

JO. INDIVIDU I ESPIRITUALITAT AL JAPÓ CONTEMPORANI.

A PROPÒSIT DE LA TETRALOGIA 'EL RATA' DE HARUKI MURAKAMI.

MANUEL ESTEBAN PAGÈS

Professora Responsable:	Anna Busquets Alemany
Consultor de l'assignatura:	Juan José Ruiz Rodríguez
Consultora metodològica:	Montserrat Crespín Perales

ESTUDIS D'ÀSIA ORIENTAL
UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

TORROELLA DE FLUVIÀ, JUNY DE 2017

A la Lola

AGRAÏMENTS

Primer de tot, vull agrair a l'assessora consultora de continguts, la Dra. Montserrat Crespín Perales, la passió que sempre m'ha transmès cap a l'àmbit de la filosofia i el pensament, i l'haver confiat amb el meu tema de recerca, l'haver-me escoltat en tot moment i donar-me les pautes a seguir, l'haver-me agafat de la mà per fer-me tocar de peus a terra i deixar de volar per guiar-me en el camí correcte perquè els arbres que no em permetien veure el bosc es poguessin sobrepassar tot resolent-me els dubtes, donant-me indicacions, oferint-me línies d'investigació més plausibles i més eficients per al resultat final d'aquesta recerca. I també, per haver-me suggerit el títol del present treball.

També, vull agrair al consultor de l'assignatura, el Dr. Juan José Ruiz Rodríguez, pel gran ajut en els aspectes més tècnics i formals del present treball.

A tots dos, moltes gràcies per la paciència en compartir aquest repte, en el vostre constant escoltar-me i animar-me a continuar en una recerca que, manta vegada, m'ha portat a culs de sac i no saber com ajuntar les mil-i-una peces d'aquest trencaclosques.

Tampoc hi ha prou paraules per mostrar el meu profund agraïment, de tot cor, a totes les persones que heu estat, al llarg dels quatre mesos d'aquesta recerca, al meu costat tot escoltant-me amb paciència i recolzant-me en els moments més difícils d'aquesta excursió intel·lectual on els reptes, tot sovint, s'han personalitzat en forma de defalliment i desànim.

No puc deixar d'agrair, tampoc, al professorat que he tingut, i tinc a dia d'avui, al llarg d'aquests set anys de peregrinatge en els estudis d'Àsia Oriental a la Universitat Oberta de Catalunya, i que heu sabut transmetre'm el coneixement cap unes cultures i l'admiració intel·lectual cap a unes societats, les de la Xina, Corea i Japó, amb devoció, respecte i saviesa. Sense tot aquest bagatge i capteniment, aquesta recerca no hagués vist la llum.

A tots vosaltres, moltíssimes gràcies.

TORROELLA DE FLUVIÀ, DIA DE *CORPUS CHRISTI* DE 2017.

ÍNDIX

ÍNDIX	1
RESUM :::: ABSTRACT	3
1.—INTRODUCCIÓ I PRESENTACIÓ DEL TREBALL DE RECERCA	6
1.1.—PRESENTACIÓ, DELIMITACIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL TEMA DEL TREBALL DE RECERCA.	6
1.2.—MARC TEÒRIC.	8
1.3.—APROXIMACIÓ METODOLÒGICA.	13
1.3.1.—Justificació metodològica i tècnica de recollida de dades.	13
1.3.1.a.—Les obres literàries.	13
1.3.1.b.—Fonts bibliogràfiques.	14
1.3.1.b.i.—Fonts generalistes.	14
1.3.1.b.ii.—Fonts sobre l'autor.	15
1.3.1.b.iii.—Fonts de crítica literària.	15
1.3.1.b.iv.—Fonts temàtiques.	15
1.3.2.—Model operatiu d'anàlisi.	15
1.4.—LES HIPÒTESIS.	16
1.5.—OBJECTIUS DEL TREBALL.	17
1.6.—ESTAT ACTUAL DELS ESTUDIS.	18
2.—LES IDENTITATS JAPONESES ALS SEGLES XX I XXI	20
2.1.—QÜESTIONS D'ORIENTALISME: <i>AQUELL</i> ÉS JAPONÈS.	21
2.2.—QÜESTIONS DE JAPONESITATS: <i>AQUEST</i> SÓC JAPONÈS.	23
2.2.1.—El <i>nihonjinron</i> .	24
2.2.2.— <i>Junbungaku</i> i <i>Taishūbungaku</i> – Literatura pura i literatura de masses.	26
2.2.3.—El moviment <i>Zenkyōtō</i> .	29
2.3.—SOCIETAT POSTMODERNA I CAPITALISME TARDÀ.	31
2.4.—ELS NOUS MOVIMENTS RELIGIOSOS (NMR).	33
2.5.—I AIXÍ DONCS...	35
3.—HARUKI MURAKAMI - 村上 春樹	38
3.1.—EL MURAKAMI HARUKI GENSHŌ.	39
3.2.—REALISME MÀGIC O, SIMPLEMENT, REALISME?	40
3.3.—DE NO-NACIONAL – <i>MUKOKUSEKI</i> - A NOVA JAPONESITAT.	44
3.4.—ELS NO-NOM.	51
3.5.—SOCIETAT POSTMODERNA DE CAPITALISME TARDÀ A LA TETRALOGIA DE 'EL RATA'.	56
4.—BOKU. QUI SÓC?	60
4.1.—DE LA FICCIÓ A LA REALITAT O... DE LA REALITAT A LA FICCIÓ?	61
4.2.—NATURALITZACIÓ I PRIVATITZACIÓ: LA FUSIÓ DE LA REIFICACIÓ AMB L'ENCANTERÍ.	64
4.3.—L'INDIVIDUALISME EXPRESSIU I L'INDIVIDUALISME ÈTIC: A LA RECERCA DE LA PERCEPCIÓ ÀURICA.	72
4.4.—MITE(S).	76
4.4.1.—Des-mitificació i Re-mitificació.	77
4.4.2.—El viatge de l'heroi.	84
4.4.2.a.—La separació del món.	84
4.4.2.b.—La penetració a alguna font de poder.	87
4.4.2.c.—El retorn a la vida.	87
4.4.3.—El xamanisme com a mecanisme per dur a terme el viatge de l'heroi.	89
5.—CONCLUSIONS	92
6.—APARELL BIBLIOGRÀFIC	95

ANNEX I.—EL <i>KOKUGAKU</i>	103
ANNEX II.—EL <i>KOJIKI</i>	106
ANNEX III.—SINOPSI DE LES OBRES ANALITZADES	108
ÍNDIX ONOMÀSTIC I DE CONTINGUTS	109

RESUM :::: ABSTRACT

CATALÀ: El present Treball de Recerca per a l'obtenció del títol de Postgrau en *Societats de l'Àsia Oriental* a la Universitat Oberta de Catalunya, revisa la vida del protagonista Boku de la tetralogia 'El Rata' de l'escriptor japonès contemporani Haruki Murakami, emmarcada a la societat postmoderna de capitalisme tardà. Partint del fet que Boku conté un 'jo buit', la seva característica predominant és que va a la recerca de la identitat i intenta respondre la pregunta ontològica existencialista 'Qui sóc?'. En fer una lectura cronològica de la seva vida que corre dels 20 als 34 anys d'edat, constatem que experimenta una evolució en posar-se en contacte amb el mite i el món espiritual que li donen la possibilitat de donar resposta, de manera afirmativa, a la pregunta ontològica, a la vegada que obté un 'jo ple'. D'aquesta manera, constatem que la via espiritual és una via plausible per als humans per a conformar una identitat.

PARAULES CLAU: CAPITALISME TARDÀ. ESPIRITUALITAT. IDENTITAT. JAPÓ. MITE. MURAKAMI, HARUKI. SOCIETAT POSTMODERNA.

ENGLISH: This EHEA Postgraduate's Degree Final Project Dissertation on *East Asian Societies* at the Open University of Catalonia scans the life of Boku, the main character in the tetralogy 'The Rat' by the Japanese contemporary writer Haruki Murakami, embedded in a late capitalism postmodern society. Departing from the standpoint that Boku has got an 'empty self', his leitmotiv is to find out his own identity and to give an answer to the existentialist ontological question 'Who Am I?'. When reading his life in chronological order from the age of 20 to 34 years old, we realise that Boku experiences an evolution when he gets in contact with the myth and the spiritual world of which, both of them, offer him the possibility to answer the ontological question affirmatively, as well as getting a 'filled self'. Therefore, it is this way that we can establish that the spiritual way is one that allows humans to shape one's identity.

KEY WORDS: IDENTITY. JAPAN. LATE CAPITALISM. MURAKAMI, HARUKI. MYTH. POSTMODERN SOCIETY. SPIRITUALITY.



Haruki Murakami

Font: Anderson (2011)

<<Si tots vosaltres a Catalunya, i tots nosaltres al Japó, poguéssim esdevenir ‘somniadors idealistes’, si tots ens poguéssim ajuntar per a crear una ‘comunitat espiritual’ que es desplegués més enllà dels límits de les fronteres i les cultures, quina cosa més meravellosa seria.>>

Haruki Murakami (2011)
Speaking as an Unrealistic Dreamer

Parlament a l'ocasió del *Premi Internacional Catalunya 2011*
La traducció és nostra

1.—INTRODUCCIÓ I PRESENTACIÓ DEL TREBALL DE RECERCA

1.1.—PRESENTACIÓ, DELIMITACIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL TEMA DEL TREBALL DE RECERCA.

El present treball de recerca en Estudis d'Àsia Oriental de la Universitat Oberta de Catalunya s'emmarca dins la línia temàtica de 'Societats de l'Àsia Oriental' en l'àmbit genèric de 'Pensament'.

La recerca arranca a partir de la tetralogia¹ coneguda com 'El Rata' de l'escriptor japonès contemporani Haruki Murakami (1949 -) i que consta dels següents llibres:

Escucha la canción del viento (1979),
Pinball 1973 (1980),
La caza del carnero salvaje (1982), i;
Baila, baila, baila (1988).

Una primera aproximació a la recerca ha estat la lectura lúdica d'aquestes quatre obres. Una segona lectura més atenta ens ha permès centrar-nos en el personatge que apareix a les quatre novel·les: Boku. La línia cronològica del nostre protagonista corre des de l'any 1969 amb l'edat de 20 anys i el deixem l'any 1983, amb l'edat de 34 anys. Al llarg d'aquests quinze anys, Boku experimenta una evolució que, d'antuvi, entenem com a espiritual.

Aquesta primera aproximació ens posa en contacte amb una sèrie d'articles acadèmics que han centrat llurs recerques en el buit d'identitat, la solitud, el sense sentit i la manca de compromís social com a fenòmens idiosincràtics a les societats postmodernes de capitalisme tardà. Alhora, aquesta bibliografia se cenyeix a camps com la psicologia, la psiquiatria, la crítica literària o la sociologia, i cap d'ells no s'ha centrat únicament en el personatge de Boku ni tampoc ho ha fet des del punt de vista espiritual. Tot i així, aquests articles ens són útils per emmarcar el context socio-

¹ Pel que fa a la designació no oficial de tetralogia, ens basem amb la tesi de Hong (2013, pàg. 19). El Rata és un personatge, amic íntim de Boku i que apareix als tres primers llibres i, per tant, oficialment es coneix com a *Trilogia de 'El Rata'*. Ara bé, atès que a *Baila, baila, baila*, Boku retorna a escenaris i a personatges que apareixen en els tres primers llibres, és per això que considerem que tetralogia és més apropiat per a poder veure l'evolució que fa Boku.

històric en què Haruki Murakami escriu i com a medi en què el nostre protagonista Boku viu.

Una segona recerca més acotada ens remet a articles on apareixen conceptes com individualisme ètic, individualisme expressiu, naturalització, privatització i mite, que permeten encaminar-nos cap al tema de recerca que ens abelleix de fer: l'espiritualitat com a via de recerca d'identitat en el personatge de Boku en el context de la postmodernitat.

Després de diverses reformulacions compartides amb l'assessora de continguts del present treball, la Dra. Crespín, ensopeguem amb la pregunta inicial de recerca que dirigirà aquest treball: **¿Pot l'individualisme expressiu en el personatge de Boku retornar a l'individualisme ètic?**

Un dels *handicaps* que presenta aquest treball és que, tal com hem dit, no hi ha estudis acadèmics sobre el tema de recerca que volem dur a terme, per la qual cosa, aquest treball es basteix a partir de moltes lectures que, tot i estar centrades en l'època postmoderna de capitalisme tardà, tot i estar centrades en la figura de Haruki Murakami i, tot i estar centrades en la literatura d'aquest autor, ens ha calgut anar a buscar bibliografia temàtica sobre conceptes concrets que són necessaris per al fil argumental de la present recerca: mite, Nous Moviments Religiosos, o la recerca del 'jo' a través del mite.

Tot plegat ens ha permès acostar-nos al marc teòric d'aquesta recerca en què els conceptes de la pregunta inicial que es consideren "globals" han d'apuntar no tant sols al context japonès del tombant segle XXI, sinó també al propi personatge de Boku. Tampoc podem obviar que Boku és un personatge de novel·la i, per tant, se'ns ha fet necessari establir una connexió entre el jo narratiu i el jo literari. Una vegada establerta la connexió, el present treball de recerca queda delimitat a la recerca de la identitat de Boku a través de l'espiritualitat en el tombant segle XXI sense oblidar, però, el context postmodern en què es mou.

Quant a la justificació d'aquesta recerca, passa per tenir dues vessants. Una primera és la subjectiva, i és que en totes les lectures que hem fet de la tetralogia, ens hem sentit identificats amb Boku amb qui compartim certes actituds o visions de vida. És a dir, sentim certa simpatia i empatia vers el personatge la qual cosa ens permet acostar-nos-hi més fàcilment, sense deixar de ser un repte per la dificultat que comporta

entendre el tarannà vital aliè al propi. La segona vessant és l'objectiva i és que pensem que, malgrat tota la tinta que ha fet vessar la literatura de Haruki Murakami per part dels especialistes, no s'ha parlat de l'aspecte espiritual de Boku, ni tampoc s'ha estudiat el personatge principal de la tetralogia d'una manera linial. En aquest sentit, per exemple, Matthew C. Stretcher, actualment professor de literatura japonesa a la Universitat de Sofia a Tokio² i un dels grans especialistes en la literatura de Haruki Murakami, ens aproxima l'autor i la seva literatura per a bastir articles de crítica literària des del punt de vista tant filosòfic com psicològic i sociològic. D'altres estudiosos, com és el cas de Brandon Brookes, Carl Cassegard, Tiffany Hong, Michiko Maekawa o Patricia Welch, tots ells referenciats a l'aparell bibliogràfic, ens aproximen a l'obra literària de Haruki Murakami o bé des del punt de vista sociològic i cultural tot basant-se amb la seva literatura per a exemplificar el tarannà social i cultural del Japó del tombant segle XXI – és el cas de Brookes, Cassegard i Maekawa-, o bé des del punt de vista filosòfic emmarcat en la narrativa de Haruki Murakami –és el cas de Hong-, o bé centrant-se purament en la crítica literària per a oferir-nos la manera de construir el món literari de Haruki Murakami –el cas de Welch-. Tots ells, però, ho fan amb l'objectiu d'esbrinar una qüestió candent a l'obra de Haruki Murakami, i és la recerca del 'jo' i, consegüentment, d'identitat.

Tot i que tots aquests acadèmics que hem citat suara ens han estat de gran ajut per a apropar-nos i entendre millor l'autor i la seva obra, creiem que sustentar la nostra recerca a partir d'un punt de vista 'espiritual' representa una novetat arran dels estudis que ja existeixen i que, per sort, la nostra lectura pot arribar a complementar i arrodonir tot el que s'ha dit fins avui tot aportant noves maneres d'entendre la literatura de Haruki Murakami i, tant de bo, obrir noves línies de recerca per al futur.

1.2.—MARC TEÒRIC.

Un primer punt de partida, i en relació als factors socials en la literatura de Haruki Murakami, és el que ens ofereix Cassegard (2001) en parlar-nos dels perfils psicològics dels personatges de Haruki Murakami. Cassegard parteix de la *teoria de xoc* de Walter Benjamin (1892 – 1940) –teòric de la modernitat- i el seu **concepte d'aura**, en relació al mite, i percepció àurica. En aquest sentit, tal com ens explica Mali (1999),

² Vegeu: <http://www.fla.sophia.ac.jp/professors/strechermatthew0> [Data de consulta: 22 de maig de 2017].

per a Benjamin el mite és l'origen de la bellesa i és allò que omple de significat el món i, per tant, cal interpretar el món des de l'origen. **La percepció àurica** consisteix en l'aprehensió de dimensions espacials i temporals més profundes en l'objecte amb la finalitat de generar les associacions mítiques a través d'imatges místiques i amb ús de culte. Això, Cassegard (2001, pàg. 81) ho fa extensiu a les relacions humanes que, gràcies a la percepció àurica cap a elles, les podem considerar com a úniques i emmarcades dins d'una tradició o una història que li és pròpia. Però el problema, en les societats postmodernes de capitalisme tardà, és que aquesta percepció àurica s'ha desintegrat. De Cassegard (2001) ens interessa més la part del que comporta el concepte de **naturalització** dels personatges de les novel·les que treballem i no tant el concepte en sí. Per a Cassegard, la naturalització del personatge s'esdevé quan tot és normal i habitual, la qual cosa comporta que, interiorment, hi hagi tranquil·litat i quietud, a la vegada que s'accepta el dolç destí trist i alhora sentimental. Tanmateix, de Cassegard ens interessa, també, la fusió entre la reificació i l'encanteri i com es deriva cap a l'ocultisme en tant que aquest conté tots els atributs cosificadors de la ciència i l'enginyeria social. Cassegard sosté que quan acceptem que els humans som dirigits per les estrelles o tipus de sang, tanquem les portes a la llibertat a partir d'un esquema cosificador fins al punt de trobar-ho natural. Aquesta naturalitat ens porta, per un costat, a no creure en la casualitat i a reduir-ho tot a la causalitat i, per altre, a interpretar-ho tot com fat. El perill d'aquesta postura o visió de la vida ens pot menar a certa violència tolerada ja que ens sumeix en relacions que ens tanquen a categories pre-establertes i no ens dona peu a entrar, de debò, a un camp espiritual. I això, bàsicament, perquè la consciència d'un ha estat sufocada d'experiència i es protegeix fins al punt de tenir una consciència baixa i de no plantejar-nos les coses de manera profunda o de no voler entendre què passa al voltant nostre. Això deriva cap al que Cassegard en diu **privatització**, és a dir, ens anem tancant amb nosaltres mateixos, i ens acostumem a la solitud fins al punt que els impulsos fonamentals i les necessitats instintives es canalitzen de manera que la seva gratificació és menys dependent de les relacions humanes.

La postura extrema de la privatització ens mena a la violència que descriu Brookes (2015) arran de l'atac terrorista ocorregut al metro de Tokio l'any 1995 per la secta *Aum Shinrikiyo*. És important assenyalar que per a l'autor d'aquest article és la

manca de mite que ens deixa sense referent transcendent i, per tant, d'alguna manera l'hem d'inventar. La manca de mite, en tant que tret d'identitat, ens mena a buscar certa espiritualitat en els **Nous Moviments Religiosos** o bé en grups de la **nova era**.

En tots dos articles que suara hem mencionat, hi ha un rerefons comú que el descriu Maekawa (2001) i és el fet que, en el món postmodern, la baixa consciència de què ens parla Cassegard i l'absència de mite de Brookes, tenen a veure en què es busca un "jo real", un "jo autèntic", un jo que busca una espontaneïtat, moure's per intuïció, un deixar que sorgeixi allò no reprimat per a aconseguir una identitat. La proclamació del "jo autèntic" la proveeix els Nous Moviments Religiosos als anys 60 del segle XX en anar a la recerca de l'autenticitat com a fenomen religiós atès que allò tradicional ja no funciona en una societat que, bàsicament, fa d'obstacle per a l'auto-realització de la persona. És el que Maekawa en diu **individualisme expressiu** en contraposició a l'**individualisme ètic** en què la societat permetia aquesta auto-realització. En el món postmodern i d'individualisme expressiu, el "jo" necessita ser transformat en una entitat més sensible vers als seus sentiments "autèntics" perquè la societat ja no li pot oferir aquesta dimensió i, per tant, cal anar-ho a buscar a l'interior d'un mateix transformant-se, així, en guia moral d'un mateix. És a dir, un és guia i buscador a la vegada. És la moral de l'autenticitat que, en darrer terme, comporta un 'jo buit'. És a dir, si la recerca d'autenticitat és un procés transformador, i aquesta autenticitat un l'ha de buscar a dins d'un mateix, difícilment hi hagi transformació i, per tant, sorgeix l'escepticisme d'un mateix tot auto-negant-se. Aquesta auto-negació porta al 'jo buit' que necessita ser omplert per un guru.

Aquest primer punt de partida l'hem de contextualitzar en **societats postmodernes de capitalisme tardà**. Per a aquesta contextualització, els articles de Aylesworth (2015) i Lyotard (1987) pel que fa a la postmodernitat, i els de Zuidervaart (2015) i Adorno i Horkheimer (1969) pel que fa al capitalisme tardà, ens ofereixen el marc teòric per a la perspectiva cultural i econòmica que s'esdevé a partir dels avenços tecnològics després de la Segona Guerra Mundial. Tots aquests avenços porten, per un costat, a foragitar els relats i meta-relats perquè no es poden legitimar i, així, pren relleu tot allò que pugui ser científic o revestir-se de ciència. El coneixement, doncs, ja no busca la veritat sinó l'ús que té. Per l'altre costat, l'economia és el principal centre d'organització de tots els sectors de la societat i els humans som objectes que seguim les

lleis de mercat provocant que la societat s'organitzi al voltant de la producció de valors d'intercanvi. D'aquesta manera, els productes perden la seva identitat de “valor d'ús” i prenen una nova identitat que és la del “valor de canvi”, o valor social. D'aquí es deriva que el producte es converteix en un fetitxe i la societat el relaciona amb la ‘veritat’.

El mite, en tant que meta-relat no es pot legitimar, i la societat dóna més importància a l'objecte pel seu valor social i no pas pel valor d'ús. Harpur (2013) ens explica la re-mitificació del món a través de la ciència, en tant que és allò que es pot legitimar objectivament. És el que ens duu al **cientifisme**, és a dir, quan la ciència es distorsiona i converteix el seu mapa del món en el món, fet que permet entendre una de les característiques dels Nous Moviments Religiosos en la seva vessant japonesa de Nova Espiritualitat i Cultura (Ito:1998, pàg 18) i és que creuen que la ciència coincideix, i fins i tot ajuda, a desenvolupar la pròpia espiritualitat.

A partir d'aquest marc teòric que fa referència a trets globals, volem anar a buscar com ha repercutit la postmodernitat a la literatura japonesa i com s'enquibeix a la literatura de Haruki Murakami dins d'aquest context, a la vegada que volem copsar alguns trets socials del Japó del tombant segle XXI. Per a això, ens cal fer un petit trajecte històric al segle XX per veure com s'han bastit les idees intrínseques al gentilici i que han menat a la categoria de ‘japonesitat’, el *nihonjinron*. Funabiki (2006) ens aproxima a l'articulació del *nihonjinron* amb la finalitat de donar aquest sentiment de japonesitat als seus ciutadans, de manera que hi queda establerta l'ànima de ser diferents i, per tant, d'exaltació nacionalista que, tot i que oscil·la en el temps en relació a les necessitats, no deixa de ser, encara avui, un desassossec per a la identitat. Una altra característica rellevant és la divisió que s'ha fet al Japó entre la **literatura pura** i la **literatura de masses**. Stretcher (1996) ens aporta els arguments i l'evolució històrica d'aquestes dues categories, però el sorgiment, a partir dels anys 80 del segle XX de nous escriptors com Murakami, i també la recepció d'obres estrangeres traduïdes al japonès, els ha calgut obrir una nou calaix: la **literatura d'entremig**. Un altre aspecte que cal tenir en compte per al Japó, és el del **moviment Zenkyōtō**. Ryoko (s.a.) ens en dóna l'evolució històrica, els motius que el van engegar i, també, la sensació de buidor que va deixar un cop el moviment es va veure abatut. Derivat de l'obertura del Japó al món en entrar a la globalització i, per tant, a les societats postmodernes de capitalisme tardà, a partir dels anys 70 del segle XX hi ha un boom espiritual, el que es coneix per

Nous Moviments Religiosos. Si bé és un fenomen d'aquestes societats, al Japó hi prenen característiques pròpies. Ito (1998) i Siegler (2007) ens aporten aquestes característiques i s'hi deixa palès que el Japó ja no és un país on només hi ha shintoisme i buddhisme, sinó que cal tenir en compte altres fenòmens espirituals la característica dels quals és que menen els seus adeptes a dur vides individualistes arran de la creença que allò diví es troba a dins d'un mateix.

Pel que fa al concepte de **mite**, partim de la idea que May (1992) ens defineix com a l'autointerpretació de la nostra identitat en relació amb el món exterior, a més que els mites són essencials per al procés de mantenir vives les nostres ànimes amb la finalitat d'entendre el món. Harpur (2010) ens diu que el mite és allò que vivifica el sentiment religiós. Per tant, i seguint aquests dos autors, prenem el concepte de mite en tant que és la meta-narrativa que denota allò genuí, autèntic i que permet connectar les coses i els éssers de manera profunda i donar una explicació de la realitat. D'aquesta manera, podem entendre el mite com la imatge del món que dóna sentit a la realitat i que, a més, garanteix la continuïtat d'una comunitat. És així doncs, que el mite és qui ens remet a la nostra pròpia ànima i, per tant, ens ofereix una lectura del món des d'un punt de vista espiritual. Aquesta definició de Harpur (2010) ens porta a parlar del mite del **viatge de l'heroi** i que trobem a Campbell (1949). Aquest autor constata que l'heroi ha de retirar-se del món per poder-se trobar a ell mateix amb la finalitat de combatre i triomfar sobre les pròpies limitacions històriques personals i locals amb la finalitat de morir com a home modern però renaixent com a home etern. El viatge es fa, doncs, penetrant en alguna font de poder per sortir-ne renovat.

Pel que fa als conceptes **espiritual** i **espiritualitat**, ens referim a la idea que ens transmet Kasulis (2004, pàgs. 22-23) i és que no tant sols és una experiència personal i individual, sinó que també té a veure amb allò de comunal i, per tant, l'experiència espiritual ens remet a la dimensió religiosa d'un individu que, gràcies a formar part d'una comunitat, es pot viure en la quotidianitat a través de les relacions humanes i/o amb la Vida mateixa. En cap cas, però, ho relacionem amb la mística.

1.3.—APROXIMACIÓ METODOLÒGICA.

1.3.1.—Justificació metodològica i tècnica de recollida de dades.

Partint del marc teòric i, com que l'objecte d'estudi d'aquest treball de recerca vol focalitzar-se a la vida cronològica de Boku, el protagonista principal de la tetralogia, la metodologia emprada en el present treball de recerca és mixta. És a dir, i segons les tipologies metodològiques descrites per Murillo Hernández (s.d.)³, l'objectiu de recerca que es duu a terme en aquest treball és mixt perquè mantenim una recerca bàsica que, partint del marc teòric, té la finalitat de formular noves teories i incrementar els coneixements científics o filosòfics; alhora que fem la recerca aplicada, també anomenada pràctica o empírica perquè, a partir dels resultats obtinguts en la recerca bàsica busquem l'aplicació o ús dels coneixements que adquirim per a aportar noves línies de recerca. Així mateix, aquesta recerca és dinàmica perquè busquem confrontar la teoria amb la realitat, tot usant-nos de la descripció basant-nos sobre les realitats dels fets que apareixen a les obres per a presentar una interpretació correcta.

El mètode de recollida de dades és documental a partir de la lectura de les quatre obres literàries de Haruki Murakami que fan referència a Boku, així com de fonts bibliogràfiques. Quant a les fonts bibliogràfiques, ens basem amb textos escrits especialitzats, tant si són articles acadèmics, ressenyes de llibres, o llibres, i; pàgines web. Els llibres formen part de la nostra biblioteca particular, mentre que els articles acadèmics, així com les ressenyes de llibres, s'han obtingut a través de la biblioteca de la UOC, o bé a través del buscador de Google.

L'anàlisi de les dades obtingudes és qualitativa genèrica. Ens basem amb la investigació exploratòria dels textos per a destacar els aspectes fonamentals d'una problemàtica determinada amb la finalitat d'elaborar la recerca posterior per a menar-nos cap a la investigació descriptiva com a base per a una major profunditat de recerca.

La informació documental es classifica de la següent manera:

1.3.1.a.—Les obres literàries.

Com que les obres les hem llegides en castellà, les llistem en aquella llengua per ordre d'aparició:

³ Vegeu-ho a: <http://www.monografias.com/trabajos15/invest-cientifica/invest-cientifica.shtml> [Data de darrera consulta: 19 de maig de 2017].

Escucha la canción del viento (1979)

Pinball 1973 (1980)

La caza del carnero salvaje (1982)

Baila, baila, baila (1988)

Les obres, en tant que productes culturals, ens aproximen a l'època en què han estat escrites. Una de les limitacions en què ens hem trobat és el fet de no saber japonès, per la qual cosa les hem hagut de llegir en traducció i, per tant, es perden alguns matisos. Tot i així, les quatre obres ens permeten extreure dades que es poden relacionar amb l'època en què l'autor les escriu: com és el context en què viu el personatge i com es basteixen les relacions socials.

Per altra banda, al seguir la línia cronològica de la vida de Boku, ens permet veure l'evolució que fa i la relació que es manté en tot el que hem descrit en el marc teòric, és a dir: en quin grau s'hi plasma la japonesitat i la postmodernitat, com Boku busca la identitat via l'espiritualitat a través del mite i, per tant, com realitza el viatge de l'heroi i en quin grau es traspuia l'individualisme expressiu en el personatge.

Tot plegat, tant les dades recollides que fan referència a factors externs, l'època i de quina manera s'hi estableixen les relacions personals; com els factors interns del personatge en quant a evolució, ens ha de permetre desvetllar si Boku defineix un nou concepte de japonesitat o, per contra, és un arquetipus de l'humà en un món globalitzat postmodern de capitalisme tardà, i esbrinar quin paper hi juga l'espiritualitat en tant que vehicle per a reconnectar amb el mite i, consegüentment amb la pròpia identitat.

1.3.1.b.—Fonts bibliogràfiques.

La recollida de fonts bibliogràfiques és complexa ja que no hi ha obres que abordin el tema directament. Per tant, les fonts bibliogràfiques, més enllà del suport que hem descrit al principi d'aquest punt, les cataloguem en “fonts generalistes”, “fonts sobre l'autor”, “fonts de crítica literària” i “fonts temàtiques”.

1.3.1.b.i.—Fonts generalistes.

Són aquelles que ens aproximen als conceptes generals de pensament i cultura com el capitalisme tardà o la societat postmoderna, el *nihonjinron*, els Nous Moviments Religiosos... Aquestes fonts ens ajuden a contextualitzar l'època en què s'escriu la

tetralogia i donar la base per entendre la literatura de Haruki Murakami de manera global. A la vegada, aquestes fonts ens permeten conèixer el tarannà de Boku dins de la societat.

1.3.1.b.ii.—Fonts sobre l'autor.

Són aquelles formades per articles de premsa, i també d'alguns articles acadèmics que ens aproximen a la figura humana de Haruki Murakami, la seva vida i el seu pensament i que ens permeten entendre de manera més propera la seva obra. Per exemple, la crítica que manté contra la societat capitalista, però també la visió espiritual que té l'autor sobre el món.

1.3.1.b.iii.—Fonts de crítica literària.

Són aquelles que analitzen aspectes concrets de la literatura de Haruki Murakami. Els articles més concrets són aquells que ens parlen de la recerca d'identitat per part dels personatges de les seves obres literàries, el realisme màgic a Haruki Murakami, el per què de la buidor dels personatges, o la manca d'identitat i la consegüent recerca que fa Boku al llarg de la tetralogia.

1.3.1.b.iv.—Fonts temàtiques.

Són aquelles que parlen exhaustivament d'un aspecte concret a desenvolupar en el treball de recerca, tant si té a veure amb cultura o societat japonesa com si té a veure amb aspectes més globals. Dins d'aquestes fonts ens trobem articles que ens parlen de la divisió entre la literatura pura i la literatura de masses en el Japó, capítols de llibres on se'ns parla de l'estat actual de la japonesitat i, en general, de societat japonesa al tombant segle XXI, els Nous Moviments Religiosos al Japó, com s'articula el mite al llarg del segle XX, etc.

1.3.2.—Model operatiu d'anàlisi.

Com hem apuntat abans, l'estratègia metodològica que desenvolupem en el present Treball de Recerca rau en l'anàlisi de fonts ja existents, extreure'n la informació més rellevant, acotar-la a les quatre novel·les de Haruki Murakami d'aquesta recerca, argumentar-les de manera crítica i científica, i aportar noves línies d'investigació per al futur. Així doncs, la nostra mostra de dades és documental i, com que és un estudi qualitatiu i, tal com indica Serbia (2007, pàg. 127), nosaltres conformem el subjecte

interpretant de les interpretacions d'altres subjectes i tenim present les determinacions de les nostres pròpies interpretacions. A la vegada, i seguint el mateix autor (pàg. 129), el nostre disseny és obert ja que el recorregut de la recerca és incerta i flexible a partir de la nostra subjectivitat i, per tant, estem oberts a modificacions al llarg del procés de recerca. La classificació de la informació la duem a terme per temes i per continguts específics. És a dir, llistem a manera de citació bibliogràfica (cognom de l'autor i any) el tema de què parlen sota etiquetes, per exemple: "H.M. home", "H.M. crítica literària", "societat postmoderna i capitalisme tardà Japó", etc. De les fonts que considerem més importants, en fem un resum en fulls a part, mentre que els que considerem que són secundaris, els subratllem i n'extreiem les paraules clau. Aquelles dades que trobem significatives són les que traslладem al present treball per a fer-ne una anàlisi crítica i una interpretació amb la finalitat de verificar, de manera positiva o negativa, les hipòtesis plantejades.

