medida, modelos de representación de la ciudad y sus relaciones sociales por medio de la literatura. Por ello, en la obra del japonés Haruki Murakami, encuentro un caso digno de estudio, específicamente en su novela *Tokio Blues. Norwegian Wood* –publicada en 1987 en japonés y traducida al español hasta 2005, fecha a partir de la cual lleva varias ediciones–. Antes de entrar en el análisis es necesario incursionar, brevemente, en algunos antecedentes, particularmente en la configuración de lo que podría llamarse la novela urbana moderna.

Aproximaciones a la ciudad a partir de la literatura: la novela urbana del siglo XX

La novela de John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, publicada en 1925, abre paso a la construcción de la novela urbana moderna del siglo XX. En esta obra, la ciudad de Nueva York representa, a su manera, la síntesis de la civilización estadounidense de principios del siglo pasado. Escrita años antes de la depresión económica de Wall Street de 1929, Dos Passos presenta los signos más distintivos de una sociedad en el cénit de su desarrollo, iniciado en el último tercio del siglo XIX. Ahí se hallan individuos que, dentro de su singularidad, no dejan de ser típicos de un modo de vida urbano y, en concreto, de la principal metrópoli de ese entonces: Nueva York. En diferentes capítulos, decenas de personajes se asimilaran a esa vorágine del mundo capitalista, bajo el móvil de los intereses pecuniarios.

Mediante la técnica del *collage*, se configura un imaginario urbano neoyorkino lleno de seres típicos de su sociedad: trabajadores portuarios, periodistas, camareras de hotel, sindicalistas, traficantes de alcohol, prostitutas, abogados, entre otros.

Si en *El Gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, texto contemporáneo a *Manhattan Transfer*, el signo dominante es el “éxito” y el despilfarro económico por parte de una desgastada élite de la sociedad, en la obra de Dos Passos el signo es más bien de tono pesimista y a veces escéptico. Describe un escenario desalentador de una ciudad envuelta en sí misma, atrapada por sus propios preceptos de libertad individual, competencia y acumulación. Las noticias de los periódicos sirven a la vez para ilustrar los momentos que se viven y forman parte de las sutilezas del entorno urbano que los ya entonces poderosos medios transmitían a la sociedad ilustrada de principios del siglo pasado. *Manhattan Transfer* pone el acento en la ciudad moderna, en el significado que asume para quienes viven en ella, en sus diversas escalas sociales. Se convierte más tarde en un modelo a seguir, aunque el verdadero ascenso de la novela urbana ocurra al mediar el siglo pasado.

Lo que queda claro es que el fenómeno urbano, en particular el metropolitano, apenas estaba aflorando en toda su complejidad en algunas ciudades del mundo capitalista avanzado. En tiempos de *Manhattan Transfer*, Nueva York era uno de los principales puertos de entrada de los inmigrantes europeos, que en aquellos años llegaban a engrosar los grandes contingentes de trabajadores urbanos. Al mismo tiempo, la gran manzana era una base territorial vital para la construcción del capital industrial y financiero que comenzaba a amasarse en aquel entonces. Sólo alguien que viviera ese mundo, lo percibiera desde su propia subjetividad y lo recreara en una obra literaria genuinamente urbana, podría representar a una serie de personajes que traslucen la experiencia de vivir en la gran metrópoli, teniendo como fondo precisamente el espacio urbano.

Mientras Dos Passos realizaba una gran contribución para configurar la novela urbana moderna, México apenas comenzaba a sacudirse del maremágnum revolucionario, y hacia 1925 aún conservaba sus principales rasgos de una sociedad rural, ligada a tradiciones culturales y valores ideológicos muy distintos de los estadounidenses. Eso explica en parte el retraso de la aparición de la novela urbana en México; debieron pasar más de 30 años para que la llamada “novela de la Revolución Mexicana” gradualmente cediera el paso a la nueva novela urbana. Sin embargo, existen antecedentes importantes que no se pueden pasar por alto: la obra de Ángel de Campo o de Federico Gamboa. Ambos adscritos al movimiento naturalista francés del siglo XIX, quienes ofrecen cuadros realistas de personajes urbanos en los tiempos del dictador Porfirio Díaz.

El cambio más significativo de la vida social en México durante la primera mitad del siglo XX es la transición de una sociedad netamente rural a una orientada a modos de vida urbanos. Con el fin de la etapa armada de la Revolución Mexicana y la consolidación del nuevo Estado mexicano, sobrevino una fase de industrialización y urbanización acelerada por la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La Ciudad de México se constituyó en el eje de las transformaciones sociales más relevantes al experimentar un cambio de los estilos de vida, la aparición de modas y costumbres cosmopolitas, nuevos estilos arquitectónicos, y el ascenso de una emergente clase media que, junto a la trabajadora, escenificarían grandes episodios de lucha social. La entrada a la modernidad capitalista también marcó fuertemente las orientaciones estéticas en la producción literaria en el México posrevolucionario, a medida que se alejaba la etapa de las grandes reformas, como la laboral y la agraria.

La región más transparente, de Carlos Fuentes (2005 [1958]), es una magnífica obra sobre la vida en la Ciudad de México durante la década de 1950. Sin duda inspirado en la obra de Dos Passos, construye una interpretación literaria sobre la sociedad urbana de hace 50 años, la cual marca el principio de un derrotero inédito en la novela mexicana, a la que harán contribuciones importantes las nuevas generaciones de escritores, nacidos en un mundo cada vez más alejado de la "ideología de la Revolución Mexicana" y su pasado rural, que sus ascendientes familiares tenían muy presente. Sin embargo, resulta significativo que un escritor como Agustín Yáñez, identificado con el mundo rural de México, escribiera por la misma época otra novela, *Ojerosa y pintada*, también situada en la Ciudad de México de aquellos años. En ésta, mediante la experiencia de un taxista que recorre sus calles y avenidas en 24 horas, se presenta la ciudad de entonces. Sus pasajeros serán los personajes que aparecen y desaparecen conforme ascienden y descienden del automóvil, y la ciudad, mostrada en pequeños fragmentos, será el escenario de fondo por donde transitan el taxista y sus pasajeros. Esto querría decir que, en efecto, para la sensibilidad de un artista, no podían pasar por alto los rápidos cambios experimentados en la capital mexicana desde la década de 1940. La novela urbana en México comenzó a abrirse paso hace 50 años.