1.4.—LES HIPÒTESIS.

Les següents hipòtesis neixen a partir de la pregunta inicial de recerca, així com de tota la bibliografia bàsica que ha servit per bastir el marc teòric, amb la finalitat de donar resposta a aquesta pregunta inicial de la que parteix el present Treball de Recerca.

- ❖ **H₁:** Boku, en tant que personatge postmodern, defineix un nou concepte de què és ser japonès.
- ❖ **H₂:** Boku representa l'arquetipus de l'humà postmodern a la recerca d'espiritualitat a fi de definir la pròpia identitat.
- ❖ **H₃:** Boku és guru d'ell mateix i aconsegueix un jo buit.
- ❖ **H₄:** El mite connecta amb l'ànima i fa de mediador entre la lectura del món i el Jo com a identitat.
- ❖ **H₅:** L'individualisme ètic no s'aconsegueix a través del mite, ni tampoc per cap altra via.

Aquestes hipòtesis es comuniquen entre elles i són indissociables dels conceptes. La relació entre les quatre primeres ens ha de conduir a la darrera hipòtesi

que, a més, ha de servir de resposta, afirmativa o negativa, de la pregunta inicial. Per altra banda, i partint de la base que el Japó forma part d'un món globalitzat postmodern, plantejem les dues primeres hipòtesis de manera deductiva que, a més, ens serveixen de base per seguir el fil investigador sobre la postmodernitat i la japonesitat. Per contra, les hipòtesis tres i quatre ens serveixen per centrar-nos en el personatge de Boku. A través de les dues primeres, intentarem esbrinar si Boku funciona com a arquetipus de l'humà postmodern a la recerca d'identitat via l'espiritualitat i si representa un nou concepte de japonesitat sempre i quan es consideri aquesta japonesitat dins d'un món global en què els fets, un cop localitzats, es poden des-localitzar. El fet que Boku sigui guru d'ell mateix (hipòtesi tres) comporta que vagi a la recerca del seu propi mite i, d'aquesta manera poder afirmar o negar la hipòtesi quatre. Amb totes elles volem arribar a demostrar que Boku, en tant que personatge que viu en una societat postmoderna de capitalisme tardà és representatiu, o és un arquetipus, de certs humans de gènere masculí que en el tombant segle XXI van a la recerca de la identitat via l'espiritualitat. Tanmateix, el fet global d'anar a buscar la pròpia identitat no comporta que tota una societat canviï i, per tant, les societats postmodernes es mantindran amb membres que continuaran exercint l'individualisme expressiu, sense aconseguir l'individualisme ètic típic de les societats pre-modernes i modernes.

1.5.—OBJECTIUS DEL TREBALL.

Tal com hem dit a la justificació del present Treball de Recerca, l'objectiu d'aquest estudi pretén focalitzar-se en la vida de Boku des d'un punt de vista espiritual. Contràriament al que hom creu en les societats postmodernes de capitalisme tardà que l'evolució es dona en termes materials, pretenem demostrar que a través de l'espiritualitat, els humans del tombant segle XXI podem avançar i canviar. El que busquem és intentar desxifrar, a través de l'espiritualitat, si la cerca d'identitat a partir de personatges amb 'jo buit' és constant o, contràriament, quan prenem la vida lineal d'un sol personatge, aquest personatge evoluciona a tenir un 'jo ple' i, per tant, que la recerca d'identitat que es dona en els individus d'aquestes societats, pugui passar per la dimensió espiritual i no tant sols per la material i, a més, la recerca sigui exitosa.

1.6.—ESTAT ACTUAL DELS ESTUDIS.

Tal com hem comentat més amunt, no hi ha, o no hem trobat, estudis similars al que estem duent a terme en aquest Treball de Recerca i, per tant, la bibliografia que usem ofereix els paràmetres a seguir com a indicadors que contrastem amb les dades extretes de la tetralogia.

Tot i així, podem dir que Cassegard (2001) estudia algunes obres de Haruki Murakami a partir dels conceptes de naturalització i privatització a partir de la teoria del xoc de Walter Benjamin, però no va més enllà i, tot i que les novel·les es poden posar sota aquestes dues variables, no estudia si a dins de les novel·les hi ha canvis o evolucions. Brookes (2015) ens aporta la dada de la manca de mite en tant que motiu que condueix cap a la violència extrema. Maekawa (2001) analitza algunes obres de Haruki Murakami a partir del binomi individualisme expressiu i individualisme ètic i en defineix els conceptes, però semblantment al cas de Cassegard (2001), no analitza un sol personatge i, per tant, les obres queden estàtiques sota les respectives etiquetes. Stretcher (1996) ens aproxima les idees de literatura pura versus literatura de masses i ens explica el cas de la literatura de Haruki Murakami en tant que l'establishment literari japonès el titlla de no-nacional (*mukokuseki*). Stretcher (1998) fa una anàlisi dels recursos literaris de l'obra Haruki Murakami per a contraposar-ho a les idees de Kenzaburō Ōe arran de la literatura pura. Stretcher (1999) ens aproxima a la idea del realisme màgic a la literatura de Haruki Murakami amb la finalitat d'explorar el concepte d'identitat individual al Japó, una exploració que neix, segons l'acadèmic, arran de la desfeta del moviment Zenkyōtō. Finalment, Stretcher (2011) fa una revisió dels darrers trenta anys de literatura de Haruki Murakami i, de nou, arran de les discussions amb Kenzaburō Ōe amb les diferències entre literatura pura i de masses.

Tanmateix, sí que, pel que fa a aspectes més culturals o sociològics, s'hi pot veure una evolució, tot i que aquesta evolució és evident perquè ens hem basat en la història del Japó a partir del final de la Segona Guerra Mundial. En aquest sentit, a la diferència que s'ha fet sempre entre la literatura pura i la literatura de masses se li ha hagut d'afegir, arran de l'aparició d'escriptors de la generació de Murakami i arran de les traduccions al japonès d'obres estrangeres, l'etiqueta de literatura d'entremig [Ellis: 2009]. També sabem, tal com veurem al llarg d'aquest Treball de Recerca, que encara en ple segle XXI s'escriuen obres nihonjinron, o sigui, sobre japonesitat, fet que

evidència que no es té clara la identitat sobre què és ser japonès [Funabiki: 2006]. Quant als Nous Moviments Religiosos, si bé els anys 70 del segle XX van tenir un boom en el Japó, l'atemptat del metro de Tokio l'any 1995 per part de la secta *Aum Shinrikyo* va canviar l'actitud tant del govern com dels ciutadans japonesos i, en l'actualitat, el sorgiment de noves religions està molt més controlat [Siegler: 2007].

2.—LES IDENTITATS JAPONESSES ALS SEGLES XX I XXI

¿Quina és la manera correcta d'aproximar-nos, intel·lectualment, al Japó del tombant segle XXI? És important assenyalar el que ens diu Michel Foucault en *El orden del discurso* [1970]. I això perquè ens recorda que les societats del segle XX són societats cenyides al discurs amb pretensió de veritat, controlades pel poder, i que exclouen⁴. Per evitar aquesta exclusió, ens veiem 'obligats' a acceptar el discurs com a veritat, sense mantenir un punt de vista crític. És així com, aproximant Foucault a una definició d'*identitat japonesa*, hom pren tota la producció cultural dita i escrita sobre orient, i d'orient amb ell mateix, com a coneixement vertader i amb autoritat i, per tant, les idees queden fossilitzades, tot perdent el moment històric en què es van generar, i subjectes al concepte d'inamovible, de fixació, per continuar fent la diferència cultural i racial entre nosaltres i ells; i entre ells mateixos.

D'aquesta manera, tant si parlem d'individus com de societats, caiem en l'essencialisme, l'estandardització i l'homogeneïtzació que, consegüentment, ens menen a estructures estratificades que semblen fer-nos la vida més còmode, més ordenada, però que en darrer terme tenen poc a dir d'una realitat que s'acosti a una veritat, o al revés, que la veritat que pretenem dir s'escaigui en la realitat que la contextualitza. I això, en el cas del Japó i del japonès, es pot veure en binomis com occident i orient; proper i llunyà; corrent i exòtic; masculí i femení; llengua i dialecte; centre i perifèria; nacionals de sang pura contra aquells considerats ètnies i, per tant, no purament japonesos o de 'segona'⁵... I tot això, a més, fins al punt de considerar-se una realitat que no canvia en el temps. És el paradigma monocultural.

Realment, però, foragitar el paradigma monocultural i definir aquests conceptes d'identitat en relació a un territori geo-polític amb tot el que comporta la tradició escrita, és complex. En aquest sentit, ens agradaria deixar palès part d'un dels diàlegs via correu electrònic mantinguda amb la nostra assessora de continguts, la Dra. Crespín, el 21 d'abril de 2017, arran de la dificultat en què ens trobem a l'hora de definir '*què és ser japonès*' quan ella ens comenta:

⁴ Per a Foucault (1970), l'exclusió és allò que no es pot dir perquè és tabú (pàg. 11), allò que provoca separació i rebuig (pàg. 13) i allò que és veritat front a la falsetat (pàg. 19).

⁵ Vegeu Befu (2009).

“Si parlem de japonesitat, en efecte, com veus tu mateix, és susceptible de ser contestat i criticat, com són criticats els discursos al voltant dels estudis nacions, el japonisme de principis del segle passat, els discursos nihonjinron... [...] **El problema sempre és: quins són els trets? I també –qui decreta aquests trets? [...] ...què significa que algú neix “japonès”** [*la negreta és nostra*] (com qualsevol de nosaltres se’ns afegeix la nostra carta de nacionalitat que ens fa ser reconeguts com a ciutadans per un estat) de què significa culturalment (des del decretar d’alguna “autoritat” que diu què significa ser culturalment –X- japonès, català, espanyol, etc.).

[*Arran de la indeterminació del concepte ‘japonès’, la Dra. Crespín ens transmet una cita prou rellevant de HAVER, William (2012) “Introduction”. A: Nishida, Kitarô, Ontology of Production. 3 Essays. Durham, London: duke University Press , pàgs. 2-3*]: “*We can learn much from contextualized readings on condition that we understand that ‘Japan’ is not the context. (...) Neither Nishida nor any other Japanese philosopher of the twentieth century would restrict the intellectual ambition of his or her work to ‘Japan’, construed as the Ultimate horizon of the context*.” [La negreta és nostra].

Dit això, doncs, pensem que és important acostar un cert context històric quant a aquesta dimensió de la identitat. Considerem que se’ns fa necessària a l’hora d’entendre alguns aspectes del capítol següent dedicat a Haruki Murakami, el seu pensament i la seva obra. I també, per a desmitificar el gentilici de les càrregues culturals que, històricament, l’han bastit. Consegüentment, ¿és el Japó un context, un darrer horitzó o res de tot això?

Com veurem, el Japó no té una sola identitat, sinó identitats que permeten una mirada calidoscòpica tant diacrònica com sincrònica i que permet esculpir, en certa manera, un conglomerat d’aspectes que descriuen un paisatge multifacètic arran de què és –o millor dit, que s’ha pretès que siguin i que fossin- i què vol dir ser –o no ser- japonès.

2.1.—QÜESTIONS D’ORIENTALISME: *AQUELL* ÉS JAPONÈS.

Una de les preguntes que se’ns obre en territori euro-americà (a partir d’ara occident/occidental) a l’aproximar-nos a una cultura o civilització que es troba distanciada de la nostra és ‘*qui són?*’. I aquesta distància no tant sols és geogràfica, sinó també històrica, cultural, social, política i econòmica. En el nostre cas, el Japó no tant sols ens queda lluny sobre el mapa, sinó que la història del pensament occidental

dels segles XIX i XX l'ha bastida encara més allunyada del punt de vista de l'espectador i cenyida a la necessitat del moment de l'espectador. És la mirada sobre l'altre com a allò diferent, una mirada, la de l'occidental, que manté la il·lusió de la universalitat dels seus propis valors. Seguint la tradició de pensament europeu arrelada al pensament grec clàssic i a la seva divisió del món, enquadrem el Japó dins d'un territori que anomenem *orient*. I aquesta mirada de l'occidental sobre l'oriental dels segles XIX i XX, *orientalisme*.

Malgrat que el temps avanci per a tothom, i el Japó del tombant segle XXI ja sigui un país ben avançat, la idea que encara avui roman en l'imaginari col·lectiu de l'occidental és la del pensament orientalista que, des d'Esquil i fins a Karl Marx, i gràcies al colonialisme europeu, ha vessat una gran quantitat de tinta amb la finalitat de marcar les diferències entre orient i occident “...*como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos...*”⁶. En contraposició a occident, orient encara manté allò que és autèntic, no desnaturalitzat, al costat de la natura, sense progrés. Per tant, l'orient és allò genuí, real, original⁷. D'aquesta manera es fixa la idea de l'altre com a quelcom d'inamovible fins al punt d'orientalitzar l'oriental i atribuir-li, d'aquesta manera, el terme de cultura mil·lenària, essent així una font d'identitat que conté “...*un elemento de refinada elevación, consistente en el archivo de lo mejor que cada sociedad ha conocido y pensado...*”⁸.

Said (1997) ens recorda que “...*el orientalismo es, después de todo, un sistema constituido por citas de obras y autores.*”⁹. Per tant, la societat japonesa no deixa de ser una societat i un concepte imaginats novament, reinventats a mesura de les necessitats de qui ho articula.

Un dels exemples clars d'aquest orientalisme i, concretament, sobre el Japó de la Segona Guerra Mundial, és l'obra de Ruth Benedict *El crisantemo y la espada. Patronos de cultura japonesa* (1946). Un llibre que, tal com diu el títol, són patrons sobre 'cultura japonesa' fet a la distància i basat en la literatura precedent per una autora que no havia estat mai al Japó ni parlava japonès, amb la primera finalitat que la força d'ocupació americana tingués una 'guia' per poder entendre el tarannà dels japonesos. A mode d'exemple, Benedict descriu els japonesos així:

⁶ Vegeu Said (1997, pàg. 21).

⁷ Vegeu Beltrán (s.a.), capítol 2: *autoorientalismo y autenticidad* [Recursos electrònics en línia].

⁸ Vegeu Said (1996, pàg. 13).

⁹ Vegeu Said (1997, pàg. 48).

“Tanto la espada como el crisantemo forman parte de la imagen [del Japó]. Los japoneses son, a la vez, y en sumo grado, agresivos y apacibles, militaristas y estetas, insolentes y corteses, rígidos y adaptables, dóciles y propensos a resentimiento cuando se les hostiga, leales y traicioneros, valientes y tímidos, conservadores y abiertos a nuevas formas, preocupados excesivamente por el ‘qué dirán’ y, sin embargo, propensos al sentimiento de culpa, incluso cuando los demás no saben que han dado un paso en falso; soldados en extremo disciplinados, pero con tendencia también a la insubordinación.”¹⁰.

2.2.—QÜESTIONS DE JAPONESITATS: AQUEST SÓC JAPONÈS.

Com hem vist, la mirada orientalista és aquella d’occident sobre orient i que ve definida per trets diferenciadors i fantàstics, en tant que pertanyen a la fantasia i que sovint no s’avenen a la realitat. Però també hi ha una mirada del japonès sobre el japonès, derivant-se al concepte de japonesitat o, dit d’altre manera, *què és (ser) japonès*. I subjugat a això, neixen les qüestions arran de què és Japó, què és la cultura japonesa i què és, en definitiva, la japonesitat.

En aquest cas, la història dels segles XIX i XX traspua cert desassossec en voler-ho definir, exaltar o adaptar. Un desassossec que neix, sobretot, quan se sent la necessitat de diferenciar-se dels altres com és el cas del *kokugaku*¹¹ a partir del segle XVIII i, posteriorment, i de manera molt més rellevant, a partir de l’obertura del Japó el 1868 amb la Restauració Meiji, on el concepte modernitat és l’eix vertebrador de la història cultural, social i política del Japó. I aquesta modernització, no tant sols comporta la industrialització del país liderada pel propi govern, sinó que inclou la importació i incorporació d’idees europees que cal emmarcar dins del context ideari de *Civilització i Il·lustració* promogut pel govern japonès a fi de modernitzar el país. Juntament amb això, neix la idea de nació i, consegüentment, nacionalisme. D’aquesta manera, a la segona meitat del segle XIX, els cal cultivar una nova consciència nacional i patriòtica ja que la incorporació de tantes idees occidentals posa en perill la identitat japonesa:

“L’emperador va ser l’ingredient principal, i el Shintô, les crides a l’harmonia social i la visió confuciana de l’estirp, els preceptes escollits per a adobar-lo. L’escola,

¹⁰ Benedict (1946, pàg. 9).

¹¹ Vegeu Annex I al final d’aquest treball de recerca.

l'exèrcit, l'Administració local i l'aparell religiós servirien com a instruments per a inocular-la. Era imprescindible que la institució imperial –el pilar del nou sistema constitucional- fos no solament respectada sinó venerada pel poble.”¹²

Breu, pel que fa al fil conductor d'aquest treball i per a esbrinar la qüestió de les japonesitats, ens centrarem en els aspectes més rellevants i que ens en són útils: el *nihonjinron*, la divisió entre literatura pura i literatura de masses i, finalment, el moviment *Zenkyōtō*.

2.2.1.—El *nihonjinron*.

Tal com ens explica Funabiki (2006), una de les coses que cal tenir clara és que el *nihonjinron* funciona com a mite del Japó al llarg dels darrers 150 anys. Recordem que el mite és l'auto-interpretació de la pròpia identitat en relació al món exterior i, per tant, pretén conformar un meta-relat que denoti allò genuí, autèntic i que permeti donar un sentit a aquesta realitat.

La japonesitat, o el *nihonjinron*, tant si és articulada pels propis japonesos com si ho fan els estrangers¹³, neix a partir del moment en què hom és conscient de la idea d'estranger –en tant que ‘estrany’, que no ens és comú ni igual- juntament amb l'èxit de la modernització i l'exaltació de l'esperit nacionalista. L'objectiu és fugir d'una Àsia que, de bell antuvi, els occidentals havíem vist com endarrerida. Sempre, però, amb el sentiment propi de si el Japó està o no a l'alçada dels esdeveniments i, per sobre de tot, amb la voluntat i l'ansia de formar part del món occidental fins que finalment pren forma, en els nostres dies, en pertànyer al G7. En darrer terme, i abreujant, el *nihonjinron* és el discurs que legitima al Japó en un món global en què ell també n'és un subjecte agent.

Per tant, nascut de les ànsies nacionals i nacionalistes i de formar part del món de les potències polítiques, econòmiques i militars, el *nihonjinron* es pot abreujar amb tres assumpcions que són rellevants, a partir de la idea “una nació, un poble” i que és la ideologia que impulsa el Japó a ser una potència imperialista i colonial amb la finalitat d'aconseguir l'“*Esfera de Co-prosperitat de l'Àsia Oriental*”:

i.- una societat sense classes,

¹² Vegeu Martínez-Robles; Sasot (2010, pàg. 63).

¹³ Funabiki (2006) considera que l'obra que he esmentat abans de Ruth Benedict, *El crisantemo y la espada*, forma part del *nihonjinron*. Per tant, l'orientalisme se solapa, a vegades, amb el *nihonjinron*.

ii.- superioritat cultural, i

iii.- homogeneïtat ètnica.

Ara bé, i tal com ens explica Funabiki (2006), la intensitat del *nihonjinron* fluctua en el temps, en positiu o negatiu, i pren més força quan la consciència de ser diferents respecte als occidentals o, en general, respecte als estrangers, s'accentua. És més, el mateix autor ens diu que quan un intel·lectual japonès viatja a l'estranger i es troba en quelcom que és incompreensible per a ell, escriu *nihonjinron* per tal d'afirmar la seva pròpia identitat¹⁴.

Tot i que Funabiki (2006) en distingeix tres etapes ben diferenciades, ens centrarem en la que ens correspon per al present treball, la de la postguerra i, per tant, la que es genera a partir de la derrota del Japó a la Segona Guerra Mundial. Es caracteritza per ser una etapa reflexiva i de qüestions sobre el fet d'haver participat a la guerra i entorn del què cal fer per no repetir-la i, per tant, es basa en un Japó en temps favorables i amb la idea de com es pot trencar amb el Japó que acabava de precedir-lo amb la finalitat de superar la derrota. Nogensmenys, el sentiment pessimista que el Japó ja no se'n sortiria mai més contradiu l'evolució històrica, sobretot l'econòmica. Així doncs, els puja l'auto-estima quan l'any 1979 als Estats Units, i de la mà d'Ezra F. Vogel, s'hi publica *Japan as Number One – Lessons for America*, llibre que enalteix l'èxit econòmic del Japó i que hauria de ser model per als Estats Units fins al punt d'idealitzar el país. De nou, i en aquest cas, una mirada econòmica feta des dels Estats Units i revestida de cert orientalisme permet donar força a la dimensió econòmica del *nihonjinron*¹⁵.

En el tombant segle XXI, doncs, el *nihonjinron* oscil·la entre un sentiment propi social a dins mateix del Japó i el sentiment de formar part d'un món a escala global, un Japó que se sent orgullós de formar part de l'economia global i ser l'únic país asiàtic al G7.

Avui dia, en ple segle XXI, encara s'escriuen històries *nihonjinron*, el que plasma el fet que el japonès no té clara la seva pròpia identitat o, si més no, i tal com ho diu Funabiki (2006), hi continua havent desassossec. Paral·lelament, podem argüir que

¹⁴ Vegeu Funabiki (2006, pàg. 23).

¹⁵ Vegeu Westney (1980) [a la bibliografia, sota les ressenyes de llibres]. Diem cert orientalisme pel fet que Westney remarca que, al llarg de la lectura del llibre de Vogel "...there are no footnotes even for direct quotations from other authors, and comparative statements are made without supporting data. Vogel denies that he is presenting an 'idealized' picture of Japan, but he does present the society's ideal patterns in contrast with America's actual patterns." (pàg. 686).

la identitat nacional no és una pedra monolítica sinó que canvia al llarg del temps i s'adapta als moments de present comportant que la cultura deixi de ser vista des d'una perspectiva també monolítica o, el que és el mateix, s'esdevingui el trencament amb el paradigma monocultural.

Tot i així, la mirada continua essent bipolar: des d'una perspectiva conservadora-tradicional amb la fórmula [nació = poble = cultura = política] es mantenen les finalitats nacionalistes i patriòtiques, amb veus que diuen que el Japó només és per als japonesos purs, que homogeneïtzen la població en sentit genètic i cultural derivant, així, a postures xenòfobes i menyspreant aquells que són japonesos de segona categoria i, per extensió, amb problemes de relació amb els països veïns. Per contra, la mirada liberal-progressista manté el valor heterogeni sobre la població, la cultura i el que suposa ser japonès, mantenint que aquests conceptes tenen un valor igualitari i no pas de privilegis. És la visió cosmopolita del Japó en un món globalitzat¹⁶.

2.2.2.—*Junbungaku i Taishūbungaku – Literatura pura i literatura de masses.*

La literatura i, per extensió, la cultura, no queden fora d'aquesta recerca d'identitat japonesa, tal com ens explica Stretcher (1996). Ja des de bon principi del segle XX, els erudits del gremi literari japonès, el *bundan*, estableixen quines obres i quins autors són canònics de la literatura japonesa. Sempre amb ànsia diferenciadora, han volgut establir la distància entre el *junbungaku* –la literatura pura- i el *taishūbungaku* –la literatura de masses-, semblantment com s'ha fet a occident amb la dicotomia entre l'alta i la baixa cultura. Els intents japonesos per a definir la literatura i, per extensió cultura, al llarg del segle XX, s'han vist immersos, inevitablement, als moments econòmics i polítics del país, corrent en paral·lel a la gradual i ràpida obertura del país cap a noves formes culturals i, més endavant en el temps, amb l'ànsia de voler ser, o sentir-se, diferents dins d'un món global.

El terme *taishūbungaku* fa referència a la literatura de masses que podem fer extensiva, al nostre segle XXI, a la cultura de masses. A diferència de literatura popular i cultura popular, la de masses fa referència a aquelles produccions que no exclouen les elits culturals i que estan mercantilitzades per poder arribar a gran part de la població.

¹⁶ Vegeu Befu (2009, pàgs. 34-35).

A més, i tal com explica Stretcher (1996, pàg. 372), la cultura de masses al Japó es construeix en combinació amb el govern, la indústria i els medis de comunicació amb la finalitat de donar vida a l'economia de mercat. I això ja es deixa palès *in nuce* des de 1880 quan els diaris publiquen, en forma de sèries, literatura per a entretenir els lectors, amb llengua vernacular i de fàcil lectura. L'important per a aquests diaris, però, no era tant informar sinó vendre. Per tant, ja des de finals del segle XIX i al Japó podem veure una primera actitud de tractar la literatura com a bé de consum i, per tant, mercantilitzable. Així doncs, i avui dia, la literatura de masses l'hem de considerar com a un bé de consum, que no tant sols implica la indústria editorial, sinó també altres indústries com la de les joguines, música, cinema, tèxtil, etc¹⁷.

Pel que fa a allò entès com a popular, i en el cas del Japó, l'any 1920 es van veure amb la necessitat de posar la frontera entre aquest concepte i la producció de literatura de masses degut a un tipus de literatura popular (*taishu shōsetsu*) que funcionava a través d'històries *dokufu*, històries que s'usaven del sexe, la violència, les il·lustracions explícites d'aquests temes i amb l'ús d'un llenguatge vulgar i que es va començar a veure com a un estigma per a una producció cultural que, en darrer terme, no tenia res a veure amb la literatura de masses.

Per tant, ¿quina és la diferència que s'ha vingut discutint al llarg del segle XX entre literatura pura i de masses? En termes literaris, el concepte més rellevant és el que té a veure amb la realitat. Per al *bundan*, la realitat a la novel·la ha d'incloure el realisme entès a partir de termes de probabilitat i plausibilitat, a la vegada que ha de representar un món real amb gent real –és a dir, que neixen i moren- i llocs reals –que els puguem localitzar-. Arran d'aquesta realitat ens trobem amb un debat entre Akutagawa Ryūnosuke (1892–1927) i Tanizaki Jun'ichiro (1886–1965). Per al primer, qui inicia el debat entre les dues literatures, ens diu que perquè la literatura sigui pura, ha de comportar una veritat personal i que aquesta ha d'estar per damunt de l'argument. Defensa que la literatura ha de ser “seriosa” i per a un públic “seriós”. Hem d'entendre “seriós” en els àmbits d'un personatge no complicat i d'un lector que no busca llegir vides dramàtiques. Per a Tanizaki, la realitat és el món que l'escriptor construeix i que,

¹⁷ Pensem ara mateix en els *manga*'s, que no tant sols els podem veure en format còmic sobre paper, sinó que també han pogut passar al món del video-joc, a la reproducció dels seus herois en joguines, a la creació de bandes sonores, a la translació de manga en anime i, per extensió, tot el submón que comporta ser fan: esdevenir un *otaku*, és a dir, la personificació real d'aquell personatge de ficció.

per extensió, serà el món de l'autor, formant el que ell entén per veritat¹⁸. En qualsevol cas, el *bundan* defensa la idea de l'art per l'art en l'obra literària i que no és tan important arribar a tothom com la pròpia satisfacció de l'artista.

Malgrat tot, si bé s'han buscat diferències entre les dues literatures, també hi ha hagut indicis de cohesió o, si més no, aproximació. ¿Quan, doncs, podem creuar la línia entre literatura pura i literatura de masses? Diverses corrents literàries posen a la corda fluixa la idea de l'art per l'art que defensava l'establishment literari i posen de relleu la veritat que defensen Tanizaki i Akutagawa. Per un costat, la novel·la naturalista japonesa i la novel·la del jo que s'escriuen al llarg dels anys 1885 a 1935. Per un altre, la literatura del proletariat que descriu la realitat social del Japó dels anys 1920s. I, per una altra banda, les obres seriades que des de 1880 apareixen en diaris. Tot plegat menarà a la creació, l'any 1935, de dos premis literaris: els *Akutagawa*, per a la literatura pura, i els *Naoki* per a la literatura de masses. Tanmateix, si bé no hi ha una aproximació entre les dues ideologies, sí que es reconeixen les diferències i, en principi, creuar aquesta frontera ideològica serà una opció de crítica literària i d'afinitats a les definicions de la literatura pura sense haver d'arribar a un consens¹⁹.

L'any 1959 marca un abans i un després radical pel que fa la manera d'entendre la cultura quan es retransmet per televisió la boda del príncep Akihito. Aquest fet va comportar una gran venda d'aparells de televisió i serà, a partir dels anys 60 del segle XX, la gran explosió de la cultura de masses entesa com a fet global ja que els japonesos comencen a veure l'estil de vida dels americans i, per tant, imiten allò que veuen per la tele. Novament, s'encén l'alarma sobre la literatura pura, però aquesta vegada sense èxit. L'increment de la població de classe mitjana japonesa ja no s'emmiralla en la seva pròpia cultura, sinó que vol imitar la classe mitjana americana que veu a través de la televisió. És en aquest moment en què el *bundan* s'adona que la cultura “...was moving away en masse into non-traditional fields of art and entertainment”²⁰.

Un dels grans defensors, encara avui, de la literatura pura és Kenzaburō Ōe nascut el 1935, premi Akutagawa (1958) i premi Nobel de literatura (1994), entre

¹⁸ Vegeu Mostow (2003, pàgs. 132-135).

¹⁹ Per exemple, Kume Masao (1891-1952), Itō Sei (1905-1969), Hirano Ken (1907-1978), i Takami Jun (1907-1965) sostenen que la novel·la del jo és literatura pura. Per contra, per a Akutagawa continuarà essent literatura de masses. Vegeu Stretcher (1996, pàg. 364).

²⁰ Vegeu Stretcher (1996, pàg. 369).

d'altres. I no tant sols n'és un gran defensor, sinó que també és crític amb la literatura de Murakami. I és que per a Ōe, la literatura ha de ser "sincera". Això vol dir que ha de ser una literatura despresa de la indústria literària en tant que bé de consum i, a més, cal dedicar-la a l'edificació moral i espiritual tant de l'autor com del lector a través de l'examinació de conflictes interns. Per tant, per a Ōe, i mantenint una postura nacionalista, la literatura pura és aquella que no tant sols parla del Japó sinó que és aquella compromesa amb la problemàtica social i que veu l'home com un ésser històric per al qual "*...create a model of a contemporary age that envelops past and future and a human model that lives in that age...*"²¹. En definitiva, Ōe busca, a través de la literatura, un canvi en el món, o que apunti cap a la direcció del canvi. Un model a seguir. La queixa, per part seva, és que la literatura japonesa contemporània ja no busca aquest model perquè "*...los lectores japoneses han perdido notablemente interés por la palabra impresa, y especialmente por la escritura seria.*"²².

Tot i així, i tal com podem llegir a Ellis (2009, pàg. 200), amb l'aparició d'aquesta generació d'autors i, també, degut a les traduccions al japonès de literatura estrangera, s'ha reobert el debat i s'ha encunyat una nova etiqueta: **la literatura d'entremig**, l'audiència de la qual tant són especialistes com lectors casuals.

2.2.3.—El moviment *Zenkyōtō*.

Ryoko (s.a.) ens explica que a finals dels anys 60 del segle XX, el Japó veu néixer el moviment estudiantil *Zenkyōtō*, abreviatura de *Zengaku Kyoto Kaigi* –la lliga de lluita conjunta a tots els campus- en contra del Tractat de Seguretat entre Estats Units i Japó. Fruit dels joves nascuts a la postguerra, ja immersos en societats de benestar, s'esdevé una revolta juvenil similar a les que es van poder viure a molts països del món, prenent com a escenaris ciutats com París, Roma, Berlín, Varsòvia, Mèxic o Tokyo, entre d'altres. Tot i que a cada país les revoltes prenen característiques pròpies, l'eix vertebrador a escala global i que les defineix a totes és el seu caràcter de revolta civil empresa pels joves i la seva posició contestatària en contra les formes cristal·litzades de poder i d'autoritarisme, i això tant va dirigit a l'estat, a l'educació com a la família.

²¹ Vegeu Stretcher (1996, pàg 367).

²² Vegeu Ōe (1986) [a l'aparell bibliogràfic a articles en línia].

La dècada dels 60 del segle XX és l'època en què el món està dividit entre el bloc americà i el bloc soviètic; de la guerra freda; els discursos de la revolta tant se centren en contra del comunisme com en contra del capitalisme; discursos en contra de la guerra del Vietnam; eslògans contra la societat de consum; a Alemanya es veu com els mitjans de comunicació de masses manipulen les dades i la informació; és el moment en què als Estats Units hi neix el moviment hippy que busca la convivència pacífica i anti-consumista, juntament amb el seu pensament de pau i amor que estava totalment en contra del fantasma de la Guerra Freda molt impulsada per uns Estats Units que veien que la força soviètica es debilitava; la instal·lació d'armament rus a la illa de Cuba el 1962...