En otras latitudes, la novela urbana empieza a dar sus primeros destellos tanto en Europa como en América Latina desde la década de los cincuenta. Una obra de gran aliento fue *La colmena*, de Camilo José Cela (1994), ahí, durante la primera posguerra, Madrid se convierte en el contexto donde una infinidad de personajes típicos (más de 200) intentan sobrevivir en la ciudad, pero sobre todo constituyen sujetos con personalidad propia. *La colmena* es una metáfora que equivale al nido en el que se procrean los personajes que deambulan por la ciudad,

se nutren de su experiencia y la recrean en sus cafés, barrios y calles. Cela publica su novela en 1951 pero la trama se remonta 30 años atrás, como evocación acaso nostálgica de la ciudad previa a la guerra civil española. Una ciudad que no ha transitado por el trauma de la conflagración bélica, pero igualmente atada aún a su pasado inmediato, sin relación alguna con la experiencia metropolitana de ciudades como Berlín, Nueva York o Chicago.

En ese sentido, la novela urbana posterior a *Manhattan Transfer* dibuja una ciudad y construye imaginarios urbanos de corte tradicional. Así, están los casos de Valencia, Lima o París, expresados en la literatura de esa época (Vicent, 2003; Ribeyro, 1994), en ciudades donde se experimenta un estilo de vida más bien apacible, lleno de significados ligados a lugares, medios de transporte, calles y cafés, que paulatinamente cederán el paso a una nueva ciudad, de ritmos más agitados y desquiciantes (véanse Escolano, 2006; Henríquez, 2006; González, 2006). Es, por decirlo de algún modo, una literatura urbana cuyos imaginarios construidos pertenecen a una fase de la configuración del espacio y de la vida urbana modernos, que todavía permiten captar a la ciudad como un territorio unitario, tenuemente fragmentado.

Con excepción de las sociedades más ligadas a las economías europeas, como Argentina, Uruguay o Chile, el paso de la ciudad tradicional a la moderna es muy reciente en numerosos países latinoamericanos. La experiencia de vida metropolitana no tiene en muchos casos más de 30 o, a lo sumo, 40 años de existencia, por lo que las grandes transformaciones se han sucedido de manera vertiginosa y no resultan de fácil asimilación para la construcción literaria sobre la urbe actual. Seguramente no sería, como hace 50 años, una única nueva novela del estilo de *La región más transparente* la que se convertiría en la novela urbana emblemática de una metrópoli. Más bien habría que pensar en la aportación de un colectivo de obras literarias que, desde los fragmentos de ciudad imaginados, contribuyan a descifrar los nacientes signos de la sociedad posmoderna que emerge cada vez con más fuerza en nuestras ciudades. Así, en lugar de intentar reproducir la vida metropolitana en su complejidad actual, la tendencia es imaginar contextos cotidianos en una microescala espacial. Un excelente ejemplo sobre el México profundo y bronco aparece en la obra de Rafael Ramírez Heredia, *La esquina de los ojos rojos* (2006), acerca del barrio de Tepito en la Ciudad de México de los últimos años. Incluso, otra novela reciente que por su simple título, *Mexicali City Blues*, hace eco de la obra de Murakami, dista mucho de parecersele, pues trata sobre un abogado defensor de los derechos humanos en las ciudades fronterizas del norte mexicano (Trujillo, 2006). Se percibe más bien una lectura en donde el espacio fronterizo se define por actores y estilos de vida estrechamente ligados a

las redes de narcotráfico y drogadicción presentes en sitios como Mexicali, Tijuana, Tecate, Matamoros, etcétera. Es, a fin de cuentas, una visión donde las ciudades se pulverizan y son excesivamente vulnerables. La subjetividad del creador literario no puede pasarse por alto en un enfoque crítico geoliterario. El énfasis en el sentido del lugar representa una interpretación particular del fenómeno urbano y de su significado para el escritor. En ambos casos, la novela urbana se convierte apenas en un relato sobre los fragmentos de ciudad, o sobre algunos aspectos relevantes como el de la inseguridad, la violencia o el narcotráfico. La historia de la ciudad rara vez aparece en el relato, como si no la hubiera en cada caso.

A propósito, un ejemplo paradigmático sobre la novela urbana construida desde la historia de sus lugares es la obra de Edward Rutherfurd (2000 y 2004), quien en sucesivos textos ha delineado magníficos cuadros de la historia de Londres y Dublín, puestos de relieve a través de decenas de familias que se suceden a lo largo del tiempo, desde la fundación de la ciudad hasta el siglo XX. Para su elaboración fue necesario sistematizar el conocimiento histórico existente sobre cada ciudad en sus distintas fases de evolución, y así enmarcar con mayor coherencia los personajes típicos de cada época, sus ocupaciones y oficios, sus estilos de vida, la arquitectura predominante, las principales actividades económicas y los lugares e iconos que la identifican en cierto momento. Es allí donde la ciudad es redimensionada en el tiempo histórico y logra adquirir más consistencia en su desenvolvimiento, pues es obra de sucesivas generaciones de hombres, actores vitales de su desarrollo, en el marco de los grandes sucesos históricos de un país (Bassols, 2006b).

En ese sentido se puede afirmar que, en una referencia directa a la construcción de la novela urbana, la ciudad como un todo puede ser objeto de diferentes tratamientos: uno como simple escenario (territorio) en el cual se arman y suceden las tramas de uno o más personajes; otro identificado sólo en unos cuantos lugares que pueden ser o no símbolos emblemáticos de la ciudad o para una porción social de sus habitantes; uno más visto como un espacio complejo, de múltiples personalidades y submundos, de contrastes sociales, de culturas imbricadas en la yuxtaposición de modos de vida; y, por último, aquel en el que se recupera la memoria histórica de una urbe, a la cual se le asignan contenidos culturales y en la que el énfasis está puesto en su propia dinámica de cambios históricos de largo alcance. En otras palabras, la forma de aproximarse al espacio urbano tiene matices e intensidades. Habría que pensar también en las intenciones de sus creadores literarios, pues muchas veces no pretenden hacer siquiera cuadros sociales de una ciudad, ni “mostrarla” a través de los ojos de sus personajes. En última instancia, el género de la novela urbana o de la novela histórica representa una forma

de clasificar los distintos productos literarios, para resaltar dentro de éstos aquellos elementos que la hacen distinta de o semejante a otras (véase Cros, 2002: 151). Una vez hechas estas precisiones, pasaré a Murakami.