Són anys per al somni, i el Japó no en queda a part. Ryoko (s.a.) ens explica que la revolta, per al Japó, va néixer arran de la fricció que hi havia entre els joves i el ràpid creixement econòmic, el naixement de la Nova Esquerra a finals dels 50 del segle XX, i la política del govern japonès amb la guerra del Vietnam. A partir d'aquí, el moviment es radicalitza i es comencen a qüestionar els fonaments de la societat japonesa fins al punt de posar eslògans com “auto-negació” i “desfem-nos de la universitat”. Breu, la posició dels joves japonesos era l'estar en contra de tot allò que tant el govern, com la família i l'educació pretenien. I aquí, auto-negació vol dir que l'estudiant japonès ja no vol formar part de les elits i busca una nova identitat. Quan l'any 1970 es renova el Tractat de Seguretat entre Estats Units i Japó, s'eliminen les causes que van donar llum al *Zenkyōtō*.

Pensem que és important assenyalar el que Ryoko (s.a.) ens diu i que l'autor del llibre que ell en fa la ressenya comenta: que les societats capitalistes alienen la població i s'entra en el patiment de sentit de buidor i manca de realitat. I aquesta és la sensació que va despertar al moviment *Zenkyōtō* però, també, la que va quedar després de la desfeta.

En qualsevol cas, tot i que la revolta al Japó, com a arreu, va fracassar, sí que es desperta la sensibilitat cap a les minories ètniques i el Japó veu el naixement del moviment de l'alliberació de la dona, per exemple. Tanmateix, és important assenyalar que aquests estudiants que van estar en contra del capitalisme i de la societat de consum, en contra de les tensions entre la dreta i l'esquerra, de manera inconscient van reajustar les seves vides per adaptar-se a la societat capitalista i en van acabar formant part.

Tanmateix, la veu de Haruki Murakami sembla no haver volgut reajustar-se a aquesta societat de consum que el *zenkyōtō* volia abatre i, per tant, la literatura dels primers anys del nostre autor continua anant a la recerca d'una identitat que, per un costat, els fills de la postguerra no van tenir i, per l'altre, que tampoc es va aconseguir en veure's abatuts en aquesta lluita²³.

2.3.—SOCIETAT POSTMODERNA I CAPITALISME TARDÀ.

El terme postmodern²⁴, postmodernitat o societat postmoderna, entra per primera vegada al lèxic filosòfic arran de l'obra de Jean-François Lyotard *La condició postmoderna* l'any 1979. És la perspectiva cultural que descriu l'estat de la cultura a partir de totes les transformacions que han canviat les regles del joc de la ciència, la literatura i les arts a partir del segle XIX, però sobretot a partir dels avenços tecnològics ocorreguts després de la Segona Guerra Mundial.

Des del punt de vista econòmic sostingut pels pensadors de l'escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno (1903 – 1969) i Max Horkheimer (1895-1973) en el llibre *Dialèctica de la Il·lustració* (1947), a aquesta època se l'anomena *capitalisme tardà*²⁵. Bàsicament, llur tesi sosté que, desmitificat el món, som capaços de dominar-ho tot perquè hem perdut la por. Com que hem manllevat el mite a la vida, els humans ens hem d'aferrar a quelcom, i aquest quelcom és l'economia capitalista. Ara bé, l'economia ja no s'emmarca dins d'un sector de la societat o ja no hi va en paral·lel sinó que és el principal centre d'organització de tots els sectors. Per tant, els ésser humans som objectes que seguim les lleis de mercat. Així doncs, la societat s'organitza al voltant de la producció de valors d'intercanvi en què es requereix una apropiació del benefici, i aquesta apropiació representa el poder. El nexa entre la producció i el poder és el que Adorno anomena “la societat d'intercanvi”, i aquesta és la que articula la il·lustració cultural a la societat postmoderna. És a dir, si bé la indústria cultural ens hauria d'aportar un producte i, per tant, una llibertat a partir del seu valor d'ús, aconsegeix tot el contrari, ja que el seu valor rau en el canvi. D'aquí es deriva que el producte es converteix en fetitxe dels consumidors ja que es pren la valoració social en

²³ Per a les revoltes de la dècada dels 60, podeu veure Quílez (2013) i Ramoneda (2008). Per al *Zenkyōtō*, la tesi de Yasko (1997) i Ryoko (s.a.).

²⁴ Per a l'explicació de què és la postmodernitat, hem parafrasejat el capítol 2 d'Aylesworth (2015); Lyotard (1987: pàgs. 4-5), i; <http://www.iep.utm.edu/lyotard/> [Data de consulta: 21 de març de 2017].

²⁵ Per a aquesta definició, ens hem basat en Zuidervaart (2015) i Adorno i Horkheimer (1969).

detriment de l'ús de l'objecte. I és així com la visió del capitalisme tardà relaciona el fetitxe amb veritat. Però aquesta veritat, en tant que fetitxe, no deixa de ser una il·lusió i només pot ser veritat en la versemblança a aquesta il·lusió.

Similarment, Lyotard caracteritza la postmodernitat com l'època de crisi dels relats i meta-relats entesos com els escrits que han legitimat, de sempre, el coneixement. En la postmodernitat, doncs, es perd la narrativa de la història en tant que base per a l'emancipació social i es perd el coneixement en tant que és allò que ens permet progressar.

Es parteix de la idea que la ciència està en conflicte amb els relats ja que els llegeixen com faules. A la vegada, la ciència, no tant sols enuncia regularitats útils i busca allò vertader sinó que també ha de legitimar el seu discurs. A aquesta legitimació se li dona el nom de filosofia. La legitimació, però, és l'altra cara del poder. Qui decideix què és coneixement? Com que el relat o meta-relat s'ha de legitimar per ell mateix a través de la seva atemporalitat i per costum, a la postmodernitat cal que sigui legitimat per algú. És per això que la cultura en condició postmoderna és incrèdula respecte als meta-relats. Això comporta qüestionar-nos la utilitat de, per exemple, les institucions que poden transmetre els relats i meta-relats, prenent relleu aquelles que puguin revestir-se de ciència o ser científiques. En aquest sentit, per a Lyotard, els canvis no tant sols afecten a la cultura, sinó també als lligams socials. Així doncs, el coneixement científic pragmàtic se sobreposa al coneixement narratiu per manca de denotació. Paral·lelament, la pèrdua de narrativa abandona el camp de la legitimació cap a un nou criteri unificador, la posta en pràctica de la producció del coneixement a través de la informació abandonant tot allò que no pugui ser comunicat. D'aquesta manera es passa del paradigma modern de progrés a través de moviments sota normes establertes a la invenció de noves normes i canvi de joc, i el coneixement ja no busca "la veritat" sinó "l'ús que té".

Un dels nexes d'unió entre la societat postmoderna i el capitalisme tardà és que, el mite, entès com a meta-narrativa i/o narrativa el pensament fonamental del qual no li permet entrar en la societat d'intercanvi, queda substituït per l'objecte sota la perspectiva de devoció per allò factual: el fetitxe.

2.4.—ELS NOUS MOVIMENTS RELIGIOSOS (NMR).

Els Nous Moviments Religiosos (a partir d'ara NMR) són grups religiosos que estan considerats diferents des de la perspectiva de la comunitat religiosa dominant. Alguns poden ser grups extremistes i, aleshores, se'ls considera inacceptables. Aquests difereixen de país a país²⁶. Dins dels NMR hi trobem el subgrup de la *new age*, la nova era, on s'hi engloben creences, pràctiques i actituds que “...es basen en l'ensenyament d'una tècnica terapèutica específica, com el massatge, o com certes restriccions dietètiques.”²⁷. Al Japó, la nova era és denominada ‘el món espiritual’, *seishin sekat*²⁸.

Tal com podem llegir a Ito (1998), els NMR són fruit de la societat postmoderna en un món globalitzat i apareixen com a reacció al trencar amb les normes establertes i les crisis de valors derivant-se cap a la recerca de l'individualisme expressiu en forma d'espiritualitat ja que aquesta consciència religiosa ofereix una espiritualitat basada en l'experiència individual. Per tant, els NMR és una reacció socio-cultural de les societats postmodernes i que formen el vehicle cap a allò sagrat comportant una visió holística i global d'una societat altament diferenciada²⁹.

Pel que fa al Japó, i tal com ens explica Ito (1998), des de l'època Meiji -1868- i fins a la dècada dels anys 70 del segle XX hi ha hagut el sorgiment de ‘noves religions’ –*shinko shukyo*- la base de les quals és que no pertanyen al Shinto o a les sectes budhistes tradicionals, i que sorgeixen a partir de raons com pobresa, malaltia o conflicte social. A més, el perfil dels adeptes és el de persones de mitjana edat i d'edat avançada i de classes socials baixes i mig-baixes, amb els denominadors comuns de pobresa i malaltia. Tot i així, les noves religions al Japó compartien el denominador comú de tenir “...*fundadores, textos sagrados, doctrinas bien articuladas y centros de adoración.*”³⁰.

A partir dels anys 70 del segle XX, però, es desenvolupen les neo-noves-religions, les *shin shin shukyo*, de visió mil·lenarista, amb ús d'amulets i objectes com a vehicles entre l'aquí i el més enllà³¹, i que es diferenciaren de les ja establertes en tant que busquen l'experiència religiosa, la representació de rituals esotèrics i el

²⁶ Vegeu Siegler (2007: pàg. 18).

²⁷ Vegeu Siegler (2007: pàg. 17). La traducció és nostra.

²⁸ Vegeu Ito (1998, pàg. 2).

²⁹ Vegeu Ito (1998, pàg. 19).

³⁰ Vegeu Siegler (2007, pàg. 77).

³¹ Vegeu Siegler (2007, pàgs. 77-82).

desenvolupament de tècniques per a controlar el món espiritual amb la finalitat d'oferir experiències que menin a la felicitat individual dels adeptes enlloc de dur a terme rituals i/o creences en benefici dels ancestres, familiars o comunitat. El perfil de persones que s'afilien a les neo-noves-religions és el d'aquelles que no troben un sentit a la vida en una societat japonesa burocratitzada, que l'abundància material els ha menat a un tipus diferent de pobresa a la vegada que els ha comportat la sensació d'avorriment, d'estar fastiguejats i amb pèrdua de sentit, i que crida l'atenció a les classes socials mitja-alta i alta i en qualsevol rang d'edat, sobretot als joves³².

L'expansió d'aquestes neo-noves-religions al Japó és degut a la força que fan els mitjans de comunicació de masses i la facilitat dels desplaçaments de les persones i això fa que els NMR es puguin entendre, també, com a objectes culturals mercantilitzables i que, per tant, es poden importar i exportar.

Ito (1998, pàgs. 15-16) ens aproxima a dues característiques pròpies dels NMR al Japó. Per un costat, el sorgiment de la cultura popular màgica-religiosa i, per l'altre, l'emergència dels Moviments de Nova Espiritualitat i Cultura. Per als primers, els mitjans de comunicació de masses són la base per al seu desenvolupament: programes de televisió que parlen d'ocultisme i de màgia, on apareixen sanadors espirituals i mèdiums; quant a les revistes, articles que parlen d'afers amb un rerefons curull de poders sobrenaturals i màgics; i l'aparició de gabinets on poder esbrinar el futur. En qualsevol cas, i per al Japó, la característica és que ja ve d'una tradició pròpia que s'arrela al que Mullins, citat per Ito (1998, pàg. 16) en diu "*folk religion*". Per contra, els Moviments de Nova Espiritualitat i Cultura, és un concepte transcultural i que es diferencia de la cultura popular màgica-religiosa perquè té una visió universal que, a més, influencia abastament les actituds i les creences dels individus, no tenen una organització rígida tot i que poden sorgir grups derivats i, per tant, organitzar-se. En el cas dels Moviments de Nova Espiritualitat i Cultura no tenen el seu origen en el Japó.

És important assenyalar les característiques pròpies dels Moviments de Nova Espiritualitat i Cultura que assenyala Ito (1998, pàg. 18) i que reproduïm a continuació:

³² Vegeu Ito (1998, pàg. 14).

- Els adeptes donen importància a la transformació de la consciència individual com a clau per a experimentar la pròpia unicitat en relació a l'univers.
- No hi ha un déu que transcendeixi els éssers humans o el món natural, sinó que allò diví i espiritual és a dins d'un mateix.
- La pròpia consciència es transforma a través de la meditació o altres tècniques que no tenen a veure amb rituals o dogmes oferts per les religions organitzades ja que es veu com a quelcom que contrau l'espiritualitat espontània.
- Creuen que la ciència coincideix, i fins i tot ajuda, a desenvolupar la pròpia espiritualitat.

Per tant, aquestes creences i actituds atreuen persones de nivell cultural alt, amb bona posició social i que, a més, estan segurs de poder aconseguir tot el seu potencial sense els límits d'altri o de la mateixa societat, la qual cosa comporta, a més, que els adeptes a aquest fenomen duguin vides individualistes.

L'any 1995 i arran de l'atemptat al metro de Tokio per part de la secta *Aum Shinrikyo*, marca un punt d'inflexió en la visió dels NMR al Japó, posant-los en el punt de mira per part del govern, la premsa i el poble japonès³³.

2.5.—I AIXÍ DONCS...

...què vol dir ser o no ser japonès al tombant segle XXI? A l'aproximar-nos a la literatura de Haruki Murakami, i com veurem en el següent capítol, hi queda del tot palès que la relació entre autor-nació ja no marca el punt d'arrencada essencial per a la producció literària, semblantment a d'altres autors coetanis en generació i nascuts en el territori japonès i, per tant:

“National boundaries no longer constitute the primary defining units of cultural activity. [...] As Japanese literature frees itself from the bonds of nationality,

³³ Vegeu Siegler (2007, pàg. 82).

ethnicity and the discourse of cultural homogeneity, new space should open for it to expand and develop its encounters...»³⁴.

Aquest nou espai, doncs, és el que s'adapta a la idea de *culturéalité*, un acrònim francès entre *Cultura i Realitat*. Si mirem la cultura com una esfera de realitat aleshores perdem el com per a esdevenir la realitat. D'aquesta manera, essent la realitat, i en tant que esfera, es perd l'horitzó i les línies que la delimiten per a esdevenir, així, un fenomen semblant al somni i, en tant que somni, seguint els seus propis patrons lògics interns comportant que no es pugui explicar però que es pugui acceptar ja que forma part de l'experiència espacial i existencial. Tot i que la cultura és una realitat temporal i espacial, però aquesta realitat no és percebuda com a quelcom d'objectiu des de l'interior, tampoc s'hauria d'objectivar des de l'exterior. Per tant, la *culturéalité* és l'alternativa que intenta evitar veure la cultura com a realitat i com a esfera. Seria quelcom semblant a la realitat que ofereix un paisatge l'espai del qual no és objectiu, no és geogràfic, ni tampoc matemàtic, sinó com un espai que existeix sense el recolzament de límits entre què és real –aquí i per a nosaltres- i què és irreal –és a dir, real per als altres-. El fet de substituir la idea d'esfera per la de paisatge permet que es pugui obrir ella mateixa cap a l'exterior amb prou força interior alhora que roman oberta a les influències exteriors³⁵.

Dit això, al perdre la idea de l'esfera en tant que bombolla, les manifestacions culturals queden obertes perquè passen a ser paisatges que, per a ells tots sols, són infinits (és la mirada que és finita), i permet, alhora, des-localitzar –és a dir, treure de lloc- i re-localitzar –posar-la en un altre o altres llocs- a la vegada, característica de la producció cultural en un món que és global, havent-se perdut, així, la identitat unívoca.

És així com el Japó del segle XXI, i parlant en termes espirituals i/o religiosos, ja no és el Japó de només el Shinto i les diferents sectes budhistes, sinó que també és el Japó dels NMR que hem vist més amunt.

Consegüentment, i en paral·lel, cal tenir en compte que el Japó del tombant segle XXI forma part d'aquesta societat postmoderna de capitalisme tardà que, no només ha sabut trencar amb els meta-relats de la seva tradició, no només ha sabut trencar amb les fronteres culturals, sinó que, tal com podem llegir a la tetralogia de “El

³⁴ Vegeu Ellis (2009, pàgs. 213-214).

³⁵ Vegeu Botz-Bornstein (2006, pàgs. 166-167).

Rata”, l’objecte en tant que fetitxe es converteix en devoció i es mitifica. I, a nivell cultural, la postmodernitat de capitalisme tardà comporta, també, que puguem veure el Japó des de la perspectiva de la *culturéalité*.

Per tant, la literatura de Haruki Murakami, i reprenent la qüestió sobre ‘identitat japonesa’ mantinguda amb la consultora de continguts, la Dra. Crespín, qüestió que hem citat a l’obrir aquest capítol, s’entén bé quan Murakami fa ús d’un context que es diu Japó amb la finalitat de donar versemblança a l’obra que escriu i atorgar-li un decorat, però en cap moment de les quatre obres que estudiem en el present Treball de Recerca, el Japó i/o la japonesitat, no són ni contextos ni l’horitzó últim. En tot cas, és el Japó de la globalització. El ‘Japó’ de Murakami és un Japó que pertany al paisatge de la *culturéalité* i que permet que el decorat de les seves obres, juntament amb els seus personatges es puguin des-localitzar i re-localitzar perquè les trames bé podrien desenvolupar-se en ciutats com Barcelona, Londres, Nova York o San Francisco i, els seus personatges, ser qualsevol de nosaltres, ciutadans ‘invisibles’ i ‘sense nom’ que vivim el dia a dia anònimament. Un anonimament, no gensmenys, que comporta el buscar una identitat. Una recerca intrínseca a les societats postmodernes.

3.—HARUKI MURAKAMI - 村上 春樹

Haruki Murakami va néixer el 12 de gener de 1949 a Fushimi-ku, prefectura de Kioto, al Japó. Forma part de la primera generació de baby-boomers que van créixer amb cert benestar econòmic gràcies al ràpid creixement econòmic encetat a la segona meitat de la dècada dels anys 50 del segle XX, una generació que ja no té, en el record viscut de primera mà, ni el patiment de la Segona Guerra Mundial, ni els seus efectes ni, tampoc, la reconstrucció del Japó. De fet, l'ocupació del Japó va acabar quan Murakami tenia tres anys (1952) i en tenia set quan es va acabar, oficialment, el període de postguerra (1956). En aquest sentit, doncs, la generació del nostre autor comporta una escletxa generacional amb les generacions precedents. Si bé aquestes van haver d'esforçar-se per a aconseguir una societat de benestar, de riquesa i d'opulència vistes com a objectiu i, per tant, com a tret d'identitat, la generació del nostre autor, per contra, no ho veu com un objectiu per ell mateix i, per tant, no s'hi identifica. L'opulència és, per a la generació de Murakami, la manera *normal* de viure. És més, Murakami va créixer a Ashiya, una zona benestant de Kobe que ell mateix anomena '*zona yuppie*'³⁶.

Per a la generació de Murakami, doncs, tenir un referent que els doni una identitat és important. Perquè, tal com diu Todd Gitlin i citat per Stretcher (1999, pàg. 265), una generació a qui se li dona una identitat fàcil, gairebé regalada, és una identitat feble, una identitat que no s'ha forjat a través de la lluita i de la supervivència. Una generació, a diferència de l'anterior, a qui els han mancat objectius nacionals concrets –reconstrucció de la nació, per exemple-. És la generació que pren una actitud d'activisme polític. En plena efervescència de llur joventut, s'esdevé el moviment *zenkyōtō* que hem descrit més amunt, moviment que el nostre autor, evidentment, no en queda a part. Tanmateix, i tal com diu Stretcher (1999, pàg. 264), a Murakami no li preocupa tant la desfeta del moviment com “...*the sense of identity and self that it provided its participants.*”. La pregunta implícita és, doncs, quina és la identitat d'aquesta generació. Qüestió existencialista que fa d'eix vertebrador a la tetralogia de 'El Rata' i, per tant, les quatre obres giravolten a l'entorn d'aquest tòtem i al que fa referència el present Treball de Recerca. Tot i així, els apartats que segueixen són d'altres aspectes a tenir en compte per a acabar d'arrodonir l'exegesi de les quatre obres

³⁶ Vegeu Stretcher (1999, pàg. 265).

i entendre altres aspectes que circumscriuen l'eix vertebrador de la present recerca: la identitat a través de l'espiritualitat.

3.1.—EL MURAKAMI HARUKI GENSHŌ.

Haruki Murakami és ja, en ple segle XXI, un dels autors de culte a nivell mundial que ha vist néixer el Japó, si ho relacionem amb la quantitat de llibres que ven³⁷. També, és un dels autors més premiats de la literatura japonesa, tant al seu país com a l'estranger: el Gunzō (1979), per a la seva primera novel·la *Escucha la canción del viento*; el Noma (1982), per a *La caza del carnero salvaje*; el Tanizaki (1985); el Yomiuri (1995); el Frank O'Connor (2006); el Franz Kafka (2006); el Jerusalem Prize (2009); el Hans Christian Andersen (2016). A Espanya, els premis: Arcebispo Juan de San Clemente (2009) i el Premi Internacional Catalunya (2011), així com el reconeixement a la seva personalitat creativa per la Orden de las Artes y las Letras (2009) que atorga el Govern d'Espanya. Ha estat nominat set vegades per al premi Nobel de literatura, que no ha guanyat mai.

Traduït a més de cinquanta llengües, la seva popularitat al Japó s'ha guanyat l'estatus de **fenomen**, el *Murakami Haruki genshō* ja quan l'any 1987 va treure el seu *Norwegian Wood* que va vendre més de quatre milions d'exemplars al Japó i es va traduir i publicar a Taiwan, Corea i Hong Kong. A més, el 2006 va tenir lloc a la Universitat de Tokio un simposi internacional precisament arran del fenomen³⁸.

Tal com estableix *The Field of Cultural Production* i citat per Hong (2013, pàg. 31), la legitimació de l'escriptor es dona per tres canals:

1. El dels propis productors dins dels paràmetres d'art per l'art.
2. El burgès, que sanciona la inseparabilitat dels gustos ètics i estètics i, per tant, polítics.
3. El popular, a través de les opcions dels consumidors, és a dir, l'audiència de masses.

Murakami, doncs, es legitima com a escriptor a través del tercer canal.

³⁷ El seu darrer llibre traduït a l'espanyol *Los años de peregrinación del chico sin color* (2013) va vendre 10 milions d'exemplars al Japó, tres edicions en només 10 dies a Espanya i vendes milionàries a tots els països de parla hispana, confirmant-se, així, com a escriptor best-seller segons informa *Excelsior* (2013, desembre). Vegeu-ho a: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2013/12/23/935105> [Data de darrera consulta: 21 d'abril de 2017].

³⁸ Vegeu Wakatsuki (2016, pàg. 1).

Un exemple rellevant d'això ho trobem en la manera en què es van vendre un milió d'exemplars en una setmana al Japó de la seva novel·la *El descolorido Tsukuru Tazaki y sus años de peregrinación* (2013). En la presentació, es van sortejar entrades entre els seus fans i es van esgotar ràpidament. A més, moltes llibreries del Japó van tenir problemes per a mantenir l'estoc d'aquest exemplar ja que la primera edició s'havia esgotat el mateix vespre del primer dia de llançament. Paral·lelament a tot això, la lectura de Haruki Murakami per part de lectors-consumidors arreu del món, permet un nexa d'unió entre ells en ser la base d'encetar una conversa i, per tant, una relació³⁹.

3.2.—REALISME MÀGIC O, SIMPLEMENT, REALISME?

Una de les aproximacions que tenim a Haruki Murakami com a Home i com a escriptor és el pròleg *El nacimiento de las novelas escritas en la mesa de la cocina* (2014). Bé sigui per *captatio benevolentiae*, bé sigui per a crear una atmosfera íntima i d'aproximació amb el lector tipus confessió, aquest pròleg ens és rellevant per aproximar-nos al seu pensament i al moment creatiu de la seva literatura, alhora que ens permet conèixer dimensions ben humanes de la seva persona. Una d'aquestes dimensions és la que ell considera que la vida és un misteri (pàg. 21) i, podem dir que en tant que misteri, hi ha coses a les que no se les pot donar un raonament lògic o científic, o una explicació racional. I és que, un misteri, ha de romandre velat.

De bell antuvi ens explica que la seva vida no ha estat la vida que, per tradició, s'espera d'un home japonès dels anys 70 del segle XX. És a dir, defuig de la idea de *sarariiman*⁴⁰ tot fent-ho al revés: primer es casa, després té una feina —en el seu cas, obre un bar de jazz, el *Jazz Peter Cat*— i, finalment, i com pot, acaba els estudis.

Com qualsevol persona que obre un negoci, els inicis són durs i, a vegades, els deutes afoguen i hom no sap com sortir-se'n. Murakami ens explica una experiència, arran de com solucionar els deutes, que paga la pena de tenir en compte:

³⁹ Vegeu-ho a: http://www.japantimes.co.jp/news/2013/04/24/national/mystery-loss-fuel-murakami-sales/#.WTpcZBR_vdL [Data de darrera consulta: 9 de juny de 2017].

⁴⁰ Reflex de la imatge de samurai, a mitjans segle XX sorgeix el concepte d'home assalariat, donant llum a un nou model de masculinitat en què l'home va a treballar i la dona es queda a casa perquè el concepte clau és que el treball va lligat amb l'èxit i, així, a una posició social. Vegeu Gómez Pradas (2004, pàg. 17). El que la societat japonesa tradicional esperava de l'home és que de primer, acabés uns estudis, després trobés una feina i, finalment, es casés.

“En una ocasió en que no habíamos conseguido apañármolas de ninguna de las maneras para reunir la mensualidad que debíamos reembolsarle al banco, mi esposa y yo caminábamos de madrugada cabizbajos cuando nos encontramos el dinero que nos faltaba. **No sé si debería llamarlo sincronía o señal de algo, pero era la cantidad exacta que necesitábamos en aquel momento.** Era la suma de dinero que debíamos ingresar a la mañana siguiente, así que puede decirse que, realmente, nos salvamos de milagro. **(A lo largo de mi vida me han ido sucediendo cosas misteriosas de ese tipo).**” (La negreta és nostra. Pàgs. 12-13).

Afeccionat al beisbol, i arran d’assistir al primer partit de la temporada de 1978, Murakami ens explica l’anècdota que canviarà radicalment la seva vida. Tot mirant el partit, a la segona part i enmig de la cridòria, de sobte té el que ell en diu una epifania: “*Sí. Quizá también yo pudiera convertirme en novelista*” (pàg. 15). És el moment en què ell decideix posar-se a escriure. Ens és rellevant traslladar aquí el paràgraf on, anys després, quan escriu aquest pròleg, intenta donar un sentit a la seva epifania:

“Todavía recuerdo con claridad lo que sentí en aquel momento. Fue como si algo descendiera despacio, revolotinado, del cielo y yo pudiese cogerlo limpiamente con ambas manos. **¿Por qué razón fue a parar aquello por casualidad a las palmas de mis manos?** No lo sé. **No lo sabía entonces y sigo sin saberlo ahora. Pero, fuera cual fuese la razón, aquello, en definitiva, ocurrió.** Aquello, no sé muy bien cómo llamarlo, supuso una revelación. **Quizá la palabra que mejor lo defina sea <<epifanía>>.** Y, a raíz de aquello, mi vida cambió por completo.” (La negreta és nostra. Pàg. 15).

Un altre moment que li és difícil de descriure en paraules és quan s’assabenta que la seva primera obra *Escucha la canción del viento* que havia presentat al premi Gunzô per a escriptors emergents havia quedat entre les cinc finalistes. La sensació que li queda és que aquella notícia no li sembla real. Per a sortir d’aquesta sensació d’ingravedesa, decideix sortir a passejar amb la seva dona. Durant el passeig, es troba amb un colom missatger que duia una placa metàl·lica i que tenia una ala ferida. Decideix agafar-lo i portar-lo a la comissaria, un dia radiant de primavera, mentre sent el patiment del colom que duu a les mans:

“Y, entonces, se me ocurrió de pronto que ganaría el Premio Gunzô para Escritores Noveles. Y que sería escritor y lograría cierto éxito. Parecerá terriblemente

pretencioso por mi parte, pero yo, en aquel momento, estaba seguro de ello. Completamente seguro. **Más que de lógica, se trataba de intuición.**” (La negreta és nostra. Pàg. 22).

Sincronia, senyal de quelcom, allò, epifania, casualitat, intuició... Tant se val, el mateix Murakami ens recorda que *“No lo sabía entonces y sigo sin saberlo ahora. Pero, fuera cual fuese la razón, aquello, en definitiva, ocurrió”* (pàg. 15). Ell reconeix, a més, que episodis com aquests que hem reproduït suara li han passat sovint a la vida. Per tant, podem extreure que Murakami com a Home ja està predisposat a experimentar unes vivències que l’aproximen al misteri d’allò que podem entendre per espiritual en el context de la postmodernitat. A més, a manca de trobar una paraula única que pugui descriure aquestes vivències misterioses, ell senyala que tot això és casualitat. Les coses passen així, de sobte, en els moments més inesperats. Són els estirabots de la vida. Ell no hi busca causes. Allò no es pot explicar. Fixem-nos que les etiquetes que obren aquest paràgraf bé poden ser sortides extàtiques de la realitat a partir d’experiències del tot ben quotidianes i, per tant, és en la quotidianitat on podem trobar certes manifestacions espirituals. Remarquem, també, que el context en què es troben les seves experiències i lligades a la quotidianitat sempre és en contacte amb la Vida en una megàpolis cosmopolita com Tokio: el fet d’estar cansat després d’un dia de treball al bar i anar amb la seva dona quan troben els diners; estar enmig de plena eufòria de l’afecció en un partit de beisbol, o; quan duu el colom ferit a comissaria i sent el patiment del colom a les seves mans. És a dir, a l’experiència espiritual extàtica, més enllà de trobar-se en la quotidianitat, no li cal un entorn que, estereotipat, sigui el d’un temple, o l’aïllament social tipus anacoreta. Tal com diu Kasulis (2004, pàgs. 22-23) l’espiritualitat no implica una creença en quelcom de transcendent o sobrenatural i, per tant, l’espiritualitat no té perquè relacionar-se amb la mística. Kasulis la descriu com allò *“...similar a la forma en que advertimos la luz: podemos experimentarla como un estallido global cegador, o como el medio a través del cual vemos la configuración y el colorido de nuestro mundo ordinario”*. En aquest sentit, Murakami ha estat atent a aquestes experiències i, per tant, formen part de la seva realitat, de la seva manera de veure i entendre el món, de la seva normalitat. Ell deixa clar que les coses passen per casualitat del que en podem extrapolar que, per a ell, la causalitat no hi té cabuda.

Aquesta mirada atenta a allò misteriós, que és natural i connatural en Murakami, la trobem projectada al llarg de la tetralogia i forma part de la quotidianitat dels personatges. Així, Boku, el personatge principal de les quatre novel·les, sovint es troba ell mateix en contacte amb aquest aspecte més místic, més espiritual i més casual, així com també en relació al més enllà. A *Escucha la canción del viento*, al capítol 12, Boku rep una trucada des d'un programa de ràdio dient-li que hi ha una noia a qui, des de fa cinc anys, li deu un disc dels *Beach Boys* i que li hauria de tornar. Ell promet que li comprarà per retornar-li. Casualment, va a la botiga de discos de la noia de quatre dits que havia conegut feia uns dies i això permet que Boku i la noia de quatre dits iniciïn una relació. Per contra, no troba la noia a qui li deu el disc. A *Pinball 1973* coneixem dues germanes bessones omniscients, però el més important a aquest llibre és la relació telepàtica que manté amb una màquina de *pinball*. A *La caza del carnero salvaje*, de primer coneix la noia de les orelles que té premonicions i que el guia. Però és en aquest llibre quan Boku, ell mateix, comença a tenir experiències amb el més enllà en poder parlar amb el seu amic Rata que, al final, sabem que és un esperit. Finalment, a *Baila, baila, baila*, Boku torna a tenir experiències paranormals amb el més enllà, semblants a la del llibre anterior, a l'hotel Delfin. Mirant la vida de Boku d'una manera lineal, ens adonem que aquesta predisposició a una sensibilitat poc comuna, va *in crescendo*. Una evolució que l'aproxima a les experiències casuals de l'heroi que va a la recerca de la seva pròpia identitat.

Stretcher (1999) ho titlla de realisme màgic sense rerefons polític –comparat amb el realisme màgic llatino-americà-. Per a Stretcher, el realisme màgic de Murakami és usat per avançar “*his own agenda, political, cultural, or otherwise*” amb la finalitat de “*portray the function of the inner mind, or unconscious Other, to use the Lacanian term, and how this informs the construction of the Self, the individual Subject.*”⁴¹. Per al present treball, però, se'ns fa més plausible el que Murakami ens remarca:

“I live in Tokyo [...] a kind of civilized world – like New York or Los Angeles or London or Paris. If you want to find a magical situation, magical things, you have to go deep inside yourself. So that is what I do. **People say it's magic realism –**

⁴¹ Stretcher (1999, pàgs. 269-270).

but in the depths of my soul, it's just realism. Not magical. While I'm writing, it's very natural, very logical, very realistic and reasonable."⁴².

Per tant, considerem que preval el que ens diu el propi autor, pel fet de ser constatacions que creiem importants per poder seguir la línia d'investigació de la present recerca. És més, si donem per entès i acceptat que aquestes experiències passen, i que formen part de la realitat, la recerca de la identitat a través de l'espiritualitat és viable.

D'altra banda, de la darrera cita que hem assenyalat podem extrapolar, a més i en línies generals, que la literatura de Murakami és, sobretot, cosmopolita i és en la gran urb on podem trobar, també, aquest sentit *espiritual* a les nostres vides i aconseguir, d'aquesta manera, una sensació de pertinença, una identitat.

Paral·lelament, el fet de donar aquest toc espiritual a les seves novel·les ho podem lligar perfectament al que Murakami considera que és la funció d'un escriptor: *el somniador idealista* per poder cohesionar el món de manera espiritual, tal com va deixar palès al seu parlament en ocasió del Premi Internacional Catalunya l'any 2011. Somnis que calen ser compartits amb tothom. Uns somnis que han de tenir la base en l'idealisme, és a dir, uns ideals que afirmen la primacia de l'esperit per sobre de les consideracions pràctiques o interessos materials, on la unió entre els humans es faci a través d'allò espiritual:

“Si tots vosaltres a Catalunya, i tots nosaltres al Japó, poguéssim esdevenir ‘somniadors idealistes’, si tots ens poguéssim ajuntar per a crear una ‘comunitat espiritual’ que es desplegués més enllà dels límits de les fronteres i les cultures, quina cosa més meravellosa seria.”⁴³

3.3.—DE NO-NACIONAL —MUKOKUSEKI- A NOVA JAPONESITAT.

A *El nacimiento de las novelas escritas en la mesa de la cocina* (Murakami, 2014) ens explica els dubtes personals que li sorgeixen un cop té la primera novel·la *Escucha la canción del viento* (1979) escrita en japonès. Sabem, també, que ell no

⁴² Vegeu Anderson (2011). La negreta és nostra. [A l'aparell bibliogràfic, sota Recursos electrònics en línia].

⁴³ Vegeu Murakami (2011). La traducció és nostra. Cal tenir en compte que aquest parlament del 2011 va tenir lloc tres mesos després del gran terratrèmol al Japó de l'11 de març i feia referència a l'accident de la planta nuclear de Fukushima. Per tant, els *somniadors ingenus* han de somiar un món lliure de poder nuclear, entre d'altres.

havia llegit mai novel·la contemporània japonesa, essent la novel·la russa del segle XIX i la novel·la negra americana els seus referents literaris. Quan va llegir el primer esborrany en japonès, no li va agradar, creient ell mateix que no servia per a escriptor. Tot i així, ell considera que l'error va ser basar-se en la creença dels estereotips de com havia de ser una novel·la en japonès i es planteja:

“Si, de todos modos, no puedo escribir una buena novela, ¿no debería dejar de lado ideas preconcebidas del tipo: <<una novela es así>>, <<la literatura es así>> y escribir tal cual, libremente, a mi gusto, lo que siento o lo que me viene a la cabeza?” (pàg. 17).

La solució que pren, doncs, és experimentar i, així, re-escriu la novel·la però, aquest cop, en un anglès que, segons ens diu, era tosc, aconseguint frases curtes i amb vocabulari limitat juntament amb estructures gramaticals limitades. És d'aquesta manera que aconsegueix un estil i ritme propis. Un cop la té escrita en anglès, la trasllada cap al japonès, el que ell en diu més que una traducció, un “transplantament” (pàg. 19). I és així com ell s'adona que havia d'escriure en japonès a partir de les estructures angleses gràcies a les quals va:

“...conseguir un estilo ágil, ‘neutro’, desprovisto de componentes superfluos. Lo que yo buscaba no era escribir un texto en <<japonés desleído>>, sino escribir una novela con mi propia voz natural utilizando un japonés lo más alejada posible el llamado <<lenguaje novelístico>>. Para ello tenía que arriesgarme. Podría decir incluso que, para mí, en aquel momento, el japonés no era más que una herramienta funcional.” (pàg. 20).

De bell antuvi, doncs, ell se separa de tota una tradició literària, de totes les disputes entre el *jinbungaku* i el *taishūgaku* que hem vist al punt 2.2.2 més amunt. Recordem que per a l'establishment literari, una de les diferències que es mantenia entre la literatura pura de la de masses és l'eix encetat pel binomi Tanizaki-Akutagawa arran del concepte de *veritat* que, per al primer era que la veritat del món de l'escriptor havia de ser la veritat del món de la novel·la, mentre que per al segon la veritat personal de l'autor havia d'anar dirigida a un públic seriós. L'altra postura que hem de tenir en compte és la de Kenzaburo Ōe. Per a ell la literatura ha de ser *sincera*, entenent aquesta

sinceritat en dues dimensions. Una: que la literatura ha de quedar al marge de la mercantilització i; dos: no tant sols la literatura ha de parlar del Japó, sinó que ha de permetre l'edificació moral i espiritual tant de l'autor com del lector.

És així com es comença a titllar, per part de l'establishment, la literatura de Murakami com una literatura poc duradora, no inspirada i sense posicionament polític⁴⁴. Quant al posicionament polític i, per extensió, social, ja hi ha tota una tradició de crítica que divideix l'obra de Murakami en dues ramificacions: la desinteressada en el compromís social d'aquella que ja hi ha un compromís social⁴⁵, divisió que pren l'any 1995 com a frontera i arran del posicionament que manté Murakami vers l'atemptat al metro de Tokio per la secta *Aum Shinrikiyo*, fet que durà Murakami, l'any 1997, a publicar el seu llibre d'entrevistes a personatges de la secta i a supervivents, *Underground*. Per tant, les quatre obres que estem treballant en el present treball les hem d'encabir des d'aquesta mirada desinteressada cap al compromís social.

Una de les veus més crítiques és la de Kenzaburo Ōe. Tal com podem llegir a Ōe (1986), es plany que el Japó s'ha vist en l'obligació de la importació de models estrangers i per tant, el Japó és una imitació on, juntament amb l'ànsia del govern de ser líder en un món globalitzat, els intel·lectuals japonesos han perdut poder. Per tant, el model literari d'Ōe que hem dit més amunt, al Japó ja no s'hi pot trobar, és un Japó *diluit*. Breu, el plany d'Ōe és que aquells conceptes de japonesitat que hem vist al capítol anterior, ja no existeixen. És a partir d'aquesta postura que critica la literatura de Murakami. Una literatura, segons ell, que li manca posicionament polític, sense interès social i que no té un tema de què parlar, que l'únic que li interessa és escriure bé i amb una visió negativa de la societat. Per tant, la literatura de Murakami no presenta un model d'un Japó de present o de futur, perquè no en dóna la solució. Per altra banda, a partir de la consideració de puresa de la literatura en tant que sortir de la mercantilització, la producció literària de Murakami no tant sols representa la internacionalització de les seves novel·les sinó que també les seves novel·les són internacionalitzades, i això, per a Ōe, és un problema. És el *mukokuseki*, allò no-nacional.

Efectivament, si seguim la concepció d'Ōe, veiem que, si més no per a les quatre obres que estem treballant, les referències culturals són, predominantment, de

⁴⁴ Vegeu Welch (2005, pàg. 55).

⁴⁵ Vegeu Stretcher (2011, pàg. 856).

tradició occidental: el fast food, el cinema americà, la música, sobretot la de jazz, el whisky, la literatura, els esmorzars, la *Coca-Cola*, el *Dunkin Donuts*... És a dir, la gran part de referents culturals que ens trobem al llarg de les quatre novel·les són d'importació. Quant al tema, no té a veure únicament en un Japó tradicional o modern, o únicament japonesos. Al contrari, com ja hem dit més amunt, el Japó de Murakami és només un decorat que dona un medi a la narració, sense anar més enllà i, també tal com hem dit més amunt, l'hem de prendre des del punt de vista de la culturèalitat.

El Japó és, doncs, el medi casual on els personatges es mouen, no pretén ser un Japó modèlic. La localització, en definitiva, és el pretext per parlar de sensacions personals. En aquest sentit, doncs, si bé a *Escucha la canción del viento* es fa referència, al moviment *zenkyōtō* és més per a deixar constància de la buidor i del sense-sentit que deixa la desfeta:

“...Le hablé de las manifestaciones, le hablé de las huelgas. Y le enseñé uno a uno mis incisivos, que me había roto, de un golpe, un policía antidisturbios.

-¿Te gustaría vengarte?

-¡Qué dices! –exclamé.

[...]

-Entonces, ¿qué sentido tiene todo eso?

-¿Sentido? [...] Ninguno –dije.” (pàgs. 85-86)

“-¡Uf! Pues... Sería porque me aburría, supongo. Pero ¿sabes?, yo, a mi manera, me esforcé mucho. Tanto que yo mismo estaba sorprendido, ¿sabes? Pensaba en los demás tanto como en mi mismo y, por culpa de eso, hasta me zurró la policía. Solo que, cuando llegaba la hora, a fin de cuentas, todo el mundo volvía a su puesto. Y yo era el único que no tenía un lugar adonde ir...” (pàg. 104).

Tot i que el moviment apareix textualment a *Baila, baila, baila* (1988) de la veu de l'amic de Boku, Gotanda, però també amb la sensació final de ‘no saber on anar’:

“En la universidad, las cosas cambiaron un poco. Era la época del movimiento estudiantil, y entré en el Zenkyōtō, donde, cómo no, destaqué como líder. Participé en las barricadas, viví con una mujer, fumé marihuana, escuché a Deep Purple. En esa época, todos lo hacíamos. Cuando los antidisturbios entraron en la universidad,

pasé un tiempo en el calabozo. Luego me quedé sin nada que hacer y, a propuesta de la mujer con la que vivía, probé suerte en el teatro.” (pàg. 171).

A més a més, quan Murakami usa fets històrics només serveixen com a marcadors de temps arbitraris per anar d'allò més general a allò més particular. És a dir, s'usa dels referents històrics per a recordar al lector que “...*all matters of historical import are ultimately arbitrary*”⁴⁶, és a dir, la importància, si se n'hi dóna, del fet històric és atorgada per la voluntat d'una persona. En qualsevol cas, el pes de la importància ha de ser equitatiu en totes dues vessants: en la vessant d'història universal i en la particular. Fixem-nos com ho fa a *Escucha la canción del viento*:

“Sólo tengo una fotografía suya. En el dorso figura una fecha. Agosto de 1962. El mismo año en que le dispararon al presidente Kennedy un tiro en la cabeza. Ella está sentada en un malecón de la costa de algun complejo turístico y sonríe con aire cohibido.” (pàg. 92).

A *Pinball 1973*, hi trobem alguns exemples més:

“...es un hecho real que la primera máquina *pinball* de la historia llegó a este sucio mundo desde las doradas nubes de la tecnología de la mano de este personaje [Raymond Moloney] en 1934. Y que, en este mismo año, al otro lado del enorme charco del océano Atlántico, Adolf Hitler se disponía a agarrar el primer peldaño de la escala de cuerda de Weimar.” (pàg. 157).

“El primer morador de la casa, el mismo que la diseñó, fue un anciano pintor que pintaba a la manera occidental, que murió de una pulmonía durante el invierno del año anterior a que Naoko se mudara a la casa. Corría 1960. El año en que Bobby Vee cantaba *Rubber Ball*. Aquel invierno llovió muchísimo.” (pàg. 149).

Igualment a *La caza del carnero salvaje*:

“En 1963, cuando la guerra de Vietnam se había recrudecido, Jay vendió el local y se marchó lejos, a mi <<ciudad>>. Entonces, abrió el segundo Jay's Bar.” (pàg. 113).

⁴⁶ Vegeu Stretcher (2011, pàg. 861).

Fixem-nos, a més, que els fets que es posen a la balança sempre n'hi ha un de negatiu contra un de positiu, un que fa referència a fets als que se'ls ha donat una importància de pes contraposats a moments d'oci o relacionats amb l'oci o, simplement, de benestar personal que solen o poden passar desapercebuts per als demés però que són importants per a un mateix: l'assassinat de Kennedy vers la felicitat de la noia a la foto; l'arribada de la màquina *pinball* i, per tant, de l'entreteniment en front a l'ascens de Hitler; la mort del vell per pulmonia en front a una cançó; l'empitjorament de la guerra del Vietnam front a la venda i millora del *Jay's bar*. És a dir, no tant sols hi ha un equilibri entre fets contraposats, i no tant sols hi entra l'arbitrarietat de què hem parlat més amunt, sinó que també hi podem entreveure el que Murakami entén per 'tema', o història, el *monogatari*, en contraposició a Ōe: per al nostre autor, la història és duta a l'interior de nosaltres, i en aquest sentit, Murakami creu que "*That internal narrative, composed of experiential data, but also of some unique core with which we are born, helps the individual to determine his or her role in the world, and to construct a set of goals for life.*"⁴⁷. Per tant, el tema i la narrativa en Murakami no els trobem a l'exterior, no els trobem en el Japó tal com proposa Ōe, sinó que els trobem a l'interior de cada personatge. Evidentment, el fet que Jay obri un bar nou o que neixi la màquina *pinball*, no edifica, ni moralment ni espiritual, l'autor o el lector. Però, des del punt de vista de Murakami, aquestes històries també són importants perquè, a nivell individual, encara que no tinguin res a veure amb l'espiritualitat o la moral, sí que edifiquen el personatge. L'edifiquen en el context de la societat postmoderna.

Per altra banda, i tal com ens diu Ellis (2009, pàg. 212), el missatge implícit que hi ha a la literatura de Murakami és que "*...he is writing in Japanese only by chance; that he only happened to be born Japanese*". Al cap i a la fi, Murakami "*...wanted to avoid the authoritarian collectivism that was imposed over members of Japanese society.*"⁴⁸, i això ja des del moment en què va escriure la seva primera novel·la en anglès, i no tant sols per a buscar un nou model literari, sinó també per trobar un nou model de món perquè estava en contra del Japó que coneixia. Murakami, a través de Boku, descriu aquest col·lectivisme autoritari imposat a la societat japonesa

⁴⁷ Vegeu Stretcher (2011, pàg. 863).

⁴⁸ Vegeu Wakatsuki (2016, pàg. 5).

a *Pinball 1973*⁴⁹, text on plasma el seu desinterès cap a la societat, tot comparant la màquina de *pinball* amb l'estat i, consegüentment, la societat:

“<<De una máquina *pinball* no obtendrás casi nada. Sólo tu orgullo traducido en cifras. Sí vas a perder, en cambio, muchas cosas. Una cantidad de monedas de cobre suficiente para erigir estatuas para todos los presidentes de la historia (siempre que realmente te apetezca levantarle una estatua a Richard M. Nixon) y un tiempo precioso imposible de recuperar.

>>Mientras tú te aplicas a este desgaste solitario ante la máquina *pinball*, otros están leyendo a Proust. Y otros, quizá, se estén entregando a salvajes tocamientos mientras ven *Valor de ley* en un autocine. Y tal vez algunos acaben siendo escritores testigos de su época o formando un matrimonio feliz.

>>Sin embargo, la máquina *pinball* no te lleva a ninguna parte. Sólo a lograr que se encienda la luz de *replay* (jugada extra). *Replay, replay, replay...* Parece que el juego de *pinball*, en sí, se proponga alcanzar la eternidad.

>>Y, sobre la eternidad, nosotros lo desconocemos casi todo. Aunque podamos hacer conjeturas sobre su sombra.

>>El objetivo de *pinball* no es la autoexpresión sino la autotransformación. No es la expansión del ego, sino su contención. No es el análisis, sino la generalización.

>>Si lo que tú buscas es la expresión de ti mismo, la expansión de tu ego o alguna forma de análisis, recibirás, sin clemencia, una sanción mediante la palabra TILT centelleando.

>>Que tengas una buena jugada>>”.

Recopilant, doncs, el fet que es titlli de no-nacional (*mukokuseki*) l'obra de Murakami té dues vessants. Una primera, la postura del propi Murakami en voler sortir d'allò establert, i; l'altra vessant, el fet d'escriure una literatura excessivament occidentalitzada pel gust de l'establishment literari japonès. En contraposició, però, aquests fets fan que hagi esdevingut el fenomen de masses de què hem parlat més amunt i que fa brollar, segons Wakatsuki (2016, pàg. 2) un nou concepte de japonsitat: aquell que difereix dels conceptes pre-establerts, una japonsitat, a més, que no ens parla d'un Japó exòtic sinó que connecta amb un públic arreu del món on se sent reflectit i representat en els personatges. Breu, la nova japonsitat que projecta l'obra de Murakami és la que “...*nurtures the sense of belonging beyond national or cultural*

⁴⁹ Vegeu Murakami (1982, pàg. 159).

borders...” i que reflecteix la constant migració de la població gràcies al procés de globalització per a obtenir el *topoi* del cosmopolitisme. Un cosmopolitisme localitzat en un no-lloc, que es preocupa per la cerca d’identitat i que atrau lectors de moltes cultures⁵⁰. I és gràcies al cosmopolitisme que el Japó deixa de ser aquell país exòtic i llunyà per esdevenir una zona del món ben propera i que se’ns fa familiar.

3.4.—ELS NO-NOM.

Al llarg de les tres primeres novel·les escrites per Murakami, les tres primeres de la tetralogia que estem treballant, a saber, *Escucha la canción del viento* (1979), *Pinball 1973* (1980) i *La caza del carnero salvaje* (1982) s’hi manté la característica diferenciadora amb *Baila, baila, baila* (1988) en què els personatges amb qui Boku es relaciona tenen no-nom, tret del seu amic que té el sobrenom de “El Rata”; el propietari del bar, en J (Jey); el professor Ovino, i; el gat, en Sardina. Per a la resta, hi ha diversos usos del no-nom. Quan diem no-nom ens referim que els protagonistes no duen noms propis com Jaume, Carme, Abel, etc., sinó que Murakami els construeix a partir de metonímies o un nom en relació a la funció que fa el personatge dins de l’obra⁵¹.

De no-nom en trobem de dues classes diferents, i sempre a partir de la subjectivitat de Boku: per un costat, les metonímies, tant corporals com d’objectes que pertanyen als personatges i, per l’altre, els noms a partir de la funció que fa cada personatge. Si el personatge forma part de l’esfera íntima de Boku, ens trobem metonímies com “la noia dels quatre dits” o “la noia de les orelles”. Una altra metonímia és la que relaciona un objecte amb la persona, és el cas de les “bessones” que les distingeix a partir dels números que porten estampats en les seves samarretes. Unes samarretes guanyades en un supermercat. Per contra, si el personatge no forma part d’aquesta esfera més íntima de Boku, ens trobem amb noms a partir de la funció, normalment laboral, que fa cada un dels personatges: el xofer, el mestre, l’home de la companyia telefònica. I, finalment, ens trobem amb el personatge de *el hombre carnero*

⁵⁰ Vegeu Wakatsuki (2016, pàg. 6).

⁵¹ Per altra banda, el fet de donar un nom propi a una persona comporta entrar en el domini de les metàfores. És a dir, tenim un nom propi com Pere la referència directa al qual funciona com a metàfora de tots un trets característics i d’identitat d’aquella persona en concret i, per tant, operem a partir d’estructures relacionals entre camps diferents. Per contra, la metonímia no necessita d’una ment relacional ja que la metonímia, igual que el nom en relació a l’ús de la funció, fa de referència indirecta a l’ens implícit. És més directe doncs la metonímia que la metàfora.

que no és res més que la descripció objectiva del que és, un home disfressat de moltó, la funció del qual és fer de canal entre l'aquí i el més enllà, com veurem més endavant.

Quant a les metonímies ens adonem que, aparentment, la primera referència ens remet al valor d'ús perdut: a una li falta un dit; l'altra té unes orelles molt especials i les ha de dur tapades. Totes dues personifiquen el fetitxe per la valoració social que prenen: la primera, una amiga passa-volant amb qui comparteixen la solitud, les converses amb la qual són del tot trivials; la segona, una iconografia eròtica les orelles de la qual tenen el poder de provocar l'experiència extàtica a qui les mira⁵². Per tant, aquests personatges personifiquen el fetitxe.

Dit això, ens podem preguntar per què serveix, de fet, un nom propi. De primer, ens dona una identitat que, a més, serveix per a diferenciar-nos de la resta. Tal com comenta Carter (2007, pàg 2), si bé és veritat i estem d'acord en què els noms són importants durant el procés de reconeixement i formar-nos opinions sobre la gent, i és a través dels noms que establím les connexions personals i mantenim relacions, no estem d'acord que, en el cas de la tetralogia de 'El Rata', aquests no-nom siguin la prova que la vida de Boku "*...is empty and lacking in purpose... // ...And because it is a first person narrative, the reader experiences firsthand what it is like to see the world from an undefined place with unfocused eyes...*". El fet de no usar un nom propi i usar metonímies o sobrenoms no implica, des del nostre punt de vista, i tal com argumentarem a continuació, que Boku tingui una vida buida i sense propòsit, ni tampoc una visió no focalitzada, però sí de lloc indefinit.

El nom ens ve donat per la família i, en principi, no l'hem escollit nosaltres lliurement. Dit altrament, el nom ens ve imposat i, per tant, aquesta identitat no tant sols ens diferenciarà de la resta d'éssers vius com a implantació sinó que, a més, quedarem circumscrits a tot un llinatge, a una tradició i/o a tot allò que pot representar un nucli familiar amb la càrrega, a més, de tota la seva història. És a dir, se'ns dona una identitat fixada des del naixement i, d'aquesta manera, romanem oprimits. És així que, des del nostre punt de vista, l'opció de Murakami de l'ús del no-nom als personatges té quatre característiques:

- Una, la que té a veure amb l'ideari del *zenkyōtō* que, tal com hem vist més amunt, pren la posició contestatària en contra les formes

⁵² Vegeu *La caza del carnero salvaje* (pàgs. 50-60).

cristal·litzades de poder i d'autoritarisme, i això tant va dirigit a l'estat, a l'educació, com a la família. En aquest sentit, a les tres primeres novel·les de Murakami la família hi brilla per la seva absència, i no tenim informació de cap llinatge o història familiar. Els personatges, en aquest sentit, són orfes, tret de Boku, que sabem que cada vespre ha de netejar les sabates del seu pare, però no en sabem res més.

- Una segona, que bé segueix l'esquema del trencament amb formes fossilitzades. Arran d'això, i tal com s'explica a Anderson (2011), Murakami ha mantingut, des del 1968, un pensament anti-sistema. En el tombant segle XXI, per a Murakami ja no serveix el model del Japó de postguerra de treballar molt i fer-se ric, sinó que ara cal pensar en com ser feliços. I la felicitat no és ni diner ni eficiència, es tracta de disciplina i de propòsit. Per a Murakami, doncs, cal canviar el sistema des d'un pensament idealista⁵³. L'ús del no-nom seria, per tant, una postura de pensament idealista i contestatari contra l'estat⁵⁴.
- Una tercera que sorgeix arran de la concepció del *monogatari* de Murakami i que hem comentat al punt 3.2 de la present recerca. Recordem, per a ell són més importants les experiències i el nucli intern essencial de l'individu que permeten saber quin és el propi rol en el món. El fet de no tenir un nom propi i, per tant, una identitat imposada, ens allibera de l'opressió i hom pot anar a buscar la identitat que duem a dins.
- Una darrera, la que anomenem “en procés de translació”. És a dir, cal entendre el procés de translació en l'exemple del gel i de l'aigua. Quan el gel s'està fonent, què és? És gel? És aigua? És les dues coses? En definitiva, allò que està en procés de translació no es pot definir, però no comporta que hi hagi un buit d'identitat o que la mirada no estigui focalitzada. Potser, aquest fet de no poder definir alguna cosa que veiem

⁵³ Això és el que plasma tant al parlament del Premi Internacional Catalunya (2011) com al parlament de Jerusalem (2009). Per tant, tot i que ell pensi això des del 1968, no serà fins a partir del 2005 que ho comenci a exterioritzar.

⁵⁴ Recordem, en aquest sentit, la tradició del sistema familiar i la seva llar que conformen el nucli *ie* que, a més, comporta la transmissió de continuïtat de llinatge als seus membres i que, a nivell estatal, El llinatge familiar queda enregistrat al *Koseki*, un registre familiar només per a japonesos –les dones no japoneses no poden formar-ne part que s'estén al llarg de dues generacions i que serveix per a afiliar-se a grups, juntament amb el *jūmin-hyō* –la tarja de resident que cal canviar cada vegada que un canvia d'adreça– on s'hi identifiquen els membres per gènere, els fills legítims, i l'ordre de naixement dels germans. Vegeu Esteban (2016).

o sentim que està passant, el podem comparar amb l'experiència espiritual: sabem que passa quelcom però no tenim paraules –o la necessitat d'excessives paraules- per a definir-ho. Per tant, de la mateixa manera que la literatura de Murakami és feta a partir de la traducció [del llatí *traductio*: fer passar d'un lloc a l'altre], Boku i, en extensió, el seu món es troba en translació [del llatí *translitio*: anar d'un lloc a l'altre]. Per tant, si ho mirem des d'aquest paràmetre, si hi ha un buit d'identitat dels personatges és perquè és des de l'alteritat que se li dona aquest buit (en el nostre cas, és Boku qui els buida), és la mirada subjectiva de Boku i, a més, degut a què Boku, ell mateix, està en procés de translació i, per tant, no pot entrar en relació més íntima amb la resta de personatges. Al cap i a la fi, i tal com assenyala Anderson (2011), una de les característiques de la literatura de Murakami és, precisament, aquesta natura de traducció-translació: el pas de situacions corrents a extraordinàries o el pas de personatges del món real a un món sobrenatural, entre d'altres.

Per tant, pel que acabem de dir, podem argüir que, per un costat, l'opció de Murakami de l'ús del no-nom és per trencar amb tot el sistema i per a construir la narració des de la història del nucli del personatge amb la finalitat que pugui anar a la recerca d'aquesta identitat. Per l'altre costat, precisament perquè Boku està en procés de translació no podem dir que realment estigui buit i sense propòsit a la vida tal com assenyala Carter (2007). Precisament perquè el propòsit de Boku és estar en procés de buscar una identitat que encara no té. A més, la història lineal de Boku ens demostra que fins i tot a nivell laboral està en translació: o bé està aturat (per tant, en trànsit entre una feina i una altra), o bé fa de traductor, o bé fa de publicista (passa de la imatge visual a la imatge textual, que bé podem considerar traducció), o bé és *free-lance* i ha de viatjar (no tant sols això pressuposa *trans*-lació, sinó que també té a veure amb el cosmopolitisme que hem mencionat més amunt) per escriure ressenyes per a diaris i revistes (traspasa allò que veu –una vegada més la imatge visual- a escrits –imatge textual).

Així, la mirada subjectiva del no-nom no implica una buidor, però sí una indefinició. Si el nom propi ens remet a una essència imposada, Boku no la vol. Busca la indefinició. L'essència cal buscar-la, no ens pot venir donada o dictada. Una indefinició que es basa en què Boku sovint s'oblida de dir les coses essencials⁵⁵ perquè, en definitiva, allò essencial, a la llarga, es converteix en una muntanya que res té a veure amb l'essència del que havia sigut⁵⁶. El fet que Boku estigui desinteressat (desapegado, en castellà) a la resta de personatges, no tant sols ens remet a aquests moments de canvi, sinó també a la inconsistència i fugacitat de la vida: “*Todas las cosas pasan de largo. Nadie puede retenerlas. Así es como vivimos todos nosotros*”⁵⁷ reforçat amb la idea que “*...las cosas tienen que tener, siempre, una entrada y una salida.*”⁵⁸ Perquè, si no la tenen, la sortida, serà que som morts⁵⁹. La Vida mateixa està en trans-lació constant.

El no-nom, doncs, descriu el procés de translació i la recerca d'identitat a través de la pregunta existencialista ‘*Qui sóc?*’. En qualsevol cas, i sobretot a les dues primeres novel·les i fins a la meitat de la tercera, Boku està responent constantment a la pregunta ‘*Qui no sóc?*’. Boku no se sent formar part de la societat que l'envolta. Per això mateix va a la recerca d'una identitat que li escaigui millor. De fet, i com veurem més endavant a l'apartat *Boku, el viatge de l'heroi* d'aquest treball, és quan l'heroi està de tornada i que ja ha trobat la seva identitat quan els personatges tenen un nom a la darrera obra de la tetralogia, *Baila, baila, baila* (1988), encara que no siguin noms convencionals⁶⁰.

⁵⁵ Vegeu Murakami (1979, pàg. 68).

⁵⁶ Vegeu Murakami (1979, pàg. 105).

⁵⁷ Vegeu Murakami (1979, pàg. 129).

⁵⁸ Vegeu Murakami (1980, pàg. 147).

⁵⁹ A *Pinball 1973* hi fa el paral·lelisme amb la trampa per a rates, com a exemple d'objectes que tenen entrada però no sortida. [Murakami:1980, pàgs. 146-147].

⁶⁰ Stretcher (1999, pàgs. 266-267) ens diu que Murakami comença a posar noms convencionals als protagonistes de les seves novel·les a partir de 1987 amb *Norwegian Wood*. Els noms que posa a *Baila, baila, baila*, per a Stretcher no són convencionals i, per tant, la novel·la que estem treballant aquí funcionaria com les tres precedents, ja que usa el seu propi nom desestructurat per a un personatge: Makimura Hiraku i; usa el nom de Gotanda en relació a una zona de Tòkió molt sel·lecta. Des del nostre punt de vista, però, i atès que estem treballant la vida lineal de Boku, els noms dels personatges prenen un canvi radical a la novel·la *Baila, baila, baila* i se'ns fa difícil tractar-los com a les tres primeres. Per altra banda, si Stretcher diu que el canvi el fa a partir del 1987 amb *Norwegian Wood*, la novel·la de 1988 *Baila, baila, baila* bé entra a partir d'aquest canvi per part de Murakami.

3.5.—SOCIETAT POSTMODERNA DE CAPITALISME TARDÀ A LA TETRALOGIA DE ‘EL RATA’.

Com es representa la societat postmoderna de capitalisme tardà a la tetralogia? La representació és bidimensional. Una dimensió és l'externa, és a dir, el llibre, l'obra, l'objecte físic. I una dimensió interna, és a dir, com estan representats a dins de la narració.

La dimensió externa, i tal com podem llegir a *La lògica cultural del capitalisme tardí*⁶¹ suposa el que és una de les característiques de la postmodernitat: el trencament entre l'alta cultura i la cultura de masses, característica que la literatura de Murakami comparteix quan des de l'establishment literari japonès no se l'ha sabut encabir i s'ha optat pel calaix de la *literatura d'entremig*. El llibre, entès com a obra d'art, s'integra als canals econòmics, es mercantilitza i esdevé un bé de consum com la *Coca-Cola* o el *McDonald's*, esdevenint, així, un fetitxe. Recordem que, tal com hem vist a l'apartat 2.3 del present Treball de Recerca, el fetitxe és factual en tant que objecte revestit de devoció per part del consumidor i que la valoració social està en detriment del valor d'ús de l'objecte i, per tant, es relaciona aquell objecte amb 'veritat'.

La dimensió interna, és a dir, com hi són representats tant la societat postmoderna i el capitalisme tardà, ho trobem a tetralogia a partir del que podem llegir a Peregrina (2015). Un dels trets distintius de la literatura postmoderna és el tractament de qüestions ontològiques a partir de preguntes de *què és el món; qui sóc, i; quina és la relació entre allò real, allò possible i allò impossible*. Si bé es continua amb la idea de mimesi, aquesta mimesi ha de ser coherent amb la nova realitat de l'època i, en el cas de la tetralogia, la nova realitat es troba, a més, en conceptes que trobem en els MNR's i que poden arribar a donar un sentit a la vida dels personatges. Per tant, si bé per a la novel·la postmoderna li interessa improvisar en un món a mig camí entre allò que és possible i allò que és ficció, quan Boku, immers en un món on allò espiritual és també real, no podem considerar, per a la present recerca, que el fet de comunicar-se amb el més enllà a *Baila, baila, baila*, per exemple, sigui ficció. Com tampoc podem considerar ficció les experiències extra-sensorials d'altres personatges.

La multiplicitat de normes i models estètics s'hi fan palesos a la tetralogia. Des de l'estil narratiu típic de novel·la, a l'estil periodístic, el diari, el *travelog*, la

⁶¹ A la bibliografia l'hem ressenyat com JAMESON, Fredric (s.a.) a articles en línia.

recreació tal qual del que diu un locutor de ràdio, apropiació de cites d'altres autors, o referències a publicitat que es pot veure als mitjans de comunicació de masses. Tots ells conviuen al costat de referències cultes com pot ser la literatura, la història i la música, tant la més popular com la considerada més culta.

Una de les característiques de la narrativa postmoderna, i que la tetralogia de 'El Rata' comparteix, rau en els detalls que provenen de la realitat compartida per autor i lector, una realitat que, com diu Peregrina (2015, pàg. 7) ja no és vista com un tot, sinó de manera fragmentada i caòtica per la qual cosa, tant el temps, com l'espai de la narració, com la integritat del subjecte en tant que protagonista es de-construeixen fins a esvair-se i perdem qualsevol tipus de linealitat. És per això que els personatges a la tetralogia van a la recerca d'aquesta identitat, és per aquesta manca de linealitat que als nostres personatges els és difícil emprendre relacions estables. De manera formal, la manca de linealitat es veu en què sovint els capítols no són lineals en el sentit teleològic, sinó que, a través dels records de Boku, les anècdotes que explica i que li passen, l'anar d'un lloc a l'altre, el temps s'arqueja i l'espai entre el món real i el món espiritual cohabituen, fets que permeten, per contra, traçar una línia cronològica en el propi personatge de Boku. I tot això ens remet a *La lògica cultural del capitalisme tardí* (pàgs. 8-9) en el sentit que:

“Con frecuencia se ha dicho, sin embargo, que hoy habitamos lo sincrónico más que lo diacrónico, y creo que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy dominados por categorías espaciales más que temporales, a diferencia de lo que ocurría en el anterior período modernista.”