Murakami y la novela japonesa contemporánea

Este trabajo no pretende analizar los aportes de la literatura japonesa del siglo XX a la novela urbana moderna, ni tampoco realizar un estudio detallado de la ya extensa obra del japonés Haruki Murakami, nacido en Kioto en 1949. Mi interés es mucho más modesto y acotado, aunque supone recorrer un camino intrincado y poco explorado de su obra. Esto implica adentrarme en terreno “agreste”, dado mi desconocimiento personal de la principal metrópoli japonesa, de sus raíces culturales y tradiciones, su variedad gastronómica, su vida política, etcétera. Pero tampoco puedo decir que la vida urbana japonesa me resulte completamente desconocida. El cine, la televisión, las noticias periodísticas, muestran fragmentos esenciales de ella, sea en sus aspectos más introspectivos o en sus rasgos más generales; la lectura de textos sobre su historia reciente son fundamentales, pero el desconocimiento de la lengua japonesa es un pasivo personal que tiene sus consecuencias.

La lectura de la obra de Murakami ha sido posible mediante las traducciones al español de seis de sus libros más importantes, todas ellas editadas por Tusquets, primero en España y luego en México, de 2000 a 2008. La novela *Tokio Blues. Norwegian Wood*, fue publicada en español cuando en efecto la fama de este escritor había rebasado las fronteras de su país años atrás. Las seis obras fueron traducidas por Lourdes Porta, en dos de las cuales contó con la ayuda de Junichi Matsuura. Cabe resaltar que se trata de una traducción proveniente de la península española, pues invariablemente contiene giros lingüísticos y usos de palabras propios de la cultura a la que se adhiere la traductora. Claro que es un problema menor, pero está presente en la lectura *regionalizada* de dichos textos.

Las mismas traductoras colaboraron en la edición en español de la obra de Banana Yoshimoto (nacida en Tokio en 1964), en concreto en *N.P.* y *Kitchen*. Yoshimoto es una prodigiosa autora de la narrativa japonesa actual que trata de temas ligados a la Posmodernidad japonesa, donde las raíces legendarias del Japón parecen disolverse casi del todo, sin embargo permanecen y son valoradas por contraste con las actitudes adoptadas por una parte significativa de la sociedad japonesa actual (Yoshimoto, 2002, 2006a y b).

Es difícil precisar en este momento la magnitud de la obra traducida al español de la vasta producción literaria japonesa, que incluye dos premios Nobel de Literatura: Kawabata Yasunari (premiado en 1968) y Kenzaburo Ōe (en 1994). Frente a estos dos laureados, no quedan opacadas figuras como Yukio Mishima (su tetralogía *El mar de la fertilidad*, *Confesiones de una máscara*), Shusaku Endo (*El Samurai*, *Silencio*), Dazai Osamu (*El sol que declina*, *Ya no humano*), Akira Yoshimura (*Naufragios*, *Justicia de un hombre solo*, *Libertad bajo palabra*) Kobo Abe (*La pared*) y, por supuesto, Haruki Murakami, uno de los autores contemporáneos más aclamados por la crítica y de amplia difusión en el mundo, lo cual se confirma por las numerosas traducciones de su obra a diversos idiomas y por la reseña de sus contribuciones en Internet. A él me referiré en las siguientes páginas.

Paola Dada ha escrito recientemente que la producción literaria de Murakami debe verse como un todo inseparable. Cada texto (novela o cuento) va develando un tejido subterráneo que muestra la incesante búsqueda interior del autor en sí mismo (Dada, 2007). Como en otros autores, en la narrativa de Murakami se observan constantes: personajes jóvenes con problemas sentimentales (un amor no correspondido, despreciado, indiferente); algunos de ellos desaparecen del escenario y viajan sin cesar; existe un pozo profundo que se convierte en lugar de referencia y en donde alguno de ellos se sumerge para resolver su situación existencial; dentro de la fauna urbana que rodea a los personajes están los gatos, con sus mensajes “encriptados”; el deporte que más practican es la natación, para lo cual Japón provee una amplia y moderna infraestructura; además, se acompañan siempre de música, ya sea clásica, jazz, instrumental o contemporánea (muy pocas referencias musicales japonesas, por cierto). Sus actores masculinos son muchas veces seres frágiles, pero inteligentes, reflexivos, cultos; mientras que los femeninos son en ocasiones fuertes, posesivos, “mujeres que se escapan como arena entre los dedos y hombres a quienes la ausencia de sus amores les cambia la vida” (Dada, 2007); pero otras veces, son incapaces de resolver adecuadamente sus problemas, y se suicidan o pierden sus facultades mentales. En su literatura, dice Dada (2007), “no hay kimonos, bonsáis o ninjas. Pero tampoco hay una reverencia, como dicen algunos de sus críticos, a la cultura occidental”. A diferencia de Yukio Mishima, que reconstruye el Japón legendario con sus samurais, sus geishas y sus costumbres ancestrales, para las generaciones de literatos japoneses posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la vida y la sociedad japonesa se remiten a la experiencia de la Modernidad con sus atributos y contradicciones.

Al elegir *Tokio Blues* como principal objeto de análisis, he querido rescatar la parte quizá menos analizada de la producción literaria de Murakami. La selección se justifica mucho más allá del propio título de la novela, en donde se mezclan

música y ciudad, bajo el subtítulo de una vieja canción de los Beatles (“Bosque noruego”). Si bien en la obra de este autor, se construyen imaginarios urbanos sobre otras ciudades japonesas como Kioto, la referencia espacial central es Tokio, urbe milenaria que ha sido fiel testigo de las transformaciones tecnológicas, sociales y culturales que ha tenido Japón, sobre todo en este siglo. Es en dicha novela donde se encuentran con mayor profusión los trazos vitales de ese cambio en el cual está inserta la sociedad japonesa de la posguerra, un cambio que, para algunos intelectuales japoneses como Yukio Mishima, significó el fin de una época y su profundo rechazo al modelo civilizatorio occidental. Al igual que Mishima en 1970, Kawabata se suicida poco después, en protesta por la llegada abrupta de ese mundo y la ruptura vital con su pasado nacional.