Tot això comporta que, mentre estem llegint la seva obra, aquesta hibridació d'estils, el trencament amb el temps i els salts en els espais provoquen en el lector la sensació d'estar mirant una sèrie a la televisió, llegir un còmic, estar fullejant una revista, estar jugant a un videojoc o estar llegint un blog a internet i, per tant, es trenquen les línies frontereres entre els medis. És el pastitx, la *“imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje*

*muerto ...//... El pastiche es, entonces, una parodia vacía*⁶², que es transforma en **simulacre**, és a dir, *“la copia idéntica de la que jamás ha existido un original”*⁶³ ja que:

“...la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, <<la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía>>”⁶⁴.

És així com Boku, en definitiva, és el simulacre que busca, al llarg de la seva cronologia, fugir-ne i reificar-se en quelcom de vertader, de sòlid, amb valor d'ús. Es el *“quitanieves cultural”*, tal com s'anomena ell mateix a *Baila, baila, baila* (1998). A la mateixa novel·la, la lluita de Boku és la d'escapar d'una societat extremadament consumista i capitalista on les relacions es redueixen a transaccions econòmiques, tal com veurem al punt 4.4.1. del present Treball de Recerca, on tot es pot comprar i vendre, on tot està catalogat i etiquetat, i tot és sofisticat:

“Así es el capitalismo. Nos guste o no, vivimos en esa sociedad. Los criterios del bien y el mal también se han subdividido y se han vuelto más sofisticados. Dentro del bien hay un bien moderno y un bien demodé. Dentro del bien moderno lo hay formal, informal, <<en la onda>> y esnob. También se llevan las combinaciones. Se pueden probar estilos complejos, como quien se pone un jersey Missoni con unos pantalones Trussardi y unos zapatos Pollini. En tal mundo, la filosofía se va asemejando cada vez más a las teorías de la administración de un negocio. La filosofía se acerca al dinamismo de la época.” (pàg. 78).

Una època, la postmoderna, en què es creu que la cultura és comunicació, una comunicació, però, que rau en què *“lo que no se puede expresar no existe”*⁶⁵ i, si ja no té res a expressar, la civilització desapareix⁶⁶. Arran d'això, recordem el que hem dit a l'apartat 2.3 de la present recerca i és que el coneixement científic pragmàtic se sobreposa al coneixement narratiu per manca de denotació. I això fa que la pèrdua de narrativa abandoni el camp de la legitimació cap a un nou criteri unificador, la posta en

⁶² Buida perquè ha perdut les segones intencions de la paròdia per no contenir sàtira. Vegeu-ho a *La lógica del capitalismo tardío* (pàgs. 9-10).

⁶³ Vegeu-ho a *La lógica del capitalismo tardío* (pàg. 10).

⁶⁴ Vegeu-ho a *La lógica del capitalismo tardío* (pàg. 10).

⁶⁵ Vegeu Murakami (1979, pàg. 45).

⁶⁶ Vegeu Murakami (1979, pàg. 45).

pràctica de la producció del coneixement a través de la informació abandonant tot allò que no pugui ser comunicat. D'aquesta manera es passa del paradigma modern de progrés a través de moviments sota normes establertes a la invenció de noves normes i canvi de joc, i el coneixement ja no busca “la veritat” sinó “l'ús que té”. En aquest sentit, i en clau irònica, a *Pinball 1973* (pàgs. 196-197) hi trobem una llista de documents que Boku ha de traduir en urgència: “Desde la página 68 (<<¿Por qué los gatos se lavan la cara?>>) hasta la página 89 (<<¿Cómo atrapan peces los osos?>>”, o “<<Conversaciones con enfermos terminales>>”, o un capítol 3 titulat “<<Los escritores y la fiebre del heno>>” i, finalment “<<Un sombrero de paja de Italia>>”. Unes traduccions que porten Boku al dubte i a dir-se que “...no se me ocurría quién podría desear la traducción de semejantes textos (y, además, con carácter <<urgente>>) ni por qué motivo...”.

Tornant a la cita de Carter (2007, pàg. 2) que hem evidenciat més a munt arran de Boku, qui: “...is empty and lacking in purpose...”, cal entendre-ho en relació a aquesta societat més mercantilitzada, on els relats i meta-relats ja no hi tenen cabuda, una societat capitalista i consumista de la que Boku en defuig. Per tant, si se'n defuig, mantenir relacions és difícil i, consegüentment, s'esdevé la solitud:

“Vivimos en una sociedad altamente capitalista donde el derroche es la mayor de las virtudes. Los políticos lo llaman <<refinamiento de la demanda doméstica>>. Yo lo llamo derroche absurdo. Son diferentes modos de verlo. Sea como sea, así es la sociedad en la que vivimos. Si no nos gusta, no queda otro remedio que irnos a Bangladesh o Sudán.

A mí Bangladesh y Sudán no me interesan demasiado.

Así que me callaba y seguía trabajando.”⁶⁷.

És així doncs, que podem argüir el fet que, en la postmodernitat, el mite i, per extensió, allò espiritual, no hi tenen cabuda perquè els meta-relats ja no es poden expressar i, per tant, ja no existeixen i no es poden mercantilitzar fent sorgir la contrapartida d'anar a buscar nous meta-relats que puguin omplir el buit existencial dels nostres personatges. I és així com es re-mitifica el món a través de la mercantilització i els bens de consum.

⁶⁷ Vegeu-ho a *Baila, baila, baila* (pàg. 30).

4.—BOKU. QUI SÓC?

Boku és el pronom personal masculí informal de primera persona del singular en funció de subjecte del japonès {hiragana: ぼく – kanji: 僕}. És el “jo”.

Quan llegim la tetralogia en versió castellana, el nom Boku no apareix i, si apareix, ho fa traduït a l'espanyol “yo” i, per tant, els que no llegim en japonès no sabem en quina freqüència l'usa a l'original i hem de fer cas al que els acadèmics especialitzats ens en diuen. A més, ens hem de remetre a *El nacimiento de las novelas escritas en la mesa de la cocina* (2014) on Murakami ens explica la gènesi de la seva primera obra literària, *Escucha la canción del viento* (1979), que primer escriu en anglès per a traduir-la, seguidament, al japonès.

El verb, en anglès, parteix d'estructura gramatical aïllant, és a dir, sempre necessita d'un pronom de subjecte o un grup nominal subjecte al costat del seu verb, a diferència del català o del castellà en què els verbs es flexionen per sufixos i no ens cal el pronom o el grup nominal subjecte. El japonès, a diferència del català, de l'espanyol o de l'anglès, és aglutinant i, tal com ens diu Stretcher (1998, pàg. 356) mencionar el pronom de subjecte no és necessari sempre que el context deixi clar de qui estem parlant. Per tant, podem dir que l'ús de *boku*, vist des de la perspectiva de la llengua japonesa, és una mena de ‘neologisme’ sintàctic quant a l'ús i que l'igualava a la llengua anglesa. Tot i així, aquesta “innovació” sintàctica, el fet d'usar el pronom personal de primera persona quan no li cal, ha comportat que Boku, i arran dels no-noms de què hem parlat més amunt, esdevingui un personatge més a la tetralogia. D'aquí extrapolem que Boku –en tant que vol dir ‘jo’- es mou entre personatge de ficció, el jo narratiu, i personatge plausible de passar a la realitat en funcionar com a alter ego del jo literari, el Haruki Murakami home.

Segons la línia cronològica de la tetralogia, coneixem Boku l'any 1969 i el deixem al 1983, és a dir, sabem de la seva vida dels 20 als 34 anys d'edat, en el context de la postmodernitat i a la recerca de la identitat a través de l'espiritualitat que el pugui situar en un lloc. En definitiva, els 15 anys de vida de Boku que descriu la tetralogia no és res més que un viatge iniciàtic que desemboca a allò que és real per a ell: trobar el seu lloc a la vida.

4.1.—DE LA FICCIÓ A LA REALITAT O... DE LA REALITAT A LA FICCIÓ?

Al llarg del tercer capítol d'aquest treball, hem vist com es genera i en quin context socio-ideològic es troba la literatura de Murakami i com ha esdevingut un fenomen de masses en ser una literatura amena, entretinguda i que es troba a l'abast de tot tipus de lector al ser des-localitzada i sincrònica.

Aquesta aproximació al lector que se n'ha derivat cap al *genshō*, el fenomen, trenca la frontera entre la nostra realitat com a lectors i la realitat de la novel·la en si, és a dir, la ficció. A propòsit de les seves obres, i tal com podem llegir a Anderson (2011) hi ha hagut gent que ha escrit llibres de cuina a partir dels àpats que apareixen a les seves novel·les; d'altres que han creat *playlists* a partir de les cançons que escolten els seus protagonistes; una empresa coreana que ha creat excursions organitzades a l'oest del Japó per visitar els entorns de la seva novel·la *Kafka en la orilla* (2002); o que un traductor polonès està editant una guia de viatges per a seguir les petges de *1Q84* (2009). Per tant, i tal com diu Anderson (2011), la frontera entre realitat i ficció s'esvaeix quan parlem de la literatura de Murakami. El que acabem de dir, a més, seria un altre aspecte de la naturalesa *trans*-lacional de la literatura de Murakami i que hem argumentat al punt 3.4 del present Treball de Recerca.

Semblantment s'esdevé entre el jo literari, Murakami, i el jo narratiu, Boku. Al llarg de la lectura, i per tot el que hem pogut llegir al capítol tres, sovint ens és difícil separar aquests dos jo's. El que està clar és que la tetralogia no és una història autobiogràfica, o un diari personal, però encara que ho fossin, sempre hem de tenir present que el jo narratiu, el jo del personatge, ha de quedar en la ficció. Tanmateix, la tendència dels lectors de Murakami en trencar aquestes fronteres metafísiques en resulta la pregunta de com podem passar d'un personatge de ficció a un personatge real, tot i que també podem preguntar-nos si és que el personatge, d'antuvi, és un perfil real que passa a la ficció.

Una manera plausible d'explicar el pas de la ficció a la realitat és a partir del concepte de personatge típic. Tal com ens explica Umberto Eco (1968, pàg. 215), el personatge típic s'esdevé quan la situació del lector coincideix, encara que sigui de manera molt matisada, amb la del personatge i, per tant, hi hagi un reconeixement que

actui com a principi de resolució ètica. Més enllà d'això, Eco (1968) ens explica que, segons Lukács, el personatge típic és aquell a qui:

“..el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital.” (pàg. 225). ...//... “[Els personatges típics] expresan con eficacia la condición – o ciertas condiciones- de la civilización contemporánea y el estado de una cultura.” (pàg. 228).

Com hem vist al capítol tres del present treball, Boku viu els problemes generals del seu temps i se'ls fa seus fins a viure a través de la solitud i de la recerca d'identitat a través de l'espiritualitat expressant la condició de la cultura del tombant segle XXI.

Julien Sorel, i tal com ens diu Eco (1968, pàg. 229), afegeix que, a més, el personatge típic és aquell amb qui simpatitzem, o no, de tal manera que podem arribar a jutjar-lo i a discutir-lo.

Ajuntant la definició de Lukács i la de Sorel, arribem a obtenir un personatge que, dins del context de l'obra, adquireix el que Eco (1968, pàg. 232) anomena *fisonomia intel·lectual* i és quan el personatge és vist pel lector com a quelcom de viu i, per tant, es basteix de credibilitat i, en tant que creïble, el personatge típic es pot proposar com a experiència moral del lector. Quan això succeeix, el personatge té, a més, una funció simbòlica que rau en la facilitat en què els lectors ens podem reconèixer en el personatge⁶⁸.

Per tant, si Boku neix en la ficció, passar-lo a la realitat és possible sempre i quan el veiem com a personatge típic simbòlic al que nosaltres mateixos hi projectem la pròpia personalitat entrant en la il·lusió que és real⁶⁹. És a dir, Boku és tan real com ho és el fetitxe en les societats postmodernes: la il·lusió de la veritat.

Per altra banda, també pot ser que Boku sigui un alter ego de Murakami i, per tant, que Boku ja neixi com a tipus atès que de la realitat el passem a la ficció. D'aquesta manera, els que som coetanis de Murakami i vivim en societats postmodernes

⁶⁸ Vegeu Eco (1968, pàg. 233)

⁶⁹ Vegeu Eco (1968, pàg. 247).

de capitalisme tardà ens és fàcil reconèixer-nos en Boku i prendre'ns-lo com a real. Tot i així, si és el cas que Boku és una realitat passada a la ficció, Boku seria un ideologema⁷⁰. Tot i que aquest terme s'usa per a estereotipus pictòrics, pensem que encaixa bé en la descripció de Boku ja que és la manera en què el creatiu, en el nostre cas Murakami, posa en evidència la pròpia concepció latent de la societat de manera que les seves creences es posen de relleu i, per tant, té uns continguts de caràcter ideològic. En aquest sentit, Boku, en tant que alter ego de Murakami, és un bon exemple d'una ideologia que està en contra de tot allò que està establert per la societat, tal com hem pogut llegir al capítol 3 d'aquest treball.

Tanmateix, i tal com defensa Paul Ricoeur (1990, pàgs. 165-166):

“[Los] relatos literarios e historias de vida, lejos de excluirse, se complementan, pese a, o gracias a, su contraste. Esta dialéctica nos recuerda que el relato forma parte de la vida antes de exiliarse de la vida en la escritura; vuelve a la vida según los múltiples caminos de la apropiación...”

Dit tot això, i tal com ens assenyala la Dra. Crespín en el seu correu del 2 de juny de 2017, hem de deixar palès que Boku funciona com a fetitxe en els lectors-consumidors de les obres de Murakami. En el cas d'un personatge fetitxe l'hem de remetre a la figura de l'ídol i que, en darrer terme, representa, a les societats de capitalisme tardà, la persona vista com un objecte i les seves relacions com a intercanvi d'aquests objectes⁷¹.

Si Boku és un personatge típic, ho és en tant que representa el sector de la societat masculina que busca una millora personal a través de l'espiritualitat i que, sovint, es troba en els NMR. Ara bé, seria un personatge a-típic per a tots aquells qui, en definitiva, no s'hi senten reflectits perquè llur recerca d'identitat no passa per les fases de Boku o, en definitiva, no veuen, en l'espiritualitat, la via per a aquesta recerca.

Paral·lelament, en el cas que Boku sigui un ideologema d'un Japó –tòpic- que es troba a la ment de Murakami, al poder-lo des-localitzar del territori geopolític, esdevé un personatge a-tòpic i que, com veurem més endavant, passa a ser l'*outsider* de les societats postmodernes de capitalisme tardà.

⁷⁰ Vegeu Colle (1999, pàg. 64).

⁷¹ Vegeu Rosental; Iudin (1946, pàg. 113). [Sota Recursos Electrònics en Línia].

Podem concloure, doncs, que Boku és el fetitxe d'aquella part de la societat masculina que veu, en l'espiritualitat, la via a la recerca d'identitat. Per a aquesta part de la societat, Boku passa a ser allò real en què la il·lusió del lector hi veu la 'veritat' en expressar-s'hi les condicions dels temps actuals i que ens remet al que Walter Benjamin, i citat per Ricoeur (1990, pàg. 166), ens recorda: que l'art de narrar és l'art d'intercanviar experiències i és l'exercici popular de la saviesa pràctica.

4.2.—NATURALITZACIÓ I PRIVATITZACIÓ: LA FUSIÓ DE LA REIFICACIÓ AMB L'ENCANTERI.

Tal com hem vist al punt 2.3. del present Treball de Recerca, les societats postmodernes de capitalisme tardà es caracteritzen per haver anul·lat els meta-relats amb la finalitat de donar relleu a tot allò que pugui ser científic, és a dir, allò que pugui legitimar-se per ell mateix; o revestir-se de ciència, caient en el que anomenem el científisme, això és, i tal com ho explica Harpur (2013 pàg. 95):

“...más o menos como una combinación de positivismo lógico –que rechaza la especulación metafísica y sostiene que ninguna afirmación es significativa si no puede verificarse empíricamente- y materialismo –por el que entiendo, por supuesto, la doctrina filosófica de que la materia es la única realidad ...//... es la extensión de estas filosofías a áreas que realmente no les conciernen ...//... es la idea, como dice Mary Midgley, de la salvación sólo por la ciencia...”.

Recordem el que hem argumentat al punt 2.4. sobre els NMR i és que una de les característiques que tenen els Moviments de Nova Espiritualitat i Cultura és que creuen que la ciència coincideix i ajuda a desenvolupar la pròpia espiritualitat. Tal com ens senyala la Dra. Crespín en el correu del 2 de juny de 2017, cal tenir present que aquesta “ciència” a la que es refereixen els NMR, ja està distorsionada i, més que ciència, n'hauríem de dir “científisme”⁷². A més, normalment, aquest científisme acompanya la no creença en la casualitat i hom llegeix el món a partir de la causalitat.

⁷² En aquest sentit, volem reproduir el que la Dra. Crespín en el citat correu electrònic ens recorda, arran dels NMR i la seva ciència: “...el problema de base és que la seva idea de ciència ja està absolutament distorsionada (també de la filosofia). En quin sentit? Doncs simplement és evident com empen, barregen, fan ecaixar sense sentit però amb encanteri del misticisme conceptual mots, terminologia, etc., científica: cas típic, l'actual estima que mostren per la física quàntica sobre la que molts d'aquests divulgadors de NMR no en tenen cap tipus de coneixement rigorós. S'aprofiten de l'aparença d'objectivitat de la ciència precisament per embolcallar el seu discurs però que és pseudocientífic.”.

D'aquesta manera, la lectura que fem del món és una lectura literal, mecànica, on es perd qualsevol metàfora i, per tant, el mite. Per altra banda, la creença en la causalitat ens porta a reproduir part del que la Dra. Crespín ens assenyala en el correu electrònic del 20 de març de 2017, i és que:

“[aquells qui creuen en la causalitat] ho reconduïxen tot a aquest determinisme que apunta cap a una Causa (amb majúscules) que com un transcendent, els acaba d'explicar tot sense explicar res. Bàsicament perquè no hi ha possibilitat de refutar aquesta al·legació a la causa o predeterminació de tot i per tant no ser més que una de les mil cares de la pseudociència ...//... és simplement sustentar-se en un raonament que no és tal o en una pura tautologia.”

Representatiu del que acabem de dir, a les dues primeres obres de la tetralogia hi trobem alguns aspectes que funcionen com a metàfora de què, per un costat, la ciència ens pot salvar, representat per noves tecnologies com la ràdio als capítols 11 i 37 de *Escucha la canción del viento* considerada com “*El mejor aparato ...//... que ha creado la civilización*” (pàg. 63)⁷³ o la màquina *pinball*, a *Pinball 1973*, que omple el buit de relacions humanes de Boku i el seu amic Rata fins al punt que Boku comenta “*me olvidaba hasta de sacudir la ceniza, el Rata, hasta de beber cerveza: ambos nos quedábamos mirando boquiabiertos aquella técnica soberbia*” (pàg. 227). És d'aquesta manera que Boku, a les dues primeres novel·les, funciona a través de relacions causals, tal com argumentarem més avall.

Això ens porta a parlar del concepte ‘aura’ de Walter Benjamin (1892 – 1940) i que trobem explicat a Mali (1999) al que Cassegard (2001) ens remet. Primer de tot, cal aproximar-nos a la idea de mite que, per a Benjamin, és l'origen de la bellesa i és allò que omple de significat el món. Al mateix temps, l'origen és la finalitat. És a dir, amb la finalitat d'entendre el món se'ns fa necessari interpretar-lo des de l'origen, de manera mitològica⁷⁴. Tot i així, l'origen no té a veure amb la descripció del procés pel qual l'Existent esdevé Ser, sinó que descriu allò que emergeix del procés d'esdevenir i desaparèixer. L'origen no es troba en el moment de la intuïció sinó en el moment del

⁷³ En aquest sentit, ens referim que la ràdio, a través d'un programa, és qui fa de mitjà, o canal, perquè Boku i la noia de quatre dits es retrobin.

⁷⁴ Vegeu Mali (1999, pàg. 167).

reconeixement⁷⁵. En les societats postmodernes de capitalisme tardà, els relats literals de la ciència han fet perdre l'origen i, per tant, el mite, alhora que anihilen la facultat poètica humana d'interpretar el món. Aquest tarannà de les societats postmodernes, doncs, el que han fet és trivialitzar i profanar el mite fins a 'desencantar el món' amb la necessitat de 're-encantar-lo' a través de percepcions estètiques que Benjamin anomena 'aura'. És a dir, la percepció àurica consisteix en l'aprehensió de dimensions espacials i temporals més profundes en l'objecte amb la finalitat de generar les associacions mítiques a través d'imatges místiques i amb ús de culte⁷⁶. Fixem-nos que, amb els dos exemples que hem posat més amunt sobre la ràdio i la màquina *pinball*, és la manera en què Boku re-mitifica el món i, per tant, el mite queda adjudicat a l'objecte per a esdevenir el fetitxe i, així, instaurar el culte. Paral·lelament, i fent-ho extensiu a les relacions humanes, tal com ens ho defineix Cassegard (2001, pàg. 81), l'aura és allò que fa que una relació humana se'ns presenti com a única i emmarcada dins d'una tradició o una història que li és pròpia, per la qual cosa podem argüir que en aquell objecte o en aquella relació humana li hem de saber aprehendre i, àdhuc reconèixer, un origen tal com el defineix Benjamin. El problema, però, és que la percepció àurica, en les societats postmodernes, s'ha desintegrat.

Per a Benjamin, la desintegració de l'aura s'explica a partir del concepte de l'experiència de xoc en relació a la modernitat. És a dir, i tal com ens articula Cassegard (2001, pàgs. 80-81), la sensació de xoc en les societats modernes s'esdevé quan els individus reben un excés d'estímuls externs la qual cosa comporta el fet de crear-se una cuirassa per a protegir-se'n. Una cuirassa que es basteix intensificant la consciència. En aquest estat, s'esdevé un canvi de percepció: passem de la percepció d'experiències assimilades a la percepció de sensacions aïllades. D'aquesta manera, els estímuls que rebem de l'exterior han perdut la seva unicitat fins al punt d'obtenir l'aparença d'una mera repetició de les anteriors. En aquest sentit, a *Pinball 1973*, Boku ens evidencia que "*cada día era una repetición idéntica del día anterior, al que, o le pones una señal o acabas confundiéndolo con otro.*" (pàg. 205).

Per tant, en les societats postmodernes, i segons la tesi de Georg Simmel que podem llegir a Cassegard (2001, pàg. 81), l'intel·lecte domina per damunt de les emocions espirituals, la qual cosa comporta una actitud d'avorriment i d'indiferència en

⁷⁵ Vegeu Mali (1999, pàg. 166).

⁷⁶ Vegeu Mali (1999, pàg. 170).

les quals la consciència es troba completament desenvolupada i per tant no hi ha res que es pugui percebre com a xocant ja que tot és considerat igual i intercanviable. Un avorriment que a Boku el duu a llegir la vida de Jack London i després un llibre molt aprofundit sobre la Guerra Civil Espanyola a *Baila, baila, baila* (pàgs. 89-90) o a jugar a *Pac-Man* o a *Galaxy*. L'avorriment i la indiferència els podem derivar, a més, a què el record s'esvaeixi i, per tant, que Boku no pugui recordar moltes coses del seu passat: “*Al quedarme solo por primera vez en mucho tiempo, no sabía qué hacer conmigo mismo ...//... Había vivido solo años y años. ¿Acaso no me las había arreglado bien? No lograba recordarlo.*”⁷⁷

És d'aquesta manera que arribem al concepte de naturalització que trobem en Boku, però amb una característica peculiar, i és que el grau de consciència és baixa. És a dir, l'estat de naturalització de Boku és tal que ja no li cal una cuirassa perquè l'entorn i les experiències que rep són del tot evidents, naturals, habituals, i no li causen cap mena de xoc ja que a l'intel·lecte no li és necessari adaptar-se a un nou entorn. Un exemple d'aquesta naturalització el trobem a l'inici de *La caza del carnero salvaje*, quan Boku es divorcia i la seva dona acaba de marxar de casa seva després d'haver anat a recollir les seves coses: “*En cuanto ella se marchó, yo me tomé otra Coca-Cola, me di una ducha caliente y me afeité. Empezaban a escasear el jabón, el champú, la espuma de afeitar y más cosas.*”⁷⁸. Un estat, el de la naturalització, que el deixa del tot passiu, on no s'hi esdevé ni alegria, ni felicitat, ni pena, ni dolor, al mateix temps que no mostra un interès per la realitat circumdant, no es planteja entendre què passa al voltant seu. Amb aquesta acceptació del no-saber que el mena a un estat de tranquil·litat i pau mental, accepta la solitud com a destí trist i dolç a la vegada. En aquest sentit, Boku es demana a ell mateix “*¿Soy feliz? Si me lo preguntasen, lo único que podría responder es que supongo que sí. Los sueños, a fin de cuentas, son eso: sueños.*”⁷⁹. És a dir, no sap del cert si és o no és feliç i, a més, de ser-ho, ho remet al somni i, per tant, a una no-realitat que li permet estar tranquil i en pau mental.

El cert és, però, que la naturalització i el baix nivell de consciència menen a Boku a ser una personatge intuïtiu i que allò inexplicable esdevingui normal i quotidià. I un Boku intuïtiu el trobem a *Pinball 1973* quan ell sent que “*había una enigmática*

⁷⁷ Vegeu *Pinball 1973* (pàg. 205).

⁷⁸ Vegeu *La caza del carnero salvaje* (pàg. 33).

⁷⁹ Vegeu *Escucha la canción del viento* (pàg. 130).

fuera dentro de mí que no dejaba de avanzar en dirección errónea y que me conducía hacia un mundo distinto” (pàg. 185), o a *Baila, baila, baila* (pàg. 71) quan Boku intueix com és la recepcionista de l’hotel Delfin i ella en queda sorpresa. L’inexplicable esdevé normal i quotidià quan Boku s’immergeix en el seu viatge iniciàtic a la segona meitat de *La caza del carnero salvaje* i amb els constants contactes amb el més enllà a *Baila, baila, baila*. Arran d’això, creiem oportú traslladar aquí la conversa que mantenen Boku i la recepcionista de l’Hotel Delfin a *Baila, baila, baila* (pàg. 69) quan ella li explica el seu contacte amb el més enllà a Boku:

“-Dime, ¿tú me crees? ¿Crees que me pasó lo de la planta decimosexta? –me preguntó, mirándose los dedos.

-Claro que sí –contesté yo.

-¿En serio? Pero ¿no te parece una historia un poco peculiar?

-Sí, seguramente lo es. Pero a veces pasan cosas como ésa. A mí me ha ocurrido, y por eso te creo. Y acaban teniendo sentido.

Ella reflexionó un instante.

-¿Alguna vez has vivido algo parecido?

-Sí. Creo que sí –contesté.

-¿Y no tuviste miedo? –preguntó ella.

-No, no lo tuve ...//... tampoco sé cómo explicarlo. Pero, sin duda, yo también he vivido cosas incomprensibles. Por eso te creo. Puede que los demás no te crean, pero yo sí. No te miento.”.

És en l’estadi de naturalització, doncs, en què hi ha un ressorgiment de l’ocultisme que es dona, segons Cassegard (2001, pàg. 86) en societats en què tot és imprevisible i només es pot explicar a través del fat, característica del Japó del tombant segle XXI amb la popularitat dels NMR i el *seishin sekai*, els moviments de la nova era, que fan que es posi de relleu que la predominança de l’intel·lecte ja no sigui un tret distintiu inherent a la modernitat. Per a Cassegard (2001, pàg. 86), la fusió entre la reificació i l’encanteri s’esdevé amb el procés de desencantament del món, característica que com a investigadors compartim i que articularem més endavant amb la re-mitificació del món al punt 4.4.1. Si bé també coincidim amb el que diu Cassegard (2001, pàg. 86) i que Murakami “*reduce[s] people to objectified attributes ...//... the reifying epithet never pretends to reveal everything*”, no ho considerem cert que sigui

per “*transcending their attributes while being imprisoned in them*”. Tal com hem argumentat al punt 3.4. arran dels no-nom en el present Treball de Recerca, l’ús del no-nom, més enllà de postures contestatàries de l’autor, té a veure amb la subjectivitat de Boku que, a més, es troba en trans-lació i, en tant que això, indefinible. Per altra banda, no considerem que siguin epítets el que usa Murakami sinó que, tal com hem argumentat al punt 3.4 són metonímies⁸⁰.

En qualsevol dels casos, la indefinició comporta que no es pugui revelar tot, tal com sosté Cassegard (2001), però, tot i que es vol transcendir l’atribut, no considerem que Boku i, per extensió, la resta de personatges que ens trobem a les tres primeres novel·les, estiguin empresonats en la seva característica. En aquest sentit, sostenim tot el que hem argumentat al punt 3.4 i és que, al llarg de *Escucha la canción del viento*, *Pinball 1973* i *La caza del carnero salvaje* el fet que els personatges no evolucionin i tant els lectors com els protagonistes principals ens adonem del poc que sabem arran dels altres personatges⁸¹ té a veure, no tant sols amb el fet d’estar en trans-lació, sinó també amb conceptes com la inconsistència i la fugacitat de la vida i que és precisament tot això que permet plantejar la qüestió existencialista ‘*qui sóc?*’ a Boku, però no ho considerem com a fusió segons ho entén Cassegard (2001).

Ara bé, sí que compartim la idea de fusió quan la naturalització mena cap a l’ocultisme per reificar els atributs de la ciència i l’enginyeria social. En aquest sentit, se’ns fa necessari reproduir el que diu Cassegard (2001, pàg. 86-87):

“In suggesting that humans are ruled by stars or blood types, it shuts out freedom just as effectively as any reificatory scheme. On the other hand, the violence occultism exerts by subsuming people under pre-established categories and locking them into causal relationships is tolerated because of the reenchantment it offers in return ...//... As pointed out by Benjamin himself, **the causality of fate is not the mechanistic causality of natural science** (1994:129). **The powers which govern the human world are natural, to be sure, but this nature is not the dead matter of modern science.** Rather it is a stream of becoming in which human history

⁸⁰ Segons el Diccionari de la llengua catalana, segona edició, un epítet és aquell “*Adjectiu que s’adjunta a un nom per emfasitzar-ne una qualitat inherent, i no per determinar-lo o qualificar-lo || Qualificació elogiosa o injuriosa donada a algú*”. Vegeu-ho a: <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=ep%EDtet&operEntrada=0> [Data de consulta: 21 de maig de 2017].

En canvi, la metonímia és “*designar una cosa amb el nom d’una altra amb la qual manté una relació necessària*”, segons indica el mateix diccionari. Vegeu-ho a: <http://dlc.iec.cat/results.asp> [Data de consulta: 21 de maig de 2017]. Per a una argumentació sobre l’ús de la metonímia, vegeu nota número 51 a peu de pàgina.

⁸¹ Vegeu Cassegard (2001, pàg. 86).

forms part and which –to the tiniest of its fractals- is shot through by historical significance.” (la negreta és nostra).

Això ho trobem reproduït de diverses maneres a la vida de Boku. Per un costat, a *Pinball 1973* (pàg. 224) Boku considera que “*He nacido bajo una extraña estrella. Es decir, que todo lo que he querido tener, todo, sin excepción, lo he conseguido. Pero cada vez que he conseguido algo, he fastidiado otra cosa...*”, consegüentment “*...pensé lo siguiente, que ya no desearía tener nada más.*”. Boku queda tancat en una relació causal que el sumeix en una categoria pre-establerta i que tolera perquè es revesteix d’encanteri i, per tant, re-mitificat. Un altre exemple d’aquest patró causal es pot extreure de la conversa que mantenen Boku i la noia de quatre dits a *Escucha la canción del viento* (pàg. 118):

“-Eres capricornio, ¿verdad?
-Sí. ¿Y tú?
-También. Del diez de enero.
-Es como si este signo tuviera mal fario, ¿no? Jesucristo también era capricornio.
-Pues sí.-....”.

Però també a *La caza del carnero salvaje* (pàg. 53): “*...Soy capricornio, del grupo sanguíneo A, y, por lo tanto, apto para ser empleado de banco o funcionario del ayuntamiento. Eso también supone que no congenio con los sagitario, los libra y los acuario. ¿No te parece una vida aburrida?*”.

En tots tres casos s’hi exemplifica una de les característiques del tombant segle XXI en les societats postmodernes de capitalisme tardà en trobar un “*...significado oculto detrás de todo ...//... [perquè] nos disgusta y desconfiamos de lo espontáneo, de lo no causal, de lo paralelo...; en resumen, de cualquier cosa que transgreda nuestras <<leyes>> y parezca libre e inconsciente...*”⁸². És a dir, i reiterem el que ens comentava més amunt la Dra. Crespín, s’hi explica tot sense explicar res.

Per contra, a partir que Boku inicia el viatge de l’heroi a *La caza del carnero salvaje* i a *Baila, baila, baila*, la relació causal de què hem parlat suara desapareix i Boku flueix, es deixa dur pels esdeveniments sense qüestionar-se cap per què. Es posa en evidència el que Benjamin recalca i que hem citat més amunt a través de Cassegard

⁸² Vegeu Harpur (2007, pàg. 158).

(2001, pàgs. 86-87), que Boku segueix el corrent de l'esdevenir juntament amb els poders propis que governen la natura que no són, en cap moment, els poders causals mecanicistes. Coincideix, a més, amb el que Cassegard (2001, pàg. 87) anomena privatització descrit com el procés en què els humans ja ens hem acostumat a la solitud i en què les necessitats instintives i impulsos fonamentals dels humans es canalitzen de tal manera que llurs gratificacions són menys dependents de les relacions amb les altres persones. Tot i que Cassegard (2001) considera que *La Caza del carnero salvaje* és representativa de la naturalització (pàg. 83), nosaltres considerem que aquesta novel·la oscil·la entre la naturalització i la lluita contra la privatització, mentre que la lluita contra la privatització és constant a *Baila, baila, baila* segons sosté Cassegard (2001, pàg. 87). I això perquè a *La caza del carnero salvaje*, Boku emprèn el viatge de l'heroi i, per tant, les relacions amb les altres persones li vénen de manera fluïda, casual i, a més, li són impossibles d'obviar perquè és quan entra en relació més estreta amb els altres personatges que Boku pot evolucionar i començar a donar respostes a la seva pregunta existencialista tot trobant els llocs a què pertany després d'haver passat per estadis xocants: com a soci de Jay al final de *La caza del carnero salvaje*, i al costat de la dona que estima a *Baila, baila, baila*. És el que Cassegard (2001, pàg. 88) evidencia en dir que:

“...not only is increasing isolation characteristic of societies today, but also the vigor with which it is combated, the desperation of the search for belonging ...//... the return of shock is the price for which the attempt to renew the aura in the realm of human relations is to be had.”.

Breu, pel que hem dit fins ara podem dir que Boku passa pels estadis de naturalització a les dues primeres novel·les on els mecanismes de causalitat i científisme arrodoneixen el sentiment de no-saber, de voler romandre tranquil i la ment en pau, que se'n deriva cap a la privatització i la lluita contra aquesta a les dues darreres novel·les de la tetralogia amb la finalitat de retrobar-se amb l'aura segons ho entén Benjamin on el fluir i deixar-se dur pels esdeveniments s'avenen al concepte de casualitat amb la finalitat de trobar el seu lloc a la vida i, per tant, obtenir una identitat. I això després d'haver passat per experiències xocants: posar-se en contacte amb el més enllà a través d'esperits. La fusió de la reificació amb l'encanteri es fa evident en els estadis de naturalització de manera causal mentre que en la lluita contra la privatització

ho fa de manera casual i fluïda, com a extensió del món real i seguint els poders propis que governen la natura i, per extensió, la Vida.

4.3.—L'INDIVIDUALISME EXPRESSIU I L'INDIVIDUALISME ÈTIC: A LA RECERCA DE LA PERCEPCIÓ ÀURICA.

Tal com acabem de veure, si bé les societats postmodernes de capitalisme tardà ens menen a estadis de naturalització i la consegüent urgència de foragitar la privatització tot buscant l'aura a través de certa desesperació, a nivell individual s'esdevé el que Maekawa (2001) anomena l'individualisme expressiu que, abreujant, és la característica de l'individu en societats postmodernes a partir dels anys 60 del segle XX en què la relació que s'estableix entre el 'jo' i la 'societat' es basa en què la realitat de l'individu està per damunt de la social i, per tant, allò que és públic, la societat, és un obstacle per a l'auto-realització. L'individualisme expressiu es contraposa a l'individualisme ètic, característica de l'individu en societats pre-modernes i modernes, en què en aquelles societats l'individu coexistia amb tot allò considerat social, en què la religió com a model i la moral tradicional tenien el poder. Per tant, a les societats pre-modernes i modernes, allò públic s'afirmava a cada esfera de la vida privada. És així que l'individualisme expressiu, a més, comporta la recerca de l'autenticitat en un 'jo real', un jo espontani, no reprimat, a través de la intuïció amb la finalitat d'aconseguir una identitat. Aquesta recerca d'autenticitat, a més, l'ofereixen els NMR que, tal com hem articulat al punt 2.4., l'apropen en forma d'espiritualitat possibilitant una consciència religiosa basada en l'experiència individual. És a dir, els NMR formen el vehicle cap a allò sagrat, a la recerca de l'aura que hem vist en la naturalització, a través d'una visió holística i global. Per tant, si en les societats pre-modernes i modernes la religió oferia un model a través d'una moral tradicional que conduïa cap a l'edificació del 'jo' a través de l'experiència comunitària, en el tombant segle XXI l'experiència és personal i intransferible, deixant la societat a part.

És important assenyalar que la recerca d'un 'jo real' a través de l'autenticitat es fa a partir d'un 'jo buit' que cerca un guru que el guïï i aconseguir, així, l'auto-transformació o, dit en argot dels NMR, el *creixement personal*. Tant si ho anomenem auto-transformació com creixement personal topem amb idees o conceptes relativament nous productes de la Il·lustració del segle XVIII en què es fomenten la sobirania de la

raó i el mite del progrés i el desenvolupament⁸³. I en tant que correlat de la filosofia de la Il·lustració, i tal com ens diu la Dra. Crespín en el seu correu del 2 de juny de 2017:

“...comportarà [que] en algunes línies [ens posi en] un camí cap a l’irracionalisme. Precisament, idees ara novament en boga com aquestes que aposten pel creixement personal, el que estan és novament introduint un irracionalisme que és l’altra cara de la moneda de la usurpació dels conceptes científics: precisament, un atac a la ciència i als seus avenços amb una suposada tornada a una idea (ja construïda i recreada) de *Naturalesa*”.

Així, i seguint el comentari de la Dra. Crespín, podem dir que tornem a una visió mecanicista-cientifista de la Vida, una visió curulla de causes i efectes. I és així com el guru, tal com ens recorda Maekawa (2001, pàgs. 19-24), no tant sols ens ofereix la protecció que permet la continuació de la transformació individual sinó que entrem en el funcionament d’una societat fictícia, el que ell anomena ‘gregarisme abstracte’ que funciona per donar forma a un col·lectiu ideal per als buscadors espirituals que no és opressiu tot donant-los-hi bones raons per evitar implicacions en relacions reals i donar l’esquema a situacions fàctiques fins al punt que el ‘jo buit’ es tanca a relacions directes amb la resta del món i esdevé, ell mateix, un objecte únic, donant llum a la coexistència del narcisisme i l’automutilació dirigits cap a la destrucció externa. En darrer terme, aquest extremisme de l’individualisme expressiu ens mena a la violència que descriu Brookes (2015) que, arran de la manca de mite que ens deixa sense referent transcendental, l’hem d’inventar fins al punt que es pugui manifestar de la manera violenta en què ho va fer a l’atemptat del metro de Tokio l’any 1995 perpetrat per la secta *Aum Shinrikiyo* i que a Haruki Murakami li va suposar un nou tarannà literari⁸⁴. Al llarg del que sabem de la vida de Boku, ell mai es posa en l’extrem d’aquest individualisme expressiu ni va a la recerca de cap guru. Això ho podem dir perquè, si comparem el suposat ‘jo buit’ a la recerca d’un ‘jo real’ de Boku amb el dels personatges reals que van formar part de la secta *Aum Shinrikiyo* que Haruki Murakami

⁸³ Vegeu Harpur (2010, pàgs. 111-117).

⁸⁴ Per a més informació, us remetem a Murakami (1997). És a partir de 1995, i com hem argumentat al punt 3.3. del present Treball de Recerca, quan Haruki Murakami pren un posicionament literari cap al compromís social.

entrevista a *Underground* (1997)⁸⁵, no hi ha parangó possible. La base de la gran diferència està en què els membres de la secta van ser moguts perquè hi havia una gran inquietud religiosa en ells, mentre que en Boku, d'inquietud religiosa, no n'hi ha.

Per contra, si el que anem a buscar és un 'jo real' que estigui en contacte amb la pròpia ànima, hem de retornar a la imatge, a la metàfora, a l'aura, a l'origen tal com el planteja Walter Benjamin i ens hem de cenyir a la casualitat en tant que poder que governa allò humà. Si l'auto-realització o el creixement personal els llegim de manera literal, se'ns fa necessari un guru i, per tant, el 'jo' és buit. Per contra, si ho llegim de manera metafòrica, ens trobem amb què la nostra ànima conté una clarividència que, de no escoltar-la, de no veure-la, la mateixa vida ens posarà els elements necessaris al voltant nostre per a la realització del mite del viatge de l'heroi i, consegüentment, contactar amb el xamanisme. La diferència entre les dues figures, la del guru i la del xaman, i tal com assenyala Harpur (2010, pàg. 177) és que el guru “...se trata de la serena figura espiritual ...//... que ciertos adeptos del New Age creen que es; el chamán es más bien turbulento y embaucador, y tiende más al alma psicopatológica a la que está tan apegada que a la calmada transcendencia de las disciplinas espirituales.” Tot i que el nostre Boku no patirà mai d'una ànima “psicopatològica”, creiem que el guru fa més referència a líder, mentre que xaman ho fa a guia⁸⁶.

Vist tot això, podem dir que Boku no té un 'jo buit' tal com hem argumentat al punt 3.4. on hem defensat que Boku es troba en trans-lació i, per tant, indefinible i a la recerca d'una identitat. Això comporta que Boku no necessiti de cap guru, ni tampoc ho és d'ell mateix. Al cap i a la fi, Boku sap qui no és i, per això, el que fa Boku és fluir amb tot allò que li arriba a partir de les relacions socials que comença a tenir a partir de *La caza del carnero salvaje*. Fluir amb la finalitat de trobar aquell lloc a la vida que li pugui donar un sentit afirmatiu d'identitat en tant que pertinença atès que el mite a la societat postmoderna és l'objecte en forma de fetitxe alhora que Boku se sent pastitx entre el que ell creu i el que la societat capitalista li exigeix, esdevenint, d'aquesta manera un simulacre, tal com ho hem explicat i definit al punt 3.5. No li queda cap més remei que fugir-ne. I en defuig per no acabar com el seu ex-soci que descriu a *Baila*,

⁸⁵ Haruki Murakami, en aquest llibre, entrevista vuit personatges que van formar part de la secta. Quan llegim els motius i els respectius perfils psicològics d'aquests membres al llarg de les pàgines 429-552, ens adonem que Boku està lluny de formar part d'una secta.

⁸⁶ El líder és aquell a qui li agrada ser seguit i venerat, que dirigeix i que està al capdamunt d'un grup. És una postura activa i egoista. En canvi, el guia és aquell qui és seguit sense voler-ho, encamina, condueix i mostra el camí a una altra persona. És una postura passiva i altruista.

baila, baila (pàgs. 85-86) que, amb l'edat de 35 anys, la seva vida s'ha reduït als negocis i a la família, la imatge reificada del capitalisme, el *yuppie* de finals de segle XX⁸⁷. I aquest defugir constant de Boku a les dues primeres novel·les i al llarg de la primera meitat de *La caza del carnero salvaje* és perquè, en definitiva, Boku representa la figura de l'*outsider* de les societats postmodernes de capitalisme tardà. Per a aquesta definició, ens remetem al diccionari d'anglès americà Webster i al britànic de Cambridge ja que les connotacions que tenim en espanyol són contencioses: renegat, apòstata, marginal, perifèric, estranger, foraster⁸⁸. Segons el Webster⁸⁹, un *outsider* és aquell qui no pertany a un grup en particular. Per al de Cambridge⁹⁰, és aquell qui, a més, no tant sols no és acceptat pel grup sinó que ell mateix se'n sent diferent. Perquè, en darrer terme, la personalitat de Boku, en tant que *outsider*, és:

“...heroica, ajena a su tiempo, en los márgenes, cuya respuesta es cultural y no política. **Desdeñosa de las relaciones que impone el statu quo y la hegemonía, su intensa exploración interior pone en entredicho los valores de su tiempo mientras los demás siguen la corriente predominante.** El outsider ve sin necesidad de anteojos y prefiere decir no, negarse a la participación impuesta ...//... el outsider dibuja un mapa de la trascendencia, vive en los extremos de la experiencia, dedicado plenamente a su obra...”⁹¹ (la negreta és nostra).

Dit això, Boku no és guru ni va a la recerca de cap guru i, per tant, si bé a les dues primeres novel·les de la tetralogia podem dir que sí que exerceix cert individualisme expressiu *light*, a les dues darreres ja hi ha una aproximació a cert individualisme ètic, no pas entès en sentit tradicional sinó en tant que *outsider* i en el context de la societat postmoderna, és a dir, els NMR, en els vessants de noves religions –*shinko shukyo*- com les neo-noves-religions –*shin shin shukyo*-, com a substituïts de la

⁸⁷ “...empezaba a echar barriga. Un hombre que guardaba toda clase de medicamentos en los cajones del escritorio, y que se tomaba las convocatorias de elecciones en serio. Un hombre al que le quitaba el sueño todo lo relativo al colegio de sus niños, que discutía constantemente con su mujer y que, no obstante, en el fondo, amaba a su familia. Un hombre que tenía sus debilidades y de vez en cuando se excedía con el alcohol, pero que cumplía con su trabajo. Un hombre responsable, en todos los sentidos ...//... Quizá el problema era yo ...//... [el seu ex-soci] Explotaba a la gente engatusándola, manipulándola ...//... Pensé que, gracias a mi marcha, él pudo empezar a comportarse como alguien de su edad. Probé a decirlo en voz alta: <<Como alguien de su edad>>. Me pareció hablar de un asunto que me era del todo ajeno.”.

⁸⁸ Vegeu Granta (2015, pàg. 6).

⁸⁹ Vegeu-ho a <https://www.merriam-webster.com/dictionary/outsider> [Data de darrera consulta: 27 de maig de 2017].

⁹⁰ Vegeu-ho a <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/outsider> [Data de darrera consulta: 27 de maig de 2017].

⁹¹ Vegeu Granta (2015, pàg. 6).

religió oficial; i el petit cercle de relacions humanes, el grup d'amics, com allò públic que ens permet l'auto-transformació. És gràcies a això, doncs, que a Boku li succeeixen tots uns esdeveniments a *La caza del carnero salvaje* i a *Baila, baila, baila* que li faran representar el mite del viatge de l'heroi que veurem en el següent punt d'aquest Treball de Recerca i que li arriben per casualitat, de la mateixa manera que a Murakami li van arribar les senyals que hem pogut llegir al punt 3.2. Tota una sèrie de fets que ens recorden el xamanisme i, per tant, una barreja entre les noves religions i les neo-noves-religions que es donen en el Japó del tombant segle XXI tal com hem pogut llegir al punt 2.4. del present Treball de Recerca.

Per tant, la naturalització, l'individualisme expressiu i, consegüentment, la lluita contra la privatització són la base perquè el nostre protagonista emprengui el viatge de l'heroi, experimenti el xoc i el mení cap a una nova manera d'exercir l'individualisme ètic des del qual pot experimentar, tal com veurem més endavant, la percepció àurica. I tot això, des de la postura de l'*outsider*.

4.4.—MITE(S).

Recollint una mica tot el que hem dit suara, en un context postmodern i de capitalisme tardà com és el Japó del tombant segle XXI, a Boku el podem considerar l'*outsider* heroi que, tal com articula a Campbell (1949, pàg. 19), ha sabut trencar amb les limitacions històriques tant socials com personals per a assolir el que argumentarem a partir d'ara: un renaixement per tornar a nosaltres transfigurat. És a través del mite o, millor dit, és gràcies a posar-se en contacte amb el mite que Boku pot arribar a les profunditats interiors, al 'jo real' de què ens parla Maekawa (2001), a través de ritus d'iniciació que consten de separació, iniciació i retorn o, dit d'altra manera, la separació del món, la penetració a alguna font de poder i un retorn a la vida per a viure-la amb més sentit⁹² i, per tant, havent realitzat el viatge de l'heroi.

Tal com hem vist al llarg de *Escucha la canción del viento* i *Pinball 1973* la naturalització de Boku i cert grau d'individualisme expressiu formen les bases per a realitzar aquest viatge i, així, viure certes experiències espirituals gràcies a la lluita contra la privatització. Recordem, a la vegada, que en el context de les societats postmodernes de capitalisme tardà, i tal com hem articulat al punt 3.2. del present

⁹² Vegeu Campbell (1949, pàgs. 25-30).

Treball de Recerca, a l'experiència espiritual extàtica, més enllà de trobar-se en la quotidianitat, no li cal un entorn estereotipat, és a dir, la solitud de l'anacoreta o el silenci del temple, ni tampoc implica una creença en quelcom de transcendent o sobrenatural i, per tant, l'experiència espiritual en aquestes societats no cal relacionar-la amb la mística. És el fluir, el no demanar-nos 'per què?', encara que aquesta qüestió es pugui trobar *in nuce* de manera essencialista, quan hom pot estar en contacte amb l'espiritualitat i posar-nos a l'abast de la font de poder, a la vegada que necessitem de la societat perquè això succeeixi ja que la 'casualitat' en Boku passa en un entorn cosmopolita i, per tant, social.

4.4.1.—Des-mitificació i Re-mitificació.

Tot i que la paraula 'mite' és polisèmica, se'ns fa necessari definir-la per acotar com l'entenem nosaltres. Contràriament al que es creu en les societats postmodernes, no considerem que el mite sigui una faula, ni tampoc quelcom de fals o literal. May (1992, pàg. 22) ho defineix com "*...l'autointerpretació de la nostra identitat en relació amb el món exterior...*" i que "*...són essencials per al procés de mantenir vives les nostres ànimes...*"⁹³ amb la finalitat d'entendre el món. A més, és allò que vivifica el sentiment religiós⁹⁴. El mite, aquí, l'hem d'entendre com la meta-narrativa que denota allò genuí, autèntic, i que permet connectar les coses i els éssers de manera profunda i donar una explicació de la realitat. Des del nostre punt de vista, el mite es pot resumir amb el que diu Walt Whitman (1819 – 1892), i citat per Joseph Campbell⁹⁵, i que rau en el llenguatge metafòric en què els seus mons i els seus déus són nivells de referència i entitats simbòliques que no corresponen a persones ni llocs, sinó que són estats de l'ésser al que cada un de nosaltres podem realitzar en el nostre interior.

Tal com articula Panikkar (2000)⁹⁶ en el pròleg al volum V de *Mitologies de Asia*, el mite és anterior a l'escissió epistemològica entre el subjecte i l'objecte, que es troba en l'origen de l'expressió d'una creença en la què hi creiem de tal manera que ni tant sols ens adonem que hi creiem. El mite, en tant que mite, no té un contingut conceptual, el que fa és descriure i transmetre una experiència vital. Diu, però no

⁹³ La traducció és nostra.

⁹⁴ Vegeu Harpur (2010, pàg. 11).

⁹⁵ Vegeu Campbell (1986, pàg. 27).

⁹⁶ Vegeu-ho a la referència bibliogràfica sota "Recursos electrònics en línia".

significa, no transmet conceptes a partir de la participació en l'experiència de la realitat sinó que parla de situacions o esdeveniments que tant inclouen el subjecte com l'objecte, allò individual com allò general, allò material com allò espiritual i, per tant, el text mític insinua, apunta, senyala, suggereix, i pren sentit a partir de la totalitat de l'experiència, un sentit que es dona a conèixer en relació al context, sense aportar significats. Breu, el mite no és quelcom d'objectiu i només el podem viure, sentir, aprehendre, és l'expressió d'una experiència mítica holística que permet donar sentit a la vida. És quan per a Walter Benjamin podem tenir la percepció àurica, tal com hem vist anteriorment, en reconèixer que aquell fet és únic i s'emmarca dins d'una tradició o una història que li és pròpia. D'aquí podem argüir que la percepció àurica es pot 'dir', és a dir, comunicar, però no es pot 'explicar', és a dir, argumentar. És el que Heinrich Zimmer (1890 – 1943) sustenta en dir "*Las mejores cosas son inexpresables, y las que les siguen en importancia son malentendidas*"⁹⁷. Es malentenen perquè, tal com diu Campbell (1986, pàg. 28), al ser metàfores poètiques d'allò inefable es llegeixen literalment com si fossin fets tangibles i, per tant, la connotació del missatge es perd.

Continuant amb Panikkar (2000), quan caiem en la polaritat entre el *mythos* i el *logos* grecs és quan el mite esdevé, per a la postmodernitat, un sense-sentit i, per tant, 'no-veritat' i el posem en el calaix de la 'faula'. És a dir, si considerem que el mite no té un fonament ulterior perquè no el necessita i no és objectivable, xoquem amb el concepte de *logos* que, precisament, busca aquests fonaments tot demanant-se el 'per què?' existencial i científic i, per tant, li abelleix de bastir la realitat de manera objectiva. És així com hom perd la innocència vers el mite i s'esdevé la desmitificació. I aquesta desmitificació és el que per a Walter Benjamin comporta la desintegració de la percepció àurica i la pèrdua de lectura metafòrica del món. Per tant, i tal com hem articulats als punts 2.3. –descriptiu de la societats postmodernes de capitalisme tardà- i 3.5. –com es representa aquesta societat en la tetralogia de 'El Rata'- del present Treball de Recerca, a la societat postmoderna li cal re-mitificar el món a través del fetitxe entès com tot allò que perd el seu valor d'ús per revestir-se de valor social, en tant que valor de canvi, i que pren la perspectiva de devoció en ser factual i, a més, és allò que es considera 'veritat'.

⁹⁷ Vegeu Campbell (1986, pàg. 28).

En aquest sentit, si bé Boku re-mitifica el món a *Escucha la canción del viento* i a *Pinball 1973* tal com hem argumentat al punt 4.2. a través de la ràdio i la màquina de *pinball*, així com també a través de relacions causals lligades amb conceptes dels NMR, la seva lluita constant a partir de *La caza del carnero salvaje* i *Baila, baila, baila* és la de sortir d'aquest engranatge re-mitificador i re-mitificat. És a dir, la postura de Boku consisteix en fugir d'una societat que funciona com a generadora de mites reificats en els objectes, alhora que aquesta societat és el mitjà i el medi per a fer-los-hi assequibles. Breu, Boku defuig del fetitxe. D'aquesta manera, el que fa Boku a partir de *La caza del carnero salvaje* és viure el propi mite o, dit d'altra manera, mantenir una mirada sobre el món on la percepció àurica preval gràcies al fluir i estar en contacte amb el seu 'jo real'. Paral·lelament, aquest canvi d'actitud en Boku s'esdevé perquè, tal com ens diu Stretcher (1999, pàg. 279), i sobretot a partir de 1982, la postura de Haruki Murakami en l'elaboració de la seva literatura és la de considerar l'estat japonès com una presència sinistra que busca promulgar un sentit d'identitat col·lectiva, una dictadura sobre la ment. Entenem, així, que és el Japó de la distòpia.

D'aquí en deduïm que el canvi de tarannà en Boku entre les dues primeres novel·les i les dues darreres de la tetralogia rau en un canvi de perspectiva sobre la vida. Si bé a les dues primeres s'hi manté una visió existencialista a través de la naturalització, a les dues darreres ho fa des d'un prisma essencialista i en lluita contra la privatització. La diferència entre aquestes dues mirades la trobem ben definida a Kasulis (2004, pàgs. 25-27). Mentre que la teleologia de l'existencialista respon al '*com és que actua així*' i és descriptiva, la teleologia de l'essentialista respon al '*perquè actua així*' i és determinista. I és precisament aquesta mirada essencialista qui li permet posar-se en contacte amb el seu propi 'jo real' en sentit afirmatiu. És a dir, respondre la pregunta '*qui sóc?*' –i no pas '*qui no sóc?*'– que fa de fil conductor al llarg de la tetralogia, i que passa de ser una qüestió típicament existencialista per a esdevenir, a les dues darreres obres, essencialista.

Tot el que acabem de dir fins ara s'exemplifica a *La caza del carnero salvaje* i a *Baila, Baila, baila* de diverses maneres, i amb un Boku que sovint està en contacte amb el més enllà. Per un costat, i seguint Stretcher (1999, pàgs. 279-280), a *La caza del carnero salvaje*, aquest moltó salvatge és la personificació d'aquesta concepció d'un Japó sinistre a la que el Rata, un cop posseït per ell, no li queda cap més remei que

suïcidar-se per matar, d'aquesta manera, l'esperit que l'ha posseït, el moltó, abans que l'apoderi completament. La conversa entre el Rata en forma d'esperit i Boku ens fa coneixedors que el Rata és dèbil, una debilitat que, com un virus mortal “*descompon por dentro. Es como la gangrena...*”⁹⁸. Una debilitat que no es pot curar mai i que evoluciona cap a pitjor. Una debilitat que en el Rata és genuïna i que provoca que s'aparti de la civilització i visqui a la muntanya tot sol per no molestar ningú, perquè el moltó ho vol tot:

“Todo, de principio a fin. Mi cuerpo, mis recuerdos, mi debilidad, mis contradicciones... Al carnero le encantan esas cosas. Tiene un montón de tentáculos, ¿sabes?, los introdujo en los orificios de mis orejas y mi nariz y me exprimí como si sorbiera por una pajita .../ [i tot això a canvi de] /... algo tan fabuloso que creo que no me merezco ...//... Pero me dejé boquiabierto. Completamente anonadado. ...//... Cuando te hundes en él, todo desaparece. La conciencia, los principios, los sentimientos, el dolor, todo desaparece. Se podría comparar al dinamismo del momento en que el origen de la vida surgió en un punto del universo...”⁹⁹.

Fixem-nos, a més, que el moltó, en tant que metàfora d'un Japó distòpic, funciona com al mite del gènesi del món quan el Rata ho compara amb el buit o el no-res atemporal del *in illo tempore*. L'establishment polític, l'Estat, el que diu i el que fa, és la re-mitificació que ens ha de donar el sentit a la vida.

Pel que fa a *Baila, baila, baila*, Boku és atret, a través del seu amic Gotanda, que també se suïcida a finals de la novel·la, i a través d'altres personatges com Makimura, a imitar la vida que segueixen aquests personatges que s'han llançat al capitalisme més rabiós a través del consumisme, sense miraments i mecànic, en una ciutat cosmopolita com Tokio on han “venut” la seva identitat a canvi de poder gaudir dels objectes mercantilitzats¹⁰⁰. És així com a Boku se li compra l'amistat a través de

⁹⁸ Vegeu *La caza del carnero salvaje* (pàg. 359).

⁹⁹ Vegeu *La caza del carnero salvaje* (pàg. 360).

¹⁰⁰ Un exemple d'això el trobem en la descripció que el mateix Gotanda es fa d'ell mateix a *Baila, baila, baila* en explicar-li a Boku l'evolució d'estudiant a actor de cinema i, per tant, com ha venut la seva identitat per passar a ser un bé de consum: “Yo aspiraba a un mundo más amplio. Y acabé especializándome en papeles de médico y profesor. Salí en dos anuncios: uno de un medicamento para el estómago y otro de café soluble... Ya ves tú: ¡qué mundo más amplio!, ¿eh? –Gotanda lanzó un suspiro. Lo hizo con mucho encanto, como habría dicho cualquier chica, pero no dejaba de ser un suspiro-. ¿Te parece una vida ejemplar?” (pàg. 171). Un Gotanda que no pot ser ell mateix perquè la seva vida es resumeix a fer d'actor i donar molta importància a la pròpia imatge i al què diran, així “Se trata, resumiendo, de una cuestión de confianza, como has dicho. De si puedo confiar en mí mismo o no. La audiencia confía en mí. Pero eso es una ilusión, una mera imagen. Cuando pulsas el botón de apagado y la imagen se desvanece, yo ya no soy nada...” (pàg. 170).

prostitutes de luxe, de prestar-li un Maseratti, de deixar-li un apartament luxós o unes vacances pagades a Hawaii.

En totes dues novel·les, a Boku no li queda cap més remei que refugiar-se fora de la megàpolis, al nord del Japó, a l'illa de Hokkaidō, a l'hotel Delfin, lloc en què Boku començarà a experimentar contactes amb el més enllà i que li permetrà posar-se en contacte amb la seva ànima i, per tant, amb el mite.

Un cop s'ha posat en contacte amb el mite, entès com allò que es pot dir però que no es pot explicar, segons Panikkar (2000), un cop Boku entén el món interpretant-lo des de l'origen tal com ho entén Walter Benjamin a través de la percepció àurica, se'ns desvela un Boku amb la mirada essencialista alhora que experimenta la catarsi. Per un costat, a l'epíleg de *La caza del carnero salvaje* (pàgs. 375-380), quan Boku torna a Tokio i està amb Jay al bar, no tant sols li dóna els diners que ha guanyat a l'anar a la caça del moltó, que entenem com a ruptura definitiva de Boku amb un capitalisme brut i que es mou a base d'extorsions, suborns, blanqueig de diner i malversació, sinó que quan Jay li demana com està el Rata i li demana que li expliqui la història que han viscut, Boku li respon que és una història massa llarga. Jay li demana que la resumeixi, però Boku li respon que “*Si la resumiese, dejaría de tener sentido*”¹⁰¹. És a dir, el que ens diu això és que, al mite, tal com sostenen Panikkar i Benjamin, no se li pot donar un sentit tot explicant-lo, tot argumentant-lo, sinó que pren sentit en el procés d'esdevenir i desaparèixer, pren sentit en el moment del reconeixement i d'haver-lo aprehès. Si això ho relacionem amb l'experiència espiritual, és la resposta del ‘no sé’ que, seguint Kasulis (2004, pàgs. 167-168) conté tres aspectes importants:

- És una resposta sincera que no pot passar a través de la ment analítica. D'aquí podem argüir que s'hi fa palesa la metàfora en contraposició a la literalitat.
- És una pregunta que no procedeix en tant que no és determinant per al creixement espiritual. D'aquí podem argüir que l'experiència espiritual es viu des de l'interior i no es pot argumentar ni exterioritzar. No és objectivable.

¹⁰¹ Vegeu *La caza del carnero salvaje* (pàg. 379).

- És una pregunta contraproductiva ja que ens remet a allò entès com a científic. D'aquí podem argüir que, per un costat, l'experiència espiritual és casual i, per l'altre, que la resposta 'no sé' és principi i fi a la vegada, però mai un fi per ella mateixa.

A més, la catarsi, deguda al xoc entesa segons Walter Benjamin, que experimenta Boku al final de *La caza del carnero salvaje* és il·lustrativa del reconeixement i l'aprehensió de l'experiència mítica i que l'encaminen cap a l'individualisme ètic:

“Caminé a lo largo del río hasta la desembocadura, me senté en los últimos cincuenta metros de playa que quedaban y lloré durante dos horas. Era la primera vez en mi vida que lloraba tanto. Después, por fin conseguí levantarme. No sabía adónde podía ir, pero el caso es que me levanté y me limpié la arenilla del pantalón.”¹⁰².

Amb un Boku que ja ha patit una metamorfosi, a *Baila, baila, baila* el que fa és exorcitzar tots els dubtes existencials que l'havien caracteritzat a les dues primeres novel·les per, finalment, donar la resposta al 'qui sóc?' que ha funcionat, a les dues darreres, com a qüestió essencialista i saber què ha de fer amb la seva vida. Tal com podem llegir a la pàgina 441, Boku sap què desitja:

“...escribir mis propios textos ...//... *Mis propios textos*, simplemente. No hacía falta que fueran poesías, ni novelas, ni autobiografías, ni cartas. Lo importante era que esos textos no serían de encargo y no tendrían fechas de entrega. Textos para mí.”.

Recordem que, tal com constata el jove Boku a *Escucha la canción del viento* (pàg. 31), el fet d'escriure és que “...en comparación con las adversidades de la vida, al escribir es muy sencillo darle sentido a todo...”. I com que els textos que escriurà a partir d'ara són només per a ell, Boku podrà donar sentit a la seva existència. Un final de trajecte, a més, en què ens trobem un Boku enamorat de Yumiyoshi, la recepcionista

¹⁰² Vegeu *La caza del carnero salvaje* (pàg. 380).

de l'hotel Delfin que havíem conegut a *La caza del carnero salvaje*, un Boku que, per primera vegada, ens transmet felicitat:

“Luego recordé el cuerpo de Yumiyoshi. Recordé cada rincón de aquel cuerpo que había inspeccionado y sellado. Y después paseé de buen humor por aquellas calles en las que se respiraba el principio del verano; tomé un buen almuerzo acompañado de una cerveza, me senté en el vestíbulo del hotel y, a la sombra de una planta, durante un rato observé trabajar a Yumiyoshi.”¹⁰³.

Un Boku segur d'ell mateix i transformat en guia de Yumiyoshi quan emprenen tots dos un viatge a una altra realitat per a retrobar-se amb l'home 'Carnero', amb la sorpresa que aquest personatge diabòlic ha desaparegut. Però Yumiyoshi també li fa de guia quan, en separar-se d'ell, Boku l'ha de seguir, la qual cosa permet la transformació total i completa de Boku en experimentar el mite des del més profund d'ell mateix per a contactar amb l'origen mític de la Creació, el del *in illo tempore*:

“El tiempo osciló, la continuidad se retorció, la gravedad perdió fuerza. Sentí que recuerdos remotos ascendían como vapor desde el abismo temporal. Eran mis genes. Sentí la vorágine de la evolución en mis propias carnes. Atravesé mi propio ADN, gigantesco y retorcido. La Tierra se hinchó, luego se enfrió y menguó. Un carnero se ocultaba en el fondo de una cueva. El mar era un pensamiento gigantesco sobre cuya superficie llovía silenciosamente. Desde la orilla, personas sin rostro contemplaban el horizonte. Parecía que el tiempo infinito se había convertido en una colosal madeja que flotaba en el cielo. El vacío se tragaba a la gente y ese vacío era a su vez tragado por un vacío aún más grande. La carne de las personas se fundía, surgían los huesos blancos, éstos se convertían en polvo y el viento se lo llevaba...”¹⁰⁴.