En Murakami, la postura intelectual ante el mundo posmoderno en el que creció y se desarrolló se refleja en una actitud crítica y reflexiva. Sin duda, Tokio es el espacio que sublima las transformaciones culturales que acompañan la vida de las nuevas generaciones de japoneses, a partir de su ingreso a la Modernidad. Algunos la sitúan en la época de los juegos olímpicos de Tokio de 1964, pero puede remontarse a la década anterior.

Tokio Blues, la espacialidad de una pieza literaria

La obra inicia con un relato sobre los recuerdos que le provoca a Tōru Watanabe, el protagonista, escuchar de nuevo una canción de los Beatles. A sus 37 años, Watanabe no puede ocultar su tristeza a la azafata que lo atiende en el avión y regresa casi 20 años atrás, a su juventud, situada en el turbulento Tokio de finales de la década de 1960. Es ahí, durante su estancia en una villa universitaria, que presenciara el radicalismo del movimiento estudiantil japonés y su relativo distanciamiento ideológico de éste, pero, sobre todo, ahí es donde inicia una relación con una pareja de jóvenes adolescentes, Kisuki y Naoko, que le dejará una honda huella como consecuencia del suicidio del primero. A su ingreso a la Universidad, Watanabe inicia un reencuentro por sucesivas aproximaciones con Naoko –también marcada por el suicidio de Kisuki–, con quien establece una profunda relación afectiva que no logra resolver adecuadamente en vida de Naoko. Su frágil salud mental provoca que ésta sea internada en un hospital psiquiátrico lejos de Tokio, en la periferia de Kioto pero en una zona boscosa, un espacio de contraste con la agitada vida metropolitana. Las frecuentes visitas de Watanabe a la clínica campestre se entremezclan con sus prolongadas estancias en Tokio. Después de estudiar teatro clásico, este personaje irá buscando su propio camino laboral, primero atendiendo un restaurante de pizzas, y después trabajando en una tienda de discos.

Durante su vida universitaria conoce a Nagasawa, un brillante estudiante de Derecho, miembro de la élite japonesa, pero alejado de los valores éticos de la sociedad tradicional, y profundamente individualista. Con él recorre bares y restaurantes de Tokio, y se relaciona de manera superficial con chicas de su edad, mostrando una actitud frívola y banal alentado por su resuelto compañero de la Universidad. Naoko estudiará inglés, idioma que para los jóvenes japoneses significará una garantía para trabajar en las nuevas compañías capitalistas, otorgándoles la posibilidad de viajar al resto del mundo y socializar culturalmente con nuevos esquemas de vida. Destaca también una figura que lo acompañará en su habitación de la villa universitaria, llamado por los demás estudiantes *Tropa de Asalto*, por su rígida disciplina y su comportamiento casi militar. Es estudiante de Geografía, aunque su gran entusiasmo por ésta se limita de dibujar mapas. Al parecer, se desliza una crítica mordaz a la enseñanza de la geografía prevalectante por aquellos años en Japón. En algún momento de la obra, emerge otro personaje femenino que será el motivo de los devaneos sentimentales de Watanabe: Midori Kobayashi, también estudiante de teatro, de personalidad fuerte y resuelta en sus decisiones. La vida de Watanabe se debate en esa dualidad de los sentimientos encontrados: por un lado, una mujer como Naoko, que jamás responderá a sus intenciones profundas, pero de la cual no logrará liberarse sino hasta que ésta se suicida, al encontrarse en condiciones de salud mental bastante lamentables, por el otro, Midori es un símbolo opuesto a la personalidad conflictiva de Naoko y se encuentra perfectamente integrada al mundo japonés moderno. Reiko, acompañante y terapeuta de Naoko, también carga con una historia personal de frustración y rechazo social que la obligan a refugiarse en la clínica campestre. En busca de su propio camino sostiene largas conversaciones con Watanabe y lo ayuda a resolver su crisis existencial.

Hasta aquí una breve síntesis del relato, sin la cual el análisis carecería de sustancia, ya que nos referimos a nombres de personajes y lugares presentes a lo largo de la obra. En adelante se presenta un análisis del *contenido espacialista* de la obra, con énfasis en tres aspectos medulares: *a)* las descripciones sobre los entornos urbanos y no urbanos, *b)* los lugares frecuentados por sus personajes (bares, restaurantes, zonas comerciales, librerías) y *c)* itinerarios de viaje y recorridos realizados dentro y fuera de Tokio (estaciones del metro, líneas de autobús, caminos peatonales, aeropuerto).

Comenzaré con el capítulo cinco, donde Naoko hace a Watanabe una larga narración sobre su vida en la Residencia Ami, la clínica campestre cercana a Kioto. Allí se establece una comparación entre el ruidoso Tokio y la vida campestre. Dice Watanabe: "Al parecer lo que yo necesitaba era esto: aire puro, un lugar

tranquilo y apartado del mundo, una vida ordenada, ejercicio diario” (Murakami, 2006e: 120). Cuando el personaje central viaja a la región de Kioto para visitar a Naoko surgen en la narrativa elementos distintivos de su recorrido, por ejemplo el transporte utilizado, los caminos (calificados como tortuosos por su difícil accesibilidad) y el paisaje. Resalta de manera sobresaliente el sentido corográfico de la descripción, al denotar las transformaciones del paisaje, desde su salida de Tokio hasta su arribo a la Residencia Ami. Veamos tan sólo un fragmento:

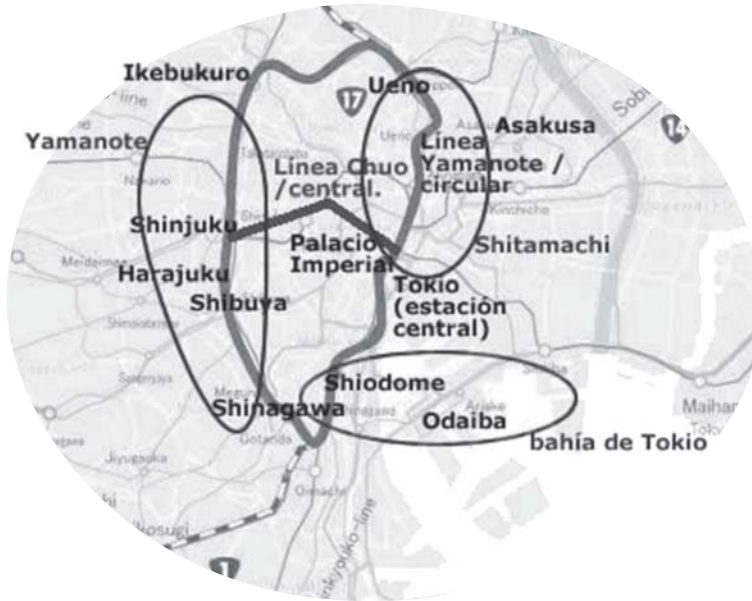
Tomé un metro atestado de gente que se dirigía a sus puestos de trabajo, fui hasta la estación de Tokio, compré un billete de asiento no reservado para el Shinkanse [tren bala japonés] en dirección a Kioto, subí de un salto al primer Hikari y, una vez dentro, desayuné una taza de café caliente y un bocadillo. Luego estuve una hora dormitando en el asiento. Llegué a Kioto unos minutos antes de las once. Siguiendo las indicaciones de Naoko, fui hasta Sanjō en el autobús urbano, me dirigí a pie a la cercana terminal de autobuses privados y pregunté a qué hora y de qué parada salía el autobús número 16 (Murakami, 2006e: 127).

La descripción es más larga y consta de más de tres páginas del texto, pero muestra el conocimiento exacto de la ruta por parte de Murakami y, a su vez, a un personaje perfectamente ubicado en las sutilezas del transporte, dentro y fuera de la metrópoli nipona, pues le bastaron las detalladas indicaciones de Naoko para llegar hasta ese sitio escondido entre las montañas.

Dentro de su paranoia mental, Naoko es capaz de realizar relatos bien contruidos sobre el lugar de su residencia, los horarios de su actividad cotidiana y su condición en el colectivo de residentes con quienes comparte situaciones más o menos comunes.

Cabe preguntarse si Watanabe viaja a la Residencia Ami sólo por razones sentimentales, o si también como un escape de la ciudad, en busca de la naturaleza, lejos de los lugares de bullicio. El cuestionamiento se extiende, por supuesto, al autor de la novela, oriundo de Kioto, quien posiblemente tome recuerdos de su propia infancia y juventud y los recree en el imaginario rural del bosque japonés, referencias que en efecto están presentes en *Kafka en la orilla*, con otro personaje masculino que encuentra en el bosque la respuesta a sus interrogantes (Murakami, 2006d).

Un segundo punto a examinar y que considero central en mi reflexión se relaciona con los lugares frecuentados por Watanabe y sus amigos, pues en gran parte se sitúan en el laberinto urbano de Tokio, como se muestra en la figura 1.

FIGURA 1. Radios de acción de los personajes de *Tokio Blues*

En primer lugar, no pueden faltar amplias descripciones en torno a las instalaciones de la villa universitaria, situada en lo alto de una loma que brinda una panorámica magnífica sobre la ciudad. Las constantes visitas de Watanabe a los departamentos de sus amistades femeninas van acompañadas de una pormenorizada descripción de líneas del metro utilizadas y tipos de arquitectura de las viviendas y caminos, que presenta a Tokio como una interminable sucesión de lugares y espacios de ocio, trabajo y placer. Entre los sitios más frecuentados por Watanabe están, además de las dos residencias (la estudiantil y Ami): los diversos bares dentro de las zonas de Shibuya y de Shinjuku; los *love hotels*, en donde Watanabe y Nagasawa se revientan con distintas chicas algunos fines de semana, obteniendo un permiso especial para ausentarse de la villa, gracias a las dotes de poder e influencia que ejercía Nagasawa sobre las autoridades universitarias; dentro de esas travesías por la ciudad del ocio, aparecen los consabidos bares sacados del amplio repertorio de los visitados por Murakami (quien por ocho años regentó un bar de jazz en Tokio, antes de escribir esta obra); las tiendas de discos de Shinjuku, donde trabajaba Watanabe; la librería de Kobayashi, un pequeño negocio perteneciente al padre de Midori, quien fallece en un hospital

en la zona de Ohanomizu; y otros espacios de modernidad, como los grandes almacenes comerciales de Shibuya (escenificados en el filme *Perdidos en Tokio*, dirigido por Sofia Coppola, 2003).

El barrio de Shinjuku, donde trabajaba Watanabe en una tienda de discos, aparece descrito a partir de quienes lo recorren y forman un cuadro social por demás relevante de algunos modos de vida urbana:

Desde las seis y hasta las diez y media, vigilé la tienda y vendí algunos discos. Mientras, estuve contemplando a la gente que pasaba por delante de la tienda: familias, parejas, borrachos, miembros de las bandas *yakuza*, jovencitas vestidas con minifalda, hombres barbudos al estilo *hippie*, chicas de alterne, individuos difíciles de catalogar [...] Todos iban desfilando, uno tras otro, por la calle. Cuando ponía un disco de rock duro, varios *hippies* se reunían en la puerta de la tienda y bailaban, inhalaban disolvente o se sentaban en la acera. Cuando ponía un disco de Tony Bennett, desaparecían todos (Murakami, 2006e: 221).

El azoramiento de Watanabe ante la jungla humana que merodeaba el barrio de Shinjuku, sus aniquilantes actitudes, su destruido mundo, le hacen a su vez preguntarse por sus valores identitarios: “Ante este panorama, empecé a sentirme cada vez más confuso y a no entender nada. ¿Qué diablos era aquello? ¿Qué sentido tenía?” (Murakami, 2006e: 222).

Es preciso tratar ahora, aunque sea de paso, el tema de las tecnologías. La novela se sitúa en una época que va de fines de los años sesenta a principios de la siguiente década. Si bien Japón ya había despuntado como el principal creador intelectual y productor de las tecnologías de punta en ese tiempo, aún no se asentaba con firmeza la llamada, por Manuel Castells, *era de la información*. Constituía una fase de transición en la cual no existían las computadoras personales, los teléfonos celulares, las televisiones de plasma, la Internet, los karaoke y la televisión por cable. Sin embargo, lo que se puede entender a partir de *Tokio Blues* es que la sociedad nipona vinculada a las grandes ciudades ya estaba preparada para ese cambio tecnológico y cultural. Esto es particularmente cierto para las generaciones de jóvenes, desligados de un pasado reciente, de humillación nacional, con la derrota militar de Japón y la ocupación estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial, narrado magistralmente por Akira Yoshimura en *Justicia de un hombre solo* (2005).

Por aquellos años apenas se comenzaban a difundir en Japón los textos de corte marxista de la escuela francesa (Manuel Castells, Jean Lokine y Edmond Preteceille), que poco después se traducirían al japonés. Fue hasta la década de

1980 cuando surgieron las primeras reflexiones originales sobre el fenómeno metropolitano de Tokio desde la perspectiva sociológica japonesa, con autores como Yoshihara Naoki o Yazawa Sumiko, quienes analizaron los fenómenos relacionados con el modo de vida urbano moderno de Tokio dentro de una perspectiva crítica (Bassols, 2006a). En esa década y en la siguiente, la narrativa japonesa se concentró en los sujetos de la Posmodernidad, dentro del drama histórico que supone la asimilación de los nuevos valores, las nuevas tecnologías y, por supuesto, una ciudad redimensionada por el cambio histórico.

Por último, haré mención del uso de los sistemas de transporte metropolitano como elemento distintivo de Tokio y su región, en la cual conviven en la actualidad alrededor de 30 millones de habitantes. Hace unos 30 años el entramado vial era ya muy complejo y estaba en constante transformación con nuevas rutas de transporte colectivo, más modernas y cada vez más distantes. A propósito, Murakami no alude a grandes congestionamientos viales ni al creciente parque vehicular que comenzaba a entorpecer la circulación en las grandes avenidas de Tokio. Ninguno de sus personajes maneja un auto particular sino más bien son usuarios cotidianos del metro o del autobús urbano y suburbano, que están por todas partes (véase figura 2).

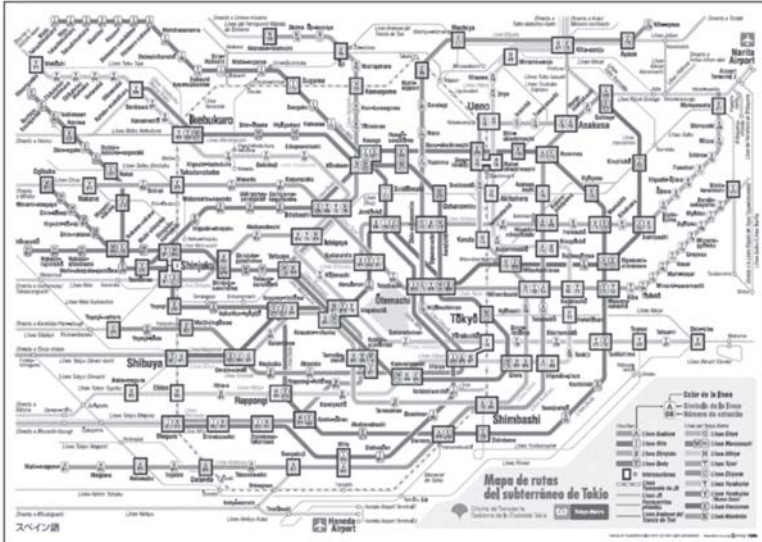


FIGURA 2. Mapa de rutas del metro de Tokio: un verdadero laberinto

Es principalmente en este aspecto de la vida urbana donde la narrativa murakamiana entra en el terreno de lo laberíntico, así como de la noción del encuentro fugaz en la gran ciudad:

No habíamos ido allí por nada en concreto. Nos habíamos encontrado por casualidad en un tren de la línea Chuo. Ella acababa de salir de casa para ir al cine y yo me dirigía a las librerías de viejos de Kanda. Ninguno de los dos había quedado con nadie. Naoko propuso que nos apeáramos del tren y casualmente bajamos en Yotsuya. No entendía por qué Naoko me había propuesto irnos juntos. El punto de partida es tener algún tema de conversación. En cuanto salimos de la estación, ella empezó a andar resuelta sin mencionar siquiera adónde nos dirigíamos (Murakami, 2006e: 31).

Será por cierto con ese encuentro producto de la casuística que la vida de Watanabe tendrá un giro radical, al verse cada vez más ligado a Naoko.

Ante la incapacidad de reaccionar frente a las vicisitudes del comportamiento de su querida Naoko, el mejor refugio para Watanabe era la ciudad, expresada como un espacio sin fin en el que las angustias pueden aminorarse dentro del anonimato y las almas encuentran consuelo: “Cuando nos apetecía hablábamos de nuestra vida cotidiana o de la universidad, pero siempre de una manera fragmentaria, sin hilvanarlo con nada. No mencionamos el pasado [el suicidio de Kizuki]. Paseamos todo el tiempo. Es una suerte que Tokio sea una ciudad tan grande; por más que la recorras, siempre hay algún sitio adonde ir” (Murakami, 2006e: 41). El imaginario de esa gran metrópoli no podría ser otro más elocuente que el de la imposibilidad de recorrerlo personalmente en todas sus rutas y direcciones viables. Siempre habrá un espacio desconocido, nuevo, como en otras grandes ciudades del mundo.

Los recorridos por Tokio no se agotan con Naoko o Nagazawa. Midori se encargará de descubrirle a su pretendiente lugares de comida tradicional japonesa y a buen precio, como la tienda de *bento* (almuerzo servido en una caja) situada detrás de la estación de Yotsuya. Aquí tiene sentido hablar del concepto *espacio vivido*, que a través de Midori se proyecta como un espacio preferente, conocido por ella, un espacio producto de su experiencia de vida ligada a sus años como colegiala de un instituto. Claro que, para Midori, la experiencia que la vincula con la escuela no deja de ser contradictoria, pues le lleva a recuerdos relacionados con normas de autoridad estrictas, como no poder escaparse a comer fuera, so pena de ser expulsada. Y junto con ello vienen las topofobias, en concreto sobre la escuela en la que se formó inicialmente: “En realidad, a mí no me gustaba venir aquí –Midori ladeó la cabeza–. Yo quería ingresar en una escuela pública.

Ser una persona corriente que va a una escuela normal y vivir una adolescencia divertida y relajada. Pero a mis padres se les ocurrió meterme aquí. Por las apariencias” (Murakami, 2006e: 86).