Un cop retorna del viatge que ha viscut a través del somni, es torna a repetir el mateix patró que hem vist al final de *La caza del carnero salvaje*, és a dir, la catarsi i el no saber què dir, amb la diferència, però, que a *Baila, baila, baila* ja ha trobat el seu lloc a la vida:

¹⁰³ Vegeu *Baila, baila, baila* (pàg. 442).

¹⁰⁴ Vegeu *Baila, baila, baila* (pàgs. 450-451).

“De vez en cuando, lloraba en silencio. Lloré por todo lo que había perdido y por lo que me quedaba por perder .../[*Boku es va despertant i veu que té Yumiyoshi al seu costat i s'adona que*]/... Es real, me tranquilicé. He encontrado mi lugar. ...//... Yumiyoshi dormía profundamente. Le levanté delicadamente el cabello, dejando al descubierto una de sus orejas, y la besé con suavidad. ¿Qué podía decirle?, me pregunté. Había muchas maneras de decir las cosas. Muchas posibilidades, muchas expresiones. ¿Podría pronunciarlas? ¿Conseguiría que mis palabras hicieran vibrar ese aire tan real? Musité distintas frases para mis adentros. Finalmente, elegí la más sencilla.

-Yumiyoshi, ya es de día –susurré.”¹⁰⁵.

Finalment, és així com Boku experimenta la percepció àurica. Recordem que per a Walter Benjamin, la percepció àurica consisteix en l'aprehensió de dimensions espacials i temporals més profundes en l'objecte amb la finalitat de generar les associacions mítiques a través d'imatges místiques i amb ús de culte. Extrapolant-lo a les relacions humanes, Cassegard (2001, pàg. 81) ens recorda que, gràcies a la percepció àurica cap a elles, les podem considerar com a úniques i emmarcades dins d'una tradició o una història que li és pròpia.

4.4.2.—El viatge de l'heroi.

Tal com hem dit més amunt, el viatge de l'heroi, i tal com ens explica Campbell (1949, pàg. 27) té tres fases: separació del món; la penetració a alguna font de poder, i; el retorn a la vida. És gràcies al viatge mitològic que emprèn Boku que pot posar-se en contacte amb el seu 'jo real' i transformar-se per a obtenir una identitat que, més que espiritual, és a través de l'espiritualitat que, finalment, pot respondre, afirmativament, a la pregunta '*Qui sóc?*'.

4.4.2.a.—La separació del món.

Tal com llegim a Campbell (1949, pàgs. 36-40), la separació del món es dona quan l'heroi és cridat a l'aventura, és a dir, quan el destí li aporta les senyals perquè comenci a moure's cap a una zona desconeguda. El contacte es produeix de manera accidental, casual, i es fa a través de la figura del 'missatger', que tant pot ser representat per un humà com per una criatura sobrenatural. En qualsevol cas, aquest

¹⁰⁵ Vegeu *Baila, baila, baila* (pàg. 453).

primer contacte obre les portes a un món del tot insospitat i l'individu queda exposat a una relació amb poders que no pot acabar d'entendre del tot bé. És així que aquesta crida representa el despertar del 'jo', la qual cosa permetrà a Boku el posar-se en contacte amb el seu 'jo real'. A *La caza del carnero salvaje* (pàgs. 65-96), la crida a l'aventura ve representada per un home misteriós, secretari d'un polític membre de l'extrema dreta, que apareix a l'oficina de Boku i del seu soci per demanar d'on havien tret la fotografia d'un prat de l'illa de Hokkaidō on apareix un moltó especial i que havia estat publicada a la portada d'una revista. Boku es fa conscient de dues postures “...deambulamos sin rumbo fijo por el gran continente de la casualidad .../[o bé]/... somos seres efímeros atrapados entre el <<todo>> a nuestras espaldas y el <<nada>> ante nuestros ojos, y ahí no hay lugar a casualidades o probabilidades...” (pàg. 83). Per tant, es planteja el fet de si tot és casualitat perquè l'únic que pretenia era buscar una fotografia qualsevol on hi apareguessin ovelles, o bé, si estava predestinat a usar aquella fotografia perquè la fotografia l'estava esperant i en algun moment de la seva vida l'hauria usada. És a dir, Boku fluctua entre la casualitat i la causalitat. Tanmateix, per a ell, tant si té una lectura com una altra, és una mera qüestió metafísica que no influeix per res en el fet en si¹⁰⁶. És així que Boku flueix amb l'esdeveniment perquè, en definitiva, es troba davant d'una situació que no acaba d'entendre bé. Tot i així, sabem per dues cartes que el Rata està vivint a Hokkaidō i, per tant, s'estableix un punt de connexió casual entre la fotografia i el Rata. En canvi, a *Baila, baila, baila*, la crida a l'aventura li ve a través del buit que sent perquè, tot i tenir 34 anys (pàg. 32), ell se sent com al principi. Però en el fons, ell sap que ha de retornar a l'hotel Delfín, on tot havia començat, a tornar a una habitació en la que “...cuando algo sale de allí, nunca más vuelve a entrar...” (pàg. 33), és a dir, una habitació que permet els estadis dos i tres del viatge de l'heroi. En qualsevol dels casos, la crida a l'aventura suposa, per a l'heroi:

“...que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque ...//... una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo

¹⁰⁶ Vegeu-ho a *La caza del carnero salvaje*, pàg. 84.

estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos...”¹⁰⁷.

La crida a l'aventura, a més, comporta que l'heroi tingui una figura que el guiï. A totes dues novel·les, aquesta figura que no deixa de ser una figura protectora, ve representada per les respectives amigues sentimentals que té. A *La caza del carnero salvaje*, és la noia de les orelles que té premonicions qui l'acompanyarà fins a l'illa de Hokkaidō. A *Baila, baila, baila*, és la recepcionista de l'hotel Delfin, la Yumiyoshi, amb qui comparteixen la característica de poder penetrar la font de poder i, per tant, la protecció és recíproca. És així com aquesta figura és, a més, la representació benigna del destí sempre i quan l'individu, en el nostre cas Boku, confiï en ell mateix¹⁰⁸.

A *La caza del carnero salvaje* l'inici del viatge iniciàtic en tant que separació del món és molt il·lustratiu. Boku, juntament amb la seva companya sentimental, han de pujar una muntanya empinada on la carretera cada vegada és més estreta i amb més ziga-zagues. Però arriba un punt en què Boku i la seva companya han de passar, forçosament, una corba funesta que “...como había dicho el pastor, había algo en ella que daba mala espina. Primero era el cuerpo el que captaba la vaga sensación de mal agüero, y luego ese vago mal agüero te alertaba asestándote un golpe en un punto de la cabeza...” (pàg. 297). De fet, el paisatge que descriu Boku és un tòpic dels estadis previs a ser iniciat i, per tant, a estar en contacte amb la font de poder¹⁰⁹.

Tanmateix, les dues figures són diferents. Si bé a *La caza del carnero salvaje* la noia de les orelles acompanya Boku ben bé fins a la font de poder que ve representada per la cabana a la muntanya, perd els seus poders en entrar-hi. De sobte, però, Boku queda sol, la noia de les orelles desapareix, i Boku sent que “...intuitivamente percibí que se había marchado de casa...” (pàg. 310). És a partir d'aquí que Boku tindrà el primer contacte de veritat amb la font de poder. En canvi, a *Baila, baila, baila*, tant la separació del món com la penetració a la font de poder tant es fa en solitari com acompanyat.

¹⁰⁷ Vegeu Campbell (1949, pàg. 40).

¹⁰⁸ Vegeu Campbell (1949, pàg. 47).

¹⁰⁹ Vegeu Harpur (2013, pàg. 371).

4.4.2.b.—La penetració a alguna font de poder.

L'heroi, un cop ha emprès el viatge, li cal creuar el llinar entre allò conegut i allò desconegut amb la finalitat de poder-se acarar amb aquesta font de poder que permetrà posar-se en contacte amb el seu 'jo real' i li permetrà el futur renaixement. És a dir, i tal com ens recorda Campbell (1949, pàg. 57), el traspàs del llinar suposa el moment de trànsit cap a l'auto-aniquilació. Boku travessa el llinar fent un viatge exterior per trobar-se amb l'ésser antropomòrfic de l'home 'Carnero', però el contacte amb ell comporta que el viatge també sigui interior i aquest és, precisament, el viatge que el farà morir i li permetrà renéixer. Tal com hem dit al punt anterior, el primer contacte que Boku té amb la font de poder a *La caza del carnero salvaje* ho fa en solitari. Aquesta peculiaritat és el que ens porta a dir que, i segons llegim a Siegler (2007, pàgs. 48-49), Boku esdevé el que s'aproxima al concepte de *canal* dels NMR, terme nascut als anys 40 del segle XX en el context dels moviments ovnis¹¹⁰. El concepte de canal es refereix a què una persona rep o transmet informació a través d'una consciència exterior. Seguint les definicions de Siegler (2007), podem dir que Boku esdevé un *canal objectiu*, és a dir, quan la font, en aquest cas l'home 'Carnero', no forma part de la consciència del canalitzador, és a dir, Boku. Com veurem al punt 4.4.3. més avall, aquest home moltó fa la funció de xaman. Voldríem assenyalar que el fet que Boku esdevingui un canal s'emmarca en els moments en què al Japó, i a través de les neo-noves-religions i als Moviments de Nova Espiritualitat i Cultura, s'esdevé la “...última encarnación de uno de los fundamentos más profundos de la cultura asiática: la creencia en un mundo viviente habitado por potestades espirituales personales.”¹¹¹. Un cop obert aquest canal, ja no li cal estar en solitari a *Baila, baila, baila* i pot fer de canal tant sol com acompanyat.

4.4.2.c.—El retorn a la vida.

Amb un Boku que ja ha sofert la metamorfosi, ara pot retornar a la vida del tot renovat. I això passa ben bé al final de *Baila, baila, baila* que, tal com hem argumentat al punt 4.4.1. del present Treball de Recerca, Boku pateix la catarsi definitiva i pot

¹¹⁰ Tal com explica Siegler (2007, pàg. 49), els gurus de la canalització “...inculcan una cosmovisió esotèrica enseñando una mezcla ecléctica de terminología hinduista, historia especulativa y ciencia popular ...//... funcionan como empresas que ofrecen sesiones <<intensivas>> a cientos de personas a la vez, mientras recaudan millones de dólares cada año...”. El perill que corren els adeptes és que, a través de les dues escoles més grans que hi ha als Estats Units, formin comunitats independents i, per tant, esdevinguin sectes.

¹¹¹ Vegeu Siegler (2007, pàg. 82).

respondre la pregunta ‘*Qui sóc?*’ des d’una postura essencialista i, per tant, s’ha pogut posar en contacte amb el seu ‘jo real’. I aquest ‘*Qui sóc?*’ té les respostes en la feina i en la parella, que entenem com pilars fonamentals perquè l’Home de la societat postmoderna pugui emprendre el camí a l’auto-realització.

És així com, paradoxalment, constatem que Boku, finalment, claudica davant el discurs de poder d’aquestes societats. Un discurs que, amb la finalitat de mantenir la ‘societat del benestar’, vivifica la idea que la feina i l’amor són aquests pilars fonamentals per, no tant sols formar part d’una societat, sinó també perquè ens puguem sentir amb un ‘jo ple’, un ‘jo’ realitzat i útil per als demés. Breu, un discurs de poder que no deixa de ser el que projecta, en els humans, el fet de deixar de ser l’*homo sapiens* per passar a ser ‘objectes’ de béns de consum, en tant que creadors i consumidors, l’*homo æconomicus*. Finalment, Boku claudica davant la societat postmoderna de capitalisme tardà de la mateixa manera que ho van fer la majoria de joves després de la desfeta del moviment Zenkyōtō.

Tal com ens comenta Campbell (1949, pàgs. 113 – 132), igual que els grans herois mitològics la feina dels quals, un cop retornen a la vida, és transmetre’ns els misteris de la saviesa amb la finalitat de renovar la comunitat, la nació o el planeta, amb símbols com el *Sant Grial* o el *Velló d’Or*, Boku ha de fer front a l’impacte del món real. La qüestió és, però, que els misteris no es poden desvelar verbalment sinó a través dels símbols, altrament podríem profanar el valor mític i místic que contenen. Per a Boku, doncs, l’experiència que aconseguim es transforma en un talismà que, en despertar-se del somni, funciona com a símbol reificat del viatge que ha viscut alhora que el protegeix en l’esdevenir: Yumiyoshi.

Ara bé, Boku hi arriba amb una experiència espiritual que li ha provocat el xoc necessari per a retornar al l’individualisme ètic. I és així com, i tal com hem argumentat al punt 4.4.1. del present Treball de Recerca, tot allò que li ha passat ‘en l’altre món’ no ho pot expressar, si ho fes profanaria l’experiència, però el ‘Sant Grial’ que se’n duu de l’experiència roman a dins seu amb la certesa, a través del talismà, que tot allò ha estat real.

4.4.3.—El xamanisme com a mecanisme per dur a terme el viatge de l'heroi.

En aquest apartat fem ús de la paraula xamanisme per dos motius. L'un, és per posar-nos a la contra de la idea de guru i apropar-nos a la idea de guia. L'altre, perquè de la manera que Boku realitza la penetració a la font de poder és ben bé xamànica. També perquè, en el moment en què Boku esdevé canal, s'apropa a la figura de mèdium que, segons Hori (1975, pàg. 232), és una figura xamànica del Japó contemporani.

El xamanisme no és cap fenomen peculiar i únic de les societats primitives. Tal com podem llegir a Hori (1975), el Japó contemporani manté la figura del xaman que deriva del shintoisme i usa la paraula *mikogami*, fill del Kami. En aquest cas, el xaman és el mediador entre el món dels homes i el món dels déus i dels esperits.

Primer de tot, perquè el viatge de l'heroi sigui plausible i pugui penetrar a la font de poder, cal que hi hagi un centre de gravetat espiritual, el que es diu “*el melic del món*” des del qual un es pot orientar. Aquest centre, en tant que punt fix absolut, és allà on es donarà la hierofania, és a dir, és allà on allò sagrat se'ns mostra, un acte misteriós, la manifestació de quelcom del tot diferent, d'una realitat que no pertany al nostre món profà. Aquest punt fix pot venir representat per una pedra, per un arbre, per qualsevol objecte al que hem sacralitzat per ser la porta vers l'altra dimensió¹¹².

A *La caza del carnero salvaje* és quan Boku té el primer contacte amb l'home ‘Carnero’. En principi, i tal com diu el seu propi nom, és un home disfressat de moltó. En aquest sentit, l'home moltó fa la funció de xaman en adoptar la identitat d'aquest animal al posar-se la seva pell, metàfora de la dualitat entre ànima i cos negant-ne la seva separació optant, així, a la bi-presència: tant en el món físic com en el món espiritual¹¹³. Al cap de dotze dies de contactes diaris i diàlegs amb l'home ‘Carnero’, Boku juga amb un mirall on s'hi veu reflectit i observa que “...*me miré al espejo. Mi otro yo también se dirigia a coger otra cerveza. Nos miramos a los ojos y lanzamos un suspiro. Vivíamos en mundos diferentes y pensábamos lo mismo...*” (pàg. 347), tot i que s'adona que l'home ‘Carnero’ que estava assegut al sofà esperant la cervesa, no es reflecteix en el mirall. Aquest fet ens remet, per un costat, al mirall en tant que objecte sagrat sintoista i a la mitologia que trobem en el *Kojiki*. Segons Campbell (1949, pàg. 123), és el mirall en què la deessa Amaterasu s'emmiralla i la fa sortir del seu amagatall

¹¹² Vegeu-ho a Eliade (1981, pàgs. 9-14).

¹¹³ Vegeu-ho a Harpur (2010, pàg. 22).

i crear el món. Segons Kasulis (2004, pàg. 54), el mirall, en tant que objecte sagrat, reflecteix la situació espiritual de qui el mira. És així com Boku s'adona que entre el seu 'jo' i el seu 'jo real', tot i viure en mons diferents, van a l'uníson i, per tant, podem argüir que ja s'ha posat en contacte amb la seva dimensió espiritual, en definitiva, amb la seva ànima. Per altra banda, el mirall ens diu que l'home 'Carnero' ara és un esperit. Però descobrim que sempre ho ha estat ja que és l'esperit que va posseir el Rata i per això es va suïcidar i, per tant, Boku sempre ha estat parlant amb el seu amic Rata. Això ens permet dir, doncs, que a l'experiència espiritual no se li pot donar un argument lògic clar de, posem per cas, blanc o negre, de sí o no. És, en definitiva, allò que es pot dir però no es pot explicar. La qüestió és que el contacte amb el Rata i/o amb l'home 'Carnero' transfigura la seva vida.

Quant a *Baila, baila, baila*, el contacte amb el més enllà es fa a través de dos canals. L'un és l'ascensor i l'altre és el somni. Per al primer, hem de tenir en compte que el context és el postmodern de capitalisme tardà i és on es reproduïx el concepte de segona natura de Karl Marx, és a dir, el progrés econòmic, tecnològic i el de les convencions socials representen una natura cosificada en els objectes que podem trobar en una urb¹¹⁴. Per tant, l'ascensor de l'hotel Delfin que condueix Boku i Yumiyoshi a posar-se en contacte amb l'home 'Carnero' fa la funció d'aquell arbre que en les societats pre-modernes i tradicionals els xamans escalaven perquè, simbòlicament, l'arbre era allò que connectava el món de dalt amb el món de baix i formava part del ritual per a posar-se en contacte amb el més enllà¹¹⁵. L'antic arbre, ara l'ascensor de l'hotel Delfin, són el melic del món. Tant a *La caza del carnero salvaje* com a *Baila, baila, baila*, el contacte que es manté amb l'home 'Carnero' és a una habitació i, per tant, cal creuar una porta. De nou, aquesta porta funciona com a símbol sagrat que en el sintoisme trobem representat en el *Torii*. Tal com diu Kasulis (2004, pàg. 38), la porta és la senyal que connecta les persones amb el poder que suscita la sorpresa i connectar amb allò holístic i hologràfic, entenent hologràfic com “...cualquier fenómeno a través del cual advertimos que el todo se refleja en cada parte”¹¹⁶.

L'altra porta d'entrada al més enllà de Boku és el somni que, tot i que no és exclusiu del mecanisme xamànic, si que ho és del viatge iniciàtic i com a llindar a

¹¹⁴ Vegeu Cassegard (2001, pàgs. 83-85).

¹¹⁵ Vegeu Harpur (2007, pàgs. 341-342).

¹¹⁶ Vegeu Kasulis (2004, pàg. 42).

creuar per a mantenir el contacte amb la força de poder. Tal com sosté Harpur (2007, pàg. 351), el somni permet posar ordre a un món caòtic i poder estar en contacte amb el nostre 'jo real' més profund ja que el somni representa la 'mort' que patim diàriament per posar-nos en contacte amb el més enllà. En aquest sentit, i tal com hem argumentat al punt 4.4.1. a *Baila, baila, baila* Boku passa pel somni més revelador i definitiu per a la seva vida al final de la novel·la.

Finalment, el missatge que rep constantment Boku per part de l'home 'Carnero' és que li recomana que "balli, balli, balli", que no pari de ballar. De fet, per això la novel·la es titula així. En moltes tradicions mitològiques i xamàniques, el fet de ballar és el que, per un costat, ens permet estar en contacte amb el nostre 'jo real' més profund i, a la vegada, iniciar el viatge al més enllà i poder retornar per a ser creatius i estar en contacte amb l'Univers. En qualsevol dels casos, és un mecanisme per entrar en trànsit cap al món del més enllà¹¹⁷.

En definitiva, i tal com diu Harpur (2007, pàg. 348), la funció del xaman és curar. En el cas de Boku, ell actua de xaman per a curar-se a ell mateix, i curar-se vol dir recuperar la pròpia ànima i retornar a la vida, tal com hem vist al punt 4.4.2., havent esbrinat la seva identitat. Podem dir, doncs, que el final de la tetralogia és un 'happy ending'. Boku ha aconseguit donar resposta a la pregunta ontològica més aclaparadora.

¹¹⁷ Harpur (2013) al llarg del seu llibre ens en dona diversos exemples. El déu hindú Shiva crea l'univers a través de la seva dansa (pàg. 81), la dansa que representa les forces còsmiques de l'univers (pàg. 119), la dansa i la beguda com a ritus catàrtics (pàg. 391), o les danses xamàniques com a via extàtica (pàg. 399).

5.—CONCLUSIONS

Al llarg del present Treball de Recerca, ens hem plantejat la pregunta inicial de si l'individualisme expressiu en el personatge de Boku pot retornar a l'individualisme ètic. A partir de les hipòtesis plantejades arran de la bibliografia analitzada, creïem necessari mirar la vida lineal de Boku atès que la bibliografia que havíem consultat no ho havia fet i, també, perquè tampoc s'havia mantingut la mirada espiritual sobre aquest personatge.

És així com, a partir de tot això i de les argumentacions que hem donat al llarg de tota la recerca, podem donar respostes a les cinc hipòtesis de partida:

1. **Boku sí que representa un nou concepte de ser japonès dins de la postmodernitat.** Aquest nou concepte és el que té a veure en diferir dels conceptes pre-establerts i que no ens parla d'un Japó exòtic sinó que connecta amb un públic arreu del món on se sent reflectit i representat en els personatges. El nou concepte de japonesitat rau en el *topoi* del cosmopolitisme dins del concepte de *culturéalité* en què allò localitzat es pot des-localitzar per a re-localitzar, un cosmopolitisme que es preocupa per la cerca d'identitat.
2. **Boku no representa l'arquetipus de l'humà postmodern a la recerca d'espiritualitat a fi de definir la pròpia identitat.** Ara bé, cal matisar aquesta segona hipòtesi. Boku, en tant que personatge masculí, funciona com a fetitxe quan esdevé personatge ídol en tant que el lector-consumidor de la tetralogia hi pot veure la 'veritat' perquè hi projecta la pròpia personalitat entrant en la il·lusió que Boku és real. Dit això, Boku, en tant que personatge típic, ho és si representa un sector de la societat de gènere masculí que creu que l'espiritualitat és una via plausible per a la recerca de la identitat. Per contra, Boku roman en un personatge a-típic per a aquells qui no consideren que l'espiritualitat sigui una via per a la recerca d'identitat. Paral·lelament, Boku, entès com a ideologema, esdevé un personatge a-tòpic que reuneix les característiques dels *outsider* en les societats postmodernes de

capitalisme tardà. Per tant, no podem afirmar que Boku sigui un arquetipus on tothom s'hi pugui veure reflectit. Per altra banda, **Boku no va a la recerca de l'espiritualitat** sinó que la casualitat el mena a viure fenòmens de caire espiritual i, gràcies a ells, experimenta la sensació de xoc entesa segons Walter Benjamin i aprehèn la percepció àurica que, en el cas de Boku, el porta a respondre, afirmativament, a la pregunta '*Qui sóc?*'.

3. **Boku no és guru d'ell mateix perquè hem vist, al llarg de la recerca, que Boku no té un 'jo buit'**. Tal com hem argumentat, Boku està en trans-lació i, per tant, no se'l pot definir, però això no comporta que tingui un 'jo buit'. Tal com hem argumentat, el 'jo buit' ho és en respecte a la societat postmoderna de capitalisme tardà i en referència al consumisme. Hem mantingut que, si bé la recerca d'identitat és constant en la tetralogia, la seva recerca té dos moments. En les dues primeres novel·les, *Escucha la canción del viento* i *Pinball 1973*, la pregunta '*Qui sóc?*' és existencialista i les respostes que en podem extreure responen negativament, és a dir, '*no sóc...*'. Això és, nega la societat de consum i capitalista. En canvi, a les dues darreres novel·les, *La caza del carnero salvaje* i *Baila, baila, baila*, aquesta pregunta esdevé essencialista i Boku va a buscar les respostes afirmatives que prenen la forma de feina i amor, és a dir, seguretat material i emocional, respectivament. Per sobre de tot, concloem que Boku és l'*outsider* de les societats postmodernes de capitalisme tardà, un *outsider* que al llarg de les dues primeres novel·les de la tetralogia sabem qui no és, per saber qui és a les dues darreres novel·les. En el moment en què sap qui és, deixa de ser aquest *outsider* per claudicar davant del discurs de poder i enquibir-se en la societat. Per contra, d'haver tingut un 'jo buit', hagués anat a la recerca de l'espiritualitat, però no és el cas.
4. Si considerem que el mite és essencial per a mantenir vives les nostres ànimes, considerant que el mite és el meta-relat que ens apropa a la 'veritat' i a la 'bellesa', que és allò que es pot dir però no es pot explicar, que no té un contingut conceptual i que el que fa és descriure i transmetre

una experiència vital i que és quelcom que ens connecta amb la percepció àurica, podem concloure que **el mite és el vehicle amb l'ànima i fa de mediador entre la lectura del món i el Jo com a identitat.**

5. L'individualisme ètic, en el cas de Boku, s'aconsegueix a través del mite i perquè ha viscut l'experiència de xoc tal com l'entén Walter Benjamin i, per tant, podem afirmar que **el mite és el vehicle per al retorn a l'individualisme ètic.**

Tot això ens permet respondre a la pregunta inicial i afirmar que, l'individualisme expressiu pot retornar a l'individualisme ètic. Ara bé, tal com hem dit al llarg del present Treball de Recerca, cal que l'individualisme expressiu se solapi amb la naturalització i, un cop s'arriba a la privatització, cal una lluita contra aquesta. Per a retornar a l'individualisme ètic, però, ens cal l'experiència del xoc i aquesta ens la pot oferir el mite. Tot i així, no arribem a l'individualisme ètic de la manera que es podia entendre a les societats pre-modernes i modernes, sinó que l'individualisme ètic que podem aconseguir en el tombant segle XXI cal entendre'l en tant que: per un costat, és el grup d'amics o persones més properes que conformen un tipus de 'societat', en contraposició al que s'entenia en les societats pre-modernes i modernes, i; per l'altre, els NMR són els portadors de model i moral en substitució a la religió.

Podem concloure, doncs, que l'espiritualitat és una via plausible per a certs individus d'aconseguir un 'jo ple' i, per tant, gaudir d'una vida amb sentit en tant que ens permet adjudicar-nos una identitat. Tot i així, i en el cas de Boku, aquesta vida 'amb sentit' no deixa de ser una claudicació al discurs de poder de les societats postmodernes de capitalisme tardà en què es considera que la feina i la parella són fonamentals per a sentir-nos 'realitzats' i, per tant, gaudir d'un 'jo ple'.

6.—APARELL BIBLIOGRÀFIC

NOVEL·LES I TEXTOS DE HARUKI MURAKAMI

- MURAKAMI, Haruki (1979).** *Escucha la canción del viento*. [‘Kaza no uta o kike’]. Lourdes Porta Fuentes (trad.) [2015]. Barcelona: Maxi Tusquets Editores (<<Maxi>>, 003/17, octubre 2016, pàgs. 25-135).
- MURAKAMI, Haruki (1980).** *Pinball 1973*. [‘1973-nen no pinborou’]. Lourdes Porta Fuentes (trad.) [2015]. Barcelona: Maxi Tusquets Editores (<<Maxi>>, 003/17, octubre 2016, pàgs. 139-283).
- MURAKAMI, Haruki (1982).** *La caza del carnero salvaje*. [‘Hitsuji wo meguru bōken’]. Gabriel Álvarez Martínez (trad.) [2016]. Barcelona: Tusquets Editores (<<Andanzas>>, 889) [1ª edició: octubre 2016].
- MURAKAMI, Haruki (1988).** *Baila, baila, baila*. [‘Dansu, dansu, dansu’]. Gabriel Álvarez Martínez (trad.) [2012]. Barcelona: Tusquets Editores (<<Andanzas>>, 786) [1ª edició: setembre 2012].
- MURAKAMI, Haruki (1997).** *Underground. El atentado con gas sarin en el metro de Tokio y la psicología japonesa*. [‘Andāgurando y Yakusoku sareta basho de’]. Fernando Cordobés i Yoko Ogihara (trads.). Barcelona: Tusquets Editores (<<Andanzas>>, 841) [1ª edició: octubre 2014].
- MURAKAMI, Haruki (2011).** “Speaking as an Unrealistic Dreamer. Speech by Murakami Haruki on the occasion of receiving the International Catalunya Prize”. Emanuel Pastreich (trad.). A: *The Asia-Pacific Journal. Japan Focus* (vol. 9, publicació 29, número 7, juliol 2011, pàgs. 1-8).
- MURAKAMI, Haruki (2014).** *El nacimiento de las novelas escritas en la mesa de la cocina. Prólogo a dos novelas breves*. Lourdes Porta Fuentes (trad.) [2015]. Barcelona: Maxi Tusquets Editores (<<Maxi>>, 003/17, octubre 2016, pàgs. 9-23).

COMUNICACIONS PERSONALS VIA CORREU ELECTRÒNIC AMB LA DRA. MONTSERRAT CRESPIÓN PERALES (CONSULTORA METODOLÒGICA)

- CRESPIÓN PERALES, Montserrat.** “Teleologia i Kant” [en línia]. 21 de març de 2017. Missatge electrònic arran els dubtes sobre causalitat vs. casualitat.
- CRESPIÓN PERALES, Montserrat.** “Quadre” [en línia]. 21 d’abril de 2017. Missatge electrònic arran els dubtes metodològics per a l’elaboració del capítol 2 d’aquest Treball de Recerca.
- CRESPIÓN PERALES, Montserrat.** “Paral·lelisme entre Tama i Daimon” [en línia]. 22 de maig de 2017. Missatge electrònic arran dels dubtes sorgits en l’elaboració del capítol 5 d’aquest Treball de Recerca.
- CRESPIÓN PERALES, Montserrat.** “Ja li tenim el peu al coll...” [en línia]. 2 de juny de 2017. Missatge electrònic arran de les correccions i matisos a fer, després del pre-lliurament del Treball de Recerca, per a la redacció final del lliurament definitiu.

TREBALLS PRESENTATS A D'ALTRES ASSIGNATURES

ESTEBAN PAGÈS, Manuel (2016). *Qüestions de gènere, família i estratificació social al Japó*. Consultor: Just Castillo Iglesias. PAC 3 presentada a l'assignatura "Transformacions socials a la Xina i Japó". Màster Universitari en Estudis de la Xina i el Japó: Món Contemporani. UOC. Curs acadèmic 2015/16-2.

RECURSOS PER A L'ELABORACIÓ DEL CAPÍTOL I

HERNÁNDEZ-SAMPIERI (s.a). 5.- *Formulació de hipòtesis*.

MURILLO HERNÁNDEZ, W.J. (s.d). *La investigación científica* [article en línia]. [Data de consulta: 19 de maig de 2017].
url: <http://www.monografias.com/trabajos15/invest-cientifica/invest-cientifica.shtml>

QUIVY, Rayrmond; VAN CARNPENHOUDT, Luc (2005). "Cuarta etapa. Estructuración del modelo de análisis". A: *Manual de investigación en ciencias sociales*. México, DF: Limusa Noriega editores (pàgs. 103-145).

RIVERA-GARCÍA, Patricia (s.a). *Marco Teórico, Elemento Fundamental en el Proceso de Investigación Científica*. FES Zaragoza: UNAM.