En este caso, están presentes los valores ligados al estatus social, que identificarán a las “buenas escuelas” con las privadas, aunque los modelos de enseñanza se observaran caducos y desfasados de las aspiraciones de la mayoría de los adolescentes. Tal era el sistema de normas prevalecientes que las escuelas se habían constituido ya en un espacio de distinción social, en donde se preparaba a la supuesta élite del mañana, con clases de modales y reproducción de estilos de vida sofisticados para acostumbrarse a ellos en la vida. Era pensarse como parte de la élite, cuestión que Midori reconocía en una conversación con Watanabe: “Aquí se juntan casi mil niñas de buena familia. De buena familia y que, encima, sacan buenas notas. Todas eran niñas ricas. Hay que serlo. La matrícula es cara, hay muchas contribuciones, en los viajes de estudiante se alojan en hoteles de lujo de Kioto y toman manjares selectos en bandejas lacadas, y una vez al año dan en el comedor del hotel Ocurra clase de modales en la mesa” (Murakami, 2006e: 87).

Midori, por ser hija del propietario de una librería, era vista por sus compañeras como alguien de lo más exótico, aunque, en el imaginario de las jóvenes adolescentes, pensaban más bien que su padre poseía una gran librería. Acaso nadie sabía que vivía en una zona de escaso valor comercial (Toshima). Es evidente que en la novela se presenta la imagen de un Tokio claramente segregado, tanto por el lugar de residencia de sus habitantes como por las escuelas de formación preparatoria. Pero, por cierto, la desigualdad social en Japón es mucho menos abrupta que en países como el nuestro, donde la segregación espacial es aún mayor y los valores conexos al estatus social son muy fuertes.

En el imaginario literario de Murakami abundan los personajes de clase media, estudiantes, trabajadores, comerciantes, intelectuales, artistas y profesionistas vinculados a la moderna sociedad de servicios, ampliamente caracterizada por el sociólogo inglés John Goldthorpe en los años ochenta del siglo pasado. Lo que resalta en la obra de este literato es el drama al que se ven sometidos los jóvenes de escasa edad en el intrincado mundo de la Posmodernidad, en busca de signos, mensajes y códigos de conducta que les sirvan para afrontar los retos de la vida. Mediante la experiencia cotidiana, Watanabe aprende a discernir entre el deseo y el amor; entre la amistad y el enamoramiento; entre el confort y la simple riqueza; o bien, entre el trabajo habitual y de rigor, y el de la realización profesional. Watanabe, como otros personajes de la vasta obra de Murakami, se encargará de descifrar para sí los enigmas que le depara la vida en la temprana edad de la juventud.

De tal forma, no es sorprendente que *Tokio Blues* fuese un éxito comercial en Japón desde su aparición en la década de 1980. Su tardía recepción en México le resta un efecto de mayor alcance porque, a pesar de todo, la cultura juvenil de esa época contrasta hasta cierto grado con la actual, con otros referentes simbólicos, otro tipo de ciudad, otros artefactos tecnológicos. Sin embargo, su obra se sigue reeditando en México, a la par de otros títulos que son muestra del creciente interés del lector nacional por la literatura japonesa de esta época.

Conclusiones

La forma en que Murakami resuelve los conflictos del hombre urbano en tensión no siempre es convincente, pero tampoco trivial. El autor quiere presentarla así, pues parte de preguntas que él mismo se hace en su afán por reconocer las nuevas facetas del Japón contemporáneo. En sucesivas entregas, la obra de Murakami adquirirá insospechados matices y se adentrará en las profundidades de la existencia humana. Dos de sus obras más reconocidas en los últimos tiempos, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* y, sobre todo, *Kafka en la orilla*, son muestra de la madurez con que Murakami plantea los dilemas de una sociedad convulsionada por la "occidentalización" de sus estilos de vida, sometida a grandes presiones en el mundo escolar y laboral, abierta a la globalidad económica, pero todavía con nichos de resistencia cultural y política.

Una primera conclusión sobre la obra aquí comentada se refiere al intenso trabajo literario de Murakami, en su afán por lograr una semblanza moderna del Tokio de sus años de juventud. La infinidad de lugares, más reales que ficticios, contenidos en el libro, ayuda a pensar en la importancia del territorio como parte esencial en la trama de la novela. Los largos recorridos que supone desplazarse por Tokio de uno de sus extremos a otro inciden a su vez en buscar rutas intermedias, más humanamente transitables para un joven japonés de clase media y configura de esa manera sus *espacios vitales*, sus rutas espaciales por donde viaja de forma cotidiana.

Una segunda conclusión, derivada de la primera, es la imposibilidad, en una novela de tales dimensiones, de abarcar Tokio como una unidad socioterritorial compleja, con sus personajes típicos más representativos. Ello implicaría una labor titánica pero no imposible, aunque significaría un esfuerzo construido a lo largo de varios años. Lo que ha hecho Murakami, mediante sucesivas aproximaciones, es elaborar una narrativa moderna sobre la vida urbana japonesa, donde el no tan lejano terremoto de Kobe y el envenenamiento de pasajeros con gas

sarín en el metro de Tokio contribuyeron a una nueva reflexión literaria en sendos libros recientes del autor.

Otros aspectos que merecen relevarse dentro de un enfoque geoliterario son: a) la importancia del lugar como parte esencial en la trama de la novela; b) el hecho de que Tokio pasa de un “laberinto sin fin” a algo más acotado en la definición de rutas que configuran los espacios vitales de sus personajes; en otras palabras, se dibuja una “geografía de la trama”, en donde aparecen los hitos y los nudos que la contienen, expresados territorialmente: “lo que sucede depende del dónde sucede” (Moretti, 2001: 68); c) la novela *Tokio Blues* es en sí misma un ensayo de construcción de algunos mapas mentales en la laberíntica metrópoli nipona, en las postrimerías del siglo XX.

El trabajo de Murakami se sitúa dentro de las aportaciones más destacadas en la literatura japonesa de nuestros días. Su examen de la ciudad es relevante por la construcción de un imaginario urbano ligado a la emergente sociedad japonesa posterior a la Segunda Guerra Mundial y, en forma acentuada, de sus últimos 40 años. En páginas anteriores he enfatizado la importancia de tres elementos presentes en *Tokio Blues* que permiten configurar un amplio espectro de la vida metropolitana visto a través de la lente de un pequeño grupo de jóvenes que, en su experiencia urbana, trazan algunos rasgos esenciales de su ciudad. Todo ello, narrado en primera persona por Tōru Watanabe, testigo fiel de las transformaciones urbanas de su época y actor central de la obra. Asimismo se deduce que Watanabe es un personaje netamente metropolitano, cuyo itinerario transcurre en la densa red del transporte urbano y periurbano de Tokio y sus alrededores. Pero también se trata de alguien que entra en conflicto con la ciudad y busca fuera de ella el aislamiento, gracias a lo cual logra redefinir sus proyectos y, después de hacerlo, regresa invariablemente a su complejo mundo urbano.

Un examen más amplio y detallado deberá realizarse en la dirección que he apuntado en este trabajo. Para efectos de una mayor discusión sobre el tema de los imaginarios urbanos en la literatura, se proponen los siguientes cuestionamientos: ¿Qué instrumentos de análisis teórico derivado del enfoque sobre imaginarios urbanos se requieren para una interpretación más puntual sobre las relaciones entre literatura y ciudad? ¿Es posible pensar en una narrativa urbana *totalizante* sobre ciudades *globales* como Tokio que, según algunos enfoques críticos, tiende a desaparecer como tal (al “desaparecer” sus espacios públicos, acotar los trayectos cotidianos y hacer incomprensible el fenómeno urbano *de conjunto*, para el habitante medio de la ciudad)?

Una geografía de la novela (en construcción) pone el acento en el análisis de la espacialidad de la trama literaria y sus diversos significados en la obra. En tal

sentido, cobra relevancia el principio formulado por Moretti, de que “espacios diferentes producen historias diferentes” (2001: 97), en tanto que la espacialidad de una novela se expresa en la diferenciación y no en la homogeneidad. De esta manera las categorías de tiempo, espacio y escalas territoriales, adquieren sentido y cobran forma en el imaginario del narrador. No se trata, sin embargo, de llegar a una afirmación categórica como la de que *sólo* el lugar define el resultado de la historia, pues ella es moldeada por la capacidad creativa de su autor(a). Pero se puede aceptar que en tanto ciertos lugares existen, ciertas historias ocurren. Así, por ejemplo, se podría entender mejor el sentido de una literatura de las ciudades fronterizas en el norte mexicano, en tanto que existe una impronta territorial binacional y paisajística que condiciona el comportamiento, ritmos de vida y actividades económicas de los habitantes y sujetos que transitan por esos espacios. Algo similar ocurre con el individuo situado en una metrópoli laberíntica como Tokio, de la cual no se puede sustraer.

Finalmente, si la premisa es que existe una apropiación diferenciada del espacio por parte de los grupos sociales que integran su territorio, entonces habría que hilar más fino en un análisis que muestre las jerarquías de poder expresadas en el espacio. Lo cual nos lleva a potencializar el concepto de “campos de poder” utilizado por Pierre Bordieu en su análisis de la novela de Gustave Flaubert, *La educación sentimental* (cit. en Moretti, 2001: 107-111).

Debates más profundos sobre la narrativa urbana contemporánea, apenas dibujados en las anteriores líneas temáticas, seguramente conseguirán avanzar mucho más en esta tarea colectiva de amplio espectro.

Bibliografía

Bassols, Mario

2006a “La sociología urbana, ¿en busca de su identidad?”, en Enrique de la Garza (coord.), *Tratado latinoamericano de sociología*, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), Barcelona, pp. 228-246.

2006b “London, genealogía de una ciudad”, en *Ciudades*, núm. 72, octubre-diciembre, Red Nacional de Investigación Urbana (RNIU), Puebla, pp. 15-21.

Cela, Camilo José

1994 *La colmena*, Alfaguara, México [1951].

Cros, Edmond

2002 “Sociología de la literatura”, en Marc Angenot *et al.* (coords.), *Teoría literaria*, Siglo XXI Editores, México, pp. 145-171.

- Dada, Paola
 2007 “Murakami: literatura en espiral”, en *La Jornada Semanal*, núm. 629, 25 de marzo, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2007/03/25/sem-paola.html>>.
- Escolano Zamorano, Esther
 2006 “Un viaje por Valencia”, en *Ciudades*, núm. 72, octubre-diciembre, RNIU, Puebla, pp. 2-8.
- Fuentes, Carlos
 2005 *La región más transparente*, Booket, Seix Barral, México [1958].
- González Cárdenas, María Margarita
 2006 “Deriva literaria”, en *Ciudades*, núm. 72, octubre-diciembre, RNIU, Puebla, pp. 43-50.
- Henríquez Cox, Florencia
 2006 “Lima adorable versus Lima de concreto”, en *Ciudades*, núm. 72, octubre-diciembre, RNIU, Puebla, pp. 51-57.
- Levy, Bertrand
 2006 “Geografía y literatura”, en Daniel Hiernaux y Alicia Lindón (coords.), *Tratado de geografía humana*, Anthropos/UAM-I, Barcelona, pp. 460-480.
- Moretti, Franco
 2001 *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, Trama Editorial, Madrid.
- Murakami, Haruki
 2006a *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Tusquets Editores, México [edición original en japonés, 1994].
 2006b *Al sur de la frontera, al oeste del sol*, Tusquets Editores, México, 4ª ed.
 2006c *Sputnik, mi amor*, Tusquets Editores, México.
 2006d *Kafka en la orilla*, Tusquets Editores, México [edición original en japonés, 2002].
 2006e *Tokio Blues. Norwegian Wood*, Tusquets Editores, México [edición original en japonés, 1987].
 2008 *After Dark*, Tusquets Editores, México [edición original en japonés, 2004].
- Ramírez Heredia, Rafael
 2006 *La esquina de los ojos rojos*, Alfaguara, México.
- Ribeyro, Julio Ramón
 1994 *Cuentos completos*, Alfaguara, Buenos Aires.
- Rutherford, Edward
 2000 *London, la novela*, Ediciones Grupo Zeta, Barcelona, 3ª ed. [edición original en inglés, 1997].
 2004 *Dublin: Foundation*, Arrow Books, Londres.

Trujillo Muñoz, Gabriel

2006 *Mexicali City Blues*, Grupo Editorial Norma (col. La Otra Orilla), México,
2ª ed.

Vicent, Manuel

2003 *Tranvía a la Malvarrosa*, Thule Ediciones, Valencia.

Yoshimoto, Banana

2002 *Amrita*, Tusquets Editores, Barcelona.

2006a *N.P.*, Tusquets Editores, Barcelona.

2006b *Kitchen*, Tusquets Editores (col. Fábula), México.

Yoshimura, Akira

2005 *Justicia de un hombre solo*, Emecé Editores, Buenos Aires.