SERBIA, José María (2007). "Diseño, muestreo y análisis en la investigación cualitativa". A: *Hologramática* (Any IV, número 7, volum 3, 2007, pàgs. 123-146). Facultad de Ciencias Sociales: UNLZ.
ISSN: 1668 – 5024
url: <http://www.hologramatica.com.ar>

RECURSOS ELECTRÒNICS EN LÍNEA

ANDERSON, Sam (2011, octubre). "The Fierce Imagination of Haruki Murakami". [article en línia]. A: *The New York Times Magazine* (21/10/2011). [Data de consulta: 10 d'abril de 2017]
url estable: http://www.nytimes.com/2011/10/23/magazine/the-fierce-imagination-of-haruki-murakami.html?_r=1&pagewanted=all

BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín (s.a). *Capítulo 2. Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad de Asia oriental*. [article en línia]. Universitat Autònoma de Barcelona. [Data de consulta: 17 d'abril de 2017].
url: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v1/ceiap/capitulos/capitulo16.pdf>

Cambridge Dictionary. [Data de consulta: 27 de maig de 2017].
url: <http://dictionary.cambridge.org>

CARTER, Elizabeth (2007). "Nameless in Murakami Haruki's A Wild Sheep Chase." [article en línia] A: *Virginia Review of Asian Studies*. [Data de consulta: 23 d'abril de 2017]
url estable: <http://www.virginiareviewofasianstudies.com/archived-issues/2007-2/>

Excelsior (2013, desembre). "Haruki Murakami se confirma como escritor best-seller". [noticia en línia]. A: *Excelsior* (23/12/2013). [Data de consulta: 21 d'abril de 2017].
url: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2013/12/23/935105>

- Institut d'Estudis Catalans.** *Diccionari de la llengua catalana. Segona edició.* [Data de consulta: 20 de març de 2017].
url estable: <http://dlc.iec.cat>
- Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic Resource.** *Jean-François Lyotard (1924-1998).* [Data de consulta: 21 de març de 2017]
url estable: <http://www.iep.utm.edu/lyotard/>
- JAMESON, Fredric (s.a.).** *La lógica cultural del capitalismo tardío. Ensayo de Fredric Jameson traducido por Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo para la editorial Trotta* [article en línia]. Madrid: Centro de Asesoría y Estudios Sociales. [Data de consulta: 10 d'abril de 2017].
url estable:
http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf
- Merriam-Webster Dictionary.** [Data de consulta: 27 de maig de 2017].
url: <https://www.merriam-webster.com>
- ÕE, Kenzaburo (1986).** “La literatura japonesa de posguerra y el impasse contemporáneo” [article en línia]. A: *Evaristo Cultural – Revista Seda*. Amalia Sato (trad.). Original a: *The Japan Foundation Newsletter* (vol. XIV, núm. 3, octubre, 1986) [Data de consulta: 17 d'abril de 2017].
url: <http://evaristocultural.com.ar/2015/04/16/la-literatura-japonesa-de-posguerra-y-el-impasse-contemporaneo/>
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (1995).** *Visiones del mundo: Interpretaciones del sentido.* [capítols en línia a Google Books]. Universitat de Deusto. [Data de consulta: 15 d'abril de 2017].
ISBN: 978-84-7485-399-5
url estable:
https://books.google.es/books?id=UMyWWk17PcYC&pg=PA165&lpg=PA165&dq=qué+representan+el+sol+en+la+mitolog%C3%ADa+japonesa&source=bl&ots=h1HcJy-sS5&sig=T5nEM30RduaQk63XDGczMVGJa80&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=qué%20representan%20el%20sol%20en%20la%20mitolog%C3%ADa%20japonesa&f=false
- PANIKKAR, Raimon (2000).** “Sobre el sentido del mito” [article en línia]. A: *Tejiendo Voces*. [Data de consulta: 17 d'abril de 2017].
url: <http://tejiendovoces.org.mx/raimon-panikkar/sobre-el-sentido-del-mito/>
- Real Academia Española.** *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario.* [Data de consulta: 27 de maig de 2017].
url: <http://www.rae.es>
- ROSENTAL, M.; IUDIN, P. (1946).** *Diccionario filosófico marxista.* Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos. [Data de consulta: 10 de juny de 2017].
url: <http://www.filosofia.org/urss/img/1946dfm.pdf>
- QUÍLEZ, Raquel (2013).** “Eran tiempos de soñar” [article en línia]. A: *El Mundo* (2013). [Data de consulta: 17 d'abril de 2017].
url: <http://www.elmundo.es/especiales/2013/internacional/martin-luther-king/los-60.html>
- RAMONEDA, Josep (2008, maig).** “1968 – El año en que se rebelaron los jóvenes en todo el mundo”. [article en línia] A: *Ñ. Revista de Cultura* (17/05/2008). [Data de consulta: 17 d'abril de 2017].
url: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/05/17/01673634.html>

The Japan Times (2013, abril). “Mystery, loss fuel Murakami sales. Novel’s inicial secrecey, story’s ties to 3/11 spur huge success” [article en línia] (24/04/2013). [Data de consulta: 9 de juny de 2017].

url: http://www.japantimes.co.jp/news/2013/04/24/national/mystery-loss-fuel-murakami-sales/#.WTpcZBR_vdL

ARTICLES PER A LA RECERCA

AYLESWORTH, Gary (2015). “Postmodernism”. Edward N. Zalta (ed.). A: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Primavera, edició de 2015). [Data de consulta: 17 de març de 2017].

url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/>

BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten (2006). “Ethnophilosophy, Comparative Philosophy, Pragmatism: Toward a Philosophy of Ethnoscapes”. A: *Philosophy East & West* (vol. 56, núm 1, gener 2006, pàgs. 153-171). University of Hawai’i Press.

url estable: <http://www.jstor.org/stable/4488005>

BROOKES, Brandon (2015). “Murakami Haruki: The Rising of Terrorism in the Absence of Myth, Tradition and Placement” [conferència en línia]. A: *GLS Symposium* (2015: Portland). Reed College. [Data de consulta: 17 de març de 2017].

url: <http://www.reed.edu/gls/Brandon.Brookes.pdf>

BURNS, Susan (2008). “The Kokugaku (Native Studies) School”. Edward N. Zalta (ed.). A: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Tardor, edició de 2008). [Data de consulta: 24 de març de 2017].

url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/kokugaku-school/>

CASSEGARD, Carl (2001). “Murakami Haruki and the Naturalization of Modernity”. A: *International Journal of Japanese Sociology* (2001, vol. 10, pàgs. 80-92). [Data de consulta: 4 de març de 2017].

doi:10.1111/1475-6781.00009

url estable: <http://0-onlinelibrary.wiley.com.cataleg.uoc.edu/doi/10.1111/1475-6781.00009/epdf>

DAVIS, Bret W. (2017). “The Kyoto School”. Edward N. Zalta (ed.). A: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Primavera, edició de 2017). [Data de consulta: 27 de maig de 2017].

url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/kyoto-school/>

FUNABIKI, Takeo (2006). “Raons històriques del Nihonjinron”. Akiko Ichicaba (trad.). A: *Revista d’etnologia de Catalunya* (2006, núm. 20, pàgs. 20-31).

GERSON, Lloyd (2014). “Plotinus”. Edward N. Zalta (ed.). A: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Estiu, edició de 2014). [Data de consulta: 22 de març de 2017].

url estable: <https://plato.stanford.edu/entries/plotinus/>

GINSBORG, Hannah (2014). “Kant’s Aesthetics and Teleology”. Edward N. Zalta (ed.). A: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Tardor, edició de 2014). [Data de consulta: 17 de març de 2017].

url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/kant-aesthetics/>

HONG, Tiffany (2013). *Teleology of the Self: Narrative Strategies in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor (ed.). Tesi doctoral presentada a la Universitat de Califòrnia, Irvine per al Doctorat de Filosofia. ProQuest Dissertations & Theses Global.

ISBN: 9781303136160

url: <https://0-search.proquest.com.cataleg.uoc.edu/docview/1412677962?accountid=15299>

- HORI, Ichirō (1975).** “Shamanism in Japan”. A: *Japanese Journal of Religious Studies* (volum 2, número 4, desembre, 1975, pàgs. 231-287).
ISSN: 0304-1042
url estable: <http://0-search.proquest.com.cataleg.uoc.edu/docview/1302839768/fulltextPDF/6A79144C73E940A2PQ/1?accountid=15299>
- ITO, Masayuki (1998).** *New Religious Consciousness in Advanced Industrial Societies: Explorations of the Osho Rajneesh Movement and its Members in Japan*. Tesi doctoral presentada a la Facultat de la Universitat de Pennsylvania.
UMI: 9829923
- LORENZ, Hendrik (2009).** “Ancient Theories of Soul”. Edward N. Zalta (ed.). A: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Estiu, edició de 2009). [Data de consulta: 24 de març de 2017].
url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/ancient-soul/>
- MAEKAWA, Michiko (2001).** “The Dilemma of <<Authentic Self>> Ideology in Contemporary Japan”. A: *International Journal of Japanese Sociology* (vol. 10, 2001, pàgs. 16-28).
- MALI, Joseph (1999).** “The Reconciliation of Myth: Benjamin’s Homage to Bachofen”. A: *Journal of the History of Ideas* (vol. 60, núm. 1, gener, 1999, pàgs. 165-187). University of Pennsylvania Press.
url: <http://www.jstor.org/stable/3654005>
- OBA, Junko (2012).** *Performing Japaneseness in a Time of Postnational Transition*. Dr. Mark Slobin (assessor). [en línea]. Tesi doctoral presentada a la Faculty of Wesleyan University. Middletown, Connecticut.
url estable: <http://0-search.proquest.com.cataleg.uoc.edu/docview/1030280320?pq-origsite=summon>
- PEREGRINA, Mikel (2015).** “La ciencia ficción y la narrativa posmoderna: hacia la convergencia”. [en línea]. A: *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*. (vol. 3, núm. 1, article 2). Scholar Commons.
DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.3.1.2>
url estable: <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol3/iss1/2>
- REQUENA HIDALGO, Cora (2007).** “La creación del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en *Kojiki*”. A: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (2010).
url estable: <http://biblioteca.org.ar/libros/151533.pdf>
- SARTWELL, Crespin (2016).** “Beauty”. Edward N. Zalta (ed.). A: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Hivern, edició de 2017). [Data de consulta: 27 de maig de 2017].
url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/beauty/>
- STRETCHER, Matthew C. (2011).** “At the Critical Stage: A Report on the State of Murakami Haruki Studies”. A: *Literature Compass* (8/11, 2011, pàgs. 856-869).
DOI: 10.1111/j
- STRETCHER, Matthew C. (1999).** “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki”. A: *The Journal of Japanese Studies* (volum 25, número 2, estiu, 1999, pàgs. 263-298).
url estable: <http://www.jstor.org/stable/133313>

- STRETCHER, Matthew C. (1998).** “Beyond ‘Pure’ Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki”. A: *The Journal of Japanese Studies* (volum 57, número 2, maig, 1998, pàgs. 354-378).
- STRETCHER, Matthew C. (1996).** “Purely Mass or Massively Pure? The Division Between ‘Pure’ and ‘Mass’ Literature”. A: *Monumenta Nipponica* (volum 51, número 3, tardor, 1996, pàgs. 357-374).
url: <http://www.jstor.org/stable/2385614>
- WAKATSUKY, Tomoki (2016).** “1.- The Haruki Phenomenon and Everyday Cosmopolitanism. Belonging as a ‘Citizen of the World’”. [capítol en línia] A: *Haruki Murakami. Critical Literacy Teaching Series: Challenging Authors and Genres*. Matthew C. Stretcher (ed.); Paul L. Thomas (ed.). Rotterdam, Boston, Taipei: Sense Publishers (vol. 7, 2016, 14 pàgines).
url: <https://www.sensepublishers.com/media/2699-haruki-murakami.pdf>
- WELCH, Patricia (2005).** “Haruki Murakami’s Storytelling World”. A: *World Literature Today* (número 79, primer trimestre, gener-abril 2005, pàgs. 55-59). ProQuest.
- YASKO, Guy Thomas (1997).** *The Japanese Student Movement 1968-70: The Zenkyōtō Uprising*. Tesi doctoral presentada a la Facultat de l’Escola de Graduats de la Universitat de Cornell. ProQuest Dissertations & Theses Global. (304339853). [Data de consulta: 10 d’abril de 2017].
url estable: <https://0-search.proquest.com.cataleg.uoc.edu/docview/304339853?accountid=15299>
- ZEYL, Donald (2014).** “Plato’s *Timaeus*”. Edward N. Zalta (ed.). A: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Primavera, edició de 2014). [Data de consulta: 19 de març de 2017].
url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/plato-timaeus/>
- ZUIDERVAART, Lambert (2015).** “Theodor W. Adorno”. Edward N. Zalta (ed.). A: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Hivern, edició de 2015). [Data de consulta: 19 de març de 2017].
url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>

RESSENYES DE LLIBRES

- ISHIBASHI, Mari (2001).** *The Myths fo Japaneseness*. Ressenya del llibre *Multiethnic Japan*. John Lie [en línia]. The Review of Politics (Tardor, 2001, vol. 63, núm. 4, pàgs. 831-834). ProQuest [Data de consulta: 25 de març de 2017].
url estable: <https://0-search.proquest.com.cataleg.uoc.edu/docview/220206075?accountid=15299>
- RYOKO, Kosugi (s.a.).** “The Resurgence of the Sixties in 21st. Century Japan” Ressenya del llibre *1968 vol.1: The Youth Revolt and its Background; 1968 vol.2: The End of the Youth Revolts and its Legacy*. Eiji Oguma (2009) [en línia]. A: *Harvard-Yenching Insitute*. [Data de consulta: 17 d’abril de 2017].
url estable: <https://www.harvard-yenching.org/features/resurgence-sixties-21st-century-japan>
- WESTNEY, D. Eleanor (1980).** Ressenya del llibre *Japan as Number One: Lessons for America* de Ezra F. Vogel [en línia]. A: *Contemporary Sociology* (vol. 9, número 5, setembre, 1980, pàgs. 685-686). [Data de consulta: 19 d’abril de 2017].
url estable: <http://www.jstor.org/stable/2065501>

PUBLICACIONS PERIÒDIQUES

Granta (2015, tardor, número 16, nova època 3). *Outsider*. Valerie Miles (dir.) i Aurelio Major (dir.). Barcelona (1^a edició, novembre de 2015).

LLIBRES PER A LA RECERCA

ADORNO, Theodor W. i HORKHEIMER, Max (1969). *Dialéctica de la Il·lustración. Fragmentos filosóficos*. Juan José Sánchez (introducció i trad.). Madrid: Trotta (3^a edició, 1998).

BEFU, Harumi (2009). “Concepts of Japan, Japanese culture and the Japanese”. A: *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Yoshio Sugimoto (ed.). Cambridge: Cambridge University Press (reimpresió 2011, pàgs. 21-37).

BENEDICT, Ruth (1946). *El crisantemo y la espada. Patronos de cultura japonesa*. Javier Alfaya (trad.). Madrid: Alianza Editorial (2006, 3^a reimpressió).

CAMPBELL, Joseph (1949). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Luisa Josefina Hernández (trad.). Mèxic: Fondo de Cultura Económica (1972, 1^a reimpressió, 1^a edició).

CAMPBELL, Joseph (1962). “Capítulo 8.- La mitología japonesa”. A: *Las máscaras de Dios: mitología oriental*. Belén Urrutia (trad.). Madrid: Alianza editorial (1991, pàgs. 507-553).

CAMPBELL, Joseph (1986). *Las extensiones interiores del espacio exterior. La metáfoa como mito y como religión*. Roberto Bravo (trad.). Vilaür: Atalanta (<<Imaginatio Vera>>, 77, 2013).

CIRLOT, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela (2004).

COLLE, Raymond (1999). “El contenido de los mensajes icónicos”. A: *Revista Latina de Comunicación Social*. La Laguna (Tenerife).
ISSN: 1138-5820

COVELL, Stephen (2009). “8.- Religious culture”. A: SUGIMOTO, Yoshio (ed.). *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. (reimpresió 2011, pàgs. 147-163).

DOMÉNECH DEL RÍO, Antonio José (2003). “Religions autòctones de l'Àsia oriental: el Japó i Corea. Shintoisme i xamanisme”. A: *Pensament i religió a l'Àsia oriental*. Antoni Prevosti i Monclús (coord.). Barcelona: UOC.
P03/17011/01800

DUMOULIN, Heinrich (1982). *Encuentros con el budismo*. Barcelona: Herder (2009, 1^a edició, 2^a reimpressió).

ECO, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados*. Andrés Boglar (trad.). Barcelona: Lumen (1984, 7^a edició).

ELIADE, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Luis Gil (trad.). Guadarrama Ediciones (<<Punto Omega>>, quarta edició, 1981).

ELLIS, Toshiko (2009). “11.—Literary Culture”. A: *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Yoshio Sugimoto (ed.). Cambridge: Cambridge University Press (reimpresió 2011, pàgs. 199-215).

FOUCAULT, Michel (1970). *El orden del discurso*. Alberto González Troyano (trad.). Buenos Aires: Tusquets Editores (1992).

- GÓMEZ PRADAS, Muriel (2004).** “Dona, gènere i família al Japó”. A: *Gènere i família en les societats de l'Àsia oriental*. Anna Busquets i Alemany (coord.); Antonio José Doménech del Río; Muriel Gómez Pradas; Yolanda Muñoz González; Miguel Peyró García; Ramon N. Prats; Michael Prosser van der Riet; Amelia Sáiz López. Barcelona: UOC. XP03/17025/02369
- HARPUR, Patrick (2013).** *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*. Fernando Almansa Salomó (trad.). Vilaür: Atalanta (<<Imaginatío Vera>>, Cuarta edició, 45, 2013).
- HARPUR, Patrick (2010).** *La tradición oculta del alma*. Isabel Margelí (trad.). Vilaür: Atalanta (<<Imaginatío Vera>>, 74, 2013).
- HARPUR, Patrick (2007).** *Realidad daimónica*. Isabel Margelí (trad.). Vilaür: Atalanta (<<Imaginatío Vera>>, 14, 2007).
- HEISIG, James W. (ed.); KASULIS, Thomas P. (ed.); MARALDO, John C. (ed.) (2011).** *Japanese Philosophy. A Sourcebook*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- JULLIEN, François (1985).** *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexions sur l'altérité interculturelle)*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- KASULIS, Thomas P. (2004).** *Shinto. El camino a casa*. Raquel Bouso García (trad.). Madrid: Trotta (<<Pliegos de oriente>>, 2012).
- LYOTARD, Jean-François (1987).** *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Mariano Antolín Rato (trad.). Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ-ROBLES, David; SASOT MATEUS, Albert (2010).** “El segle XIX: temps de crisi, temps de canvi. De l'enfonsament de l'últim imperi xinès a l'emergència de l'imperi colonial japonés”. A: *Història de l'Àsia oriental II: els segles XIX i XX*. Barcelona: FUOC. PID_00154035
- MAY, Rollo (1991).** *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Luís Botella García del Cid (trad.). Barcelona: Paidós (edició de 1992, 1ª reimpressió de 1998).
- MOSTOW, Joshua (ed.) (2003).** *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. Nova York: Columbia University Press.
- RICOEUR, Paul (1990).** *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI (2006, 3ª edició).
- RUBIO, Carlos (trad.) (ed.); TANI MORATALLA, Rumi (trad.) (ed.) (2008).** *Kojiki. Crónicas de antiguas hechos de Japón*. Madrid: Trotta (<<Pliegos de oriente>>, segona edició 2012, primera reimpressió 2015).
- SAID, Edward W. (1996).** *Cultura e imperialismo*. Nora Catelli (trad.). Barcelona: Anagrama. (<<Argumentos>>).
- SAID, Edward W. (1997).** *Orientalismo*. Juan Goytisolo (presentació); María Luisa Fuentes (trad.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. (<<De Bolsillo Ensayo>>) [Segona Edició, 2002. Primera Edició a la col·lecció, febrer 2016].
- SIEGLER, Elijah (2007).** *Nuevos movimientos religiosos*. Ana Juliá Cristóbal (trad.). Pinto: Akal, S.A. (2008).

ANNEX I.—EL *KOKUGAKU*

A finals del segle XVIII apareix el moviment intel·lectual *kokugaku* –l'estudi del nostre país- en contraposició als *kangaku* -estudis xinesos-. Tal com podem llegir a Heisig (ed.); Kasulis (ed.); Maraldo (ed.) (2011, pàgs. 459-462), aquest moviment neix per dos factors importants. L'un és el sincretisme adulterat entre el buddhisme i el shintoisme, on s'extrapolen idees d'arrel japonesa amb idees foranies: el *waka* és vist com a mantra, les illes japoneses creades pels déus del *Kojiki*¹¹⁸ passen a ser mandales buddhistes i, finalment, l'emperador és vist com el Buddha del Gran Sol i no pas com a descendent directe d'Amaterasu, per exemple. L'altre factor és l'aparició d'una classe social treballadora urbanita a la que s'havia d'educar. Per això apareixen escoles privades i tutors que havien de satisfer aquesta nova necessitat educativa. Així doncs, i després de segles de silenci, el *Kojiki* veu una nova primavera a través del pensador Motoori Norinaga (1730-1801) qui dedicarà 34 anys de la seva vida a la reconstrucció del text i, de nou, a usar-lo per exaltar una vegada més la identitat japonesa.

Quatre seran les línies generals que seguiran aquest grup d'intel·lectuals per a exaltar el sentiment nacionalista:

a.—la idea de *kami* i la veneració i l'actitud cap a ells, no només com a presències espirituals sinó també vers tot allò creat i que conté el kami, que es deriva del Shinto;

b.—la valorització de l'antiga llengua japonesa, i de la poesia *waka*, que l'entenen com la llengua que parlaven els kamis i, per tant, les paraules tenen un poder espiritual o estètic que apareixen tant a la ment o cor del poeta (*kokoro*) com als de l'audiència, formant, doncs, un poder espiritual i màgic que se'n diu *kotodama*. D'aquesta manera, s'extrapola que la llengua japonesa original té valors gairebé màgics;

c.—la reformulació del *Kojiki* i del *Nihongi*, i;

d.—la justificació del llinatge imperial japonès: l'emperador és el fill directe de la deessa sol, Amaterasu. En aquest sentit, el shinto, que brolla del *Kojiki*, serà una de les bases espirituals per explicar no tant sols l'imperialisme japonès al llarg de les guerres des de 1894 a 1945, sinó que serà la base espiritual que donarà suport al nacionalisme. És el que s'anomena el “Shinto d'Estat”.

¹¹⁸ Per a més informació sobre el *Kojiki*, mireu l'annex II d'aquest Treball de Recerca.

S'interpreta el *Kojiki* com a exemple d'un estadi primigeni reflex de l'era dels déus *-kami-*, una època del tot pura en què el Japó encara no havia estat influït per la cultura xinesa i, per tant, el *Kojiki* representa la puresa de l'esperit japonès. Mantenint un discurs anti-confucià i anti-xinès, i basant-se que, a diferència dels savis xinesos Zhuangzi i Laozi la transmissió de l'obra dels quals ja no és correcta, la seva obra és l'obra del poble i, per tant, la correcta. Així, Norinaga exposa quin és el *dao*, la via, del Japó¹¹⁹:

“...The important thing is to do what one is supposed to do in line with one's position in society, and to lead one's life in peace ...//... To understand this is precisely to observe the Way of the kami...”¹²⁰. [La negreta és nostra].

La via dels kami, de fet, i segons Norinaga, rau en què cadascú ha d'ocupar correctament el rol que li pertoca perquè és un rol diví, tant si un és l'emperador com si és una persona del poble. I els kami tant poden ser bons com dolents, i que després de la mort els éssers són transportats en un lloc de patiment que es diu *yomi*, sense tenir en compte si al llarg de la vida s'ha fet el bé o el mal. En qualsevol dels casos, cal actuar correctament perquè som observats pels kamis i perquè és així que ho volen els kamis. És més, i continuant amb la filiació directe del *Kojiki* amb la revelació dels déus, i no pas del *Kojiki* hereu de l'època en què es va escriure, Norinaga justifica el fet que hi hagi hagut una sola línia dinàstica al Japó a què el Japó és la llar de la deessa sol, on els emperadors són els seus fills i que, finalment, els japonesos, des del més pobre fins al més ric, són superiors respecte als habitants de qualsevol altre país.

Una altra figura important és Hirata Atsutane (1776-1843), alumne de Norinaga. Manté que el *Kojiki* revela l'existència del que ell anomena “el món amagat”. Per tant, la seva visió és més metafòrica i no tant factual com la de Norinaga. En contraposició al seu mestre, Atsutane busca en altres tradicions espirituals no japoneses la veritable “antiga via” per foragitar les idees més negatives de Norinaga. En aquest cas, i hereu de la seva època, es basa en escrits europeus que, per extensió, representaven la civilització de la ciència, una ciència, de fet, que el *Kojiki* contenia. Tanmateix, l'objectiu era exaltar la supremacia del poble japonès i deixar palesa la transmissió divina cap al Japó. En aquest cas, crida l'atenció el fet que es va basar amb

¹¹⁹ Vegeu l'article “The Way of Japan” a Heisig (ed.); Kasulis (ed.); Maraldo (ed.) (2011, pàgs. 473-474).

¹²⁰ Vegeu Heisig (ed.); Kasulis (ed.); Maraldo (ed.) (2011, pàg. 474).

la història bíblica de l'arca de Noé per mantenir que el Japó no va patir la inundació perquè es trobava en el punt més elevat de la terra i, per tant, ben a prop dels déus¹²¹. Els temes centrals d'Atsutane seran la vida després de la mort, la natura de l'ànima i el món amagat dels esperits que no tant sols articula a partir de textos, sinó que va a buscar l'ajut de mèdiums que asseguraven haver viatjat al més enllà.

Tot i així, tant el discurs de Norinaga com el d'Atsutane, prenen tons nacionalistes i xenòfobs. El d'Atsutane mantenint que el Japó és l'únic país que té ànimes divines i déus. Per tant, racialment, no tant sols en traspua supremacia, sinó que aprofita per reforçar la visió de l'emperador com a figura suprema dels déus tant al Japó com a fora del Japó. La ideologia bàsica d'Atsutane serveix per a la reformulació de la ideologia política del shinto i que servirà, a més, per reforçar el fet que servir i morir per a l'emperador garanteix l'estatus de kami després de la mort. Així mateix, la ideologia d'Atsutane ens és important perquè serà la base per a la creació de noves religions al Japó¹²².

Per tant, aquest discurs xenòfob, etnocentrista, nacionalista i de submissió mantingut pel *Kokugaku* serà bàsic per a entendre l'exaltació nacionalista i imperialista del Japó al llarg de la Segona Guerra Mundial, moments en què el poble japonès tenia una adoració cega i submissa a l'emperador qui exaltava, no tant sols aquest esperit pur japonès, sinó tota l'erudició que comporta el *Kojiki*.

En el període de postguerra, però, tant la ideologia de Norinaga com la d'Atsutane es van esfumant i es comença a estudiar el *Kojiki* des de punts de vista diversos com el de la filologia, la història, l'antropologia, la mitologia, per extraure'n la importància històrica, antropològica i literària, i editant noves versions depurades d'ideologies com les dels autors suara comentats¹²³.

¹²¹ Vegeu Heisig (ed.); Kasulis (ed.); Maraldo (ed.) (2011, pàg. 462).

¹²² Vegeu-ho a Heisig (ed.); Kasulis (ed.); Maraldo (ed.) (2011, pàgs. 509-522).

¹²³ Vegeu Rubio (trad.)(ed.); Tani (trad.)(ed.) (2008, pàg. 14).

ANNEX II.—EL KOJIKI

Les *Cròniques dels esdeveniments antics del Japó*¹²⁴ (712), és el primer document escrit del Japó i és el llibre que reuneix l'antologia dels mites cosmològics i cosmogònics de la formació i creació del món i del Japó. És, també, on s'hi reuneix l'espiritualitat del shinto.

Un dels fets rellevants que envolten aquest llibre és que ens remet a l'entrada del que, a la seva època, representava l'alta cultura: el món xinès. Recordem que, després de la importació del cultiu de l'arròs i la introducció de les armes de ferro, la influència més poderosa va ser l'escriptura. Va ser gràcies a l'associació dels japonesos amb el regne coreà de Paekche, al segle IV, que la 'cultura' entra de ple a l'arxipèlag nipó i serà a partir del segle V que ja trobem documents escrits sobre la història del Japó. Aquí hi podem entendre l'adaptabilitat que caracteritza el poble japonès, juntament amb les ànsies del que avui en podem anomenar progrés. Malgrat la distància en el temps, el segle IV també el podem anomenar, avui, un segle d'il·lustració i modernització. A la vegada, fixem-nos que l'adopció d'allò estranger per a estar a l'alçada del món sembla ser una constant al llarg de la història. El mateix que va passar al segle IV, també ha passat al segle XIX. L'única diferència és que, si bé la tònica general és que el Japó ha estat importador d'idees fins a la Restauració Meiji, a partir del segle XX ja pren el paper d'exportador.

Tanmateix, i de manera plausible, també podem dir que és el primer exemple de justificació per a legitimar el poder. Al cap i a la fi, el *Kojiki* no deixa de ser una adaptació manipulada d'una narració mítica oral cap a una narració historiogràfica revestida de mite amb propòsits polítics, nacionalistes i, consegüentment, de marca d'identitat. I això ja en el moment en què passa de ser una tradició oral a ser escrita, de primer, en xinès, el *Nihon shoki* o *Nihongi* (704) i, al cap de vuit anys, amb el *Kojiki* (712)¹²⁵, ja escrit en un sistema d'escriptura japonès experimental tot usant-se de

¹²⁴ Tal com podeu veure a la bibliografia, hem usat la versió castellana de Rubio (trad.)(ed.);Tani (trad.)(ed.) (2008). Per tant, la traducció és nostra.

¹²⁵ Revisant la bibliografia, les dates no coincideixen. Segons Rubio (trad.)(ed.); Tani (trad.)(ed.) (2008, pàg. 13) diu que el *Kojiki* va ser presentada el 9 de març de 712 i, seguidament diu: "...en la obra *Kojiki*, como en su hermana ocho años más joven, el *Nihon shoki* o *Nihongi*..." per tant, podem deduir que el *Nihongi* va ser acabat d'escriure el 704. Per contra, Heisig (ed.); Kasulis (ed.); Maraldo (ed) (2011, pàg. 457) data el *Kojiki* a l'any 712 però per al *Nihon shoki* ho fa al 720. Per lògica, el *Kojiki*, ja escrit en protojaponès, ha de ser posterior al *Nihongi*. Per tant, fem cas a les dates que ens ofereix el primer autor.

caràcters xinesos com a suport fonètic i no pas semàntic¹²⁶. És així com, a més, el *Kojiki* fa de pont entre una literatura oral perduda i l'establiment de la llengua japonesa tot passant per la llengua xinesa. Com que en tots dos llibres s'hi estableix la ideologia de la descendència genealògica de la família imperial japonesa per part del *kami* –déu-Sol, Amaterasu, podem establir que, ja des de les albors de la cultura escrita hi podem veure aquesta cerca d'identitat del poble japonès i que es defineix des del poder.

El que està clar és que aquesta historiografia havia de servir, i ha servit al llarg del segle XX, com a discurs legítim del poder exercit per l'emperador. Quan s'ordena la seva compilació a l'any 682, se sap que l'emperador Temmu acabava de sortir victoriós d'una guerra de successió i, per tant, havia de justificar el poder polític que acabava d'aconseguir. L'important és que, basant-se en la cosmovisió xinesa del Cel i de la Terra i de les forces yin i yang, s'extrapola l'antic 'gran senyor' cap a la idea de 'sobirà del Cel' (tennō) i el món passa a ser 'allò que hi ha sota el Cel' (tenka). Per tant, aquí queda estipulada la idea que l'emperador és una figura semi-divina amb autoritat religiosa i que fa de pont entre els homes i els déus, idea que serà presa com una creença fins fa relativament ben poc i que, per tant, el seu lloc ni es reclama ni és un dret, ja que l'emperador és l'encarnació dels déus¹²⁷.

És en el *Kojiki* on hi trobem el concepte de *tama* (魂), esperit, i que forma part del shinto. Així doncs, el *Kojiki*, avui dia, ens serveix com a base mitològica per entendre els mites i l'espiritualitat que, abans de totes les reformulacions que hem acabat de veure i les del *kokugaku*, han format part de l'imaginari col·lectiu del poble japonès.

¹²⁶ Aquest sistema d'escriptura durarà fins ben entrat el segle IX, època en què ja s'hauran desenvolupat els sil·labaris purs japonesos: el *hiragana* i el *katakana*. Vegeu Heisig (ed.); Kasulis (ed.); Maraldo (ed.) (2011, pàg. 7).

¹²⁷ Vegeu Rubio (trad.)(ed.); Tani (trad.)(ed.) (2008, pàgs. 26-27)

ANNEX III.—SINOPSI DE LES OBRES ANALITZADES

Escucha la canción del viento (1979)

Boku, un jove estudiant, ens explica les seves històries al llarg de quinze dies de vacances a la seva ciutat natal. Dies de tedi, monotonia i avorriment on allò més divertit són els moments compartits amb el seu amic Rata al bar d'en Jay, mentre coneix la noia de quatre dits amb qui estableix una relació. I tot això entre música i la lectura d'un autor suïcida.

Pinball 1973 (1980)

Boku viu a Tokio entre l'avorriment i la monotonia. Mentre el Rata veu passar la vida en el bar d'en Jay, Boku s'enamora d'una màquina de pinball amb qui manté una relació telepàtica alhora que viu amb dues bessones idèntiques que ha de diferenciar a través dels números que porten estampats a les respectives samarretes.

La caza del carnero salvaje (1982)

Boku treballa en una agència de publicitat i, un dia, rep la visita d'un home estrany que li porta la fotografia d'un camp d'ovelles d'un prat de Hokkaidō. Sembla ser que hi apareix un moltó amb poders extraordinaris i Boku ha d'anar al seu encontre. Boku deixa la ciutat i es dirigeix cap al nord del Japó per a trobar-la. Durant el camí, es queda a dormir a l'Hotel Delfin on coneixerà el professor Ovino qui li donarà pistes sobre el moltó. Un cop a Hokkaidō, resideix en una cabana aïllada per la neu on no tant sols podrà mantenir llargues xerrades amb el moltó, sinó que començarà la seva funció de 'canalitzador' en poder parlar amb el seu amic mort, el Rata.

Baila, baila, baila (1988)

Boku es divorcia i fa de redactor *free-lance*. La melancolia que li desperta el record de l'Hotel Delfin fa que deixi la ciutat i es torni a dirigir cap al nord del Japó. Es retroba amb la recepcionista de l'hotel qui li confessa que ha tingut contactes amb el més enllà a la planta 16 de l'hotel, i Boku ho comprova. La casualitat fa que es trobi amb un company de la seva joventut qui, casualment, té una relació amb una noia que havia desaparegut de la vida de Boku. Una novel·la entre el thriller, la novel·la negra i la detectivesca, Boku es mou pel Japó i per Hawaii a mesura que es va coneixent ell mateix i té, cada cop més, experiències amb el més enllà que el faran canviar de manera de veure la vida.

ÍNDEX ONOMÀSTIC I DE CONTINGUTS

A

Ànima · 12, 59, 74, 81, 89, 91, 105.

Aura · 8, 65, 66, 71, 72, 74.

B

Baila, baila, baila · 6, 14, 43, 47, 51, 55, 56, 58, 59, 67, 68, 70, 75, 76, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 93, 95, 108.

Boku · 6, 7, 13, 14, 15, 16, 17, 43, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93.

C

Capitalisme tardà · 6, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 31, 32, 36, 56, 63, 64, 66, 70, 72, 75, 76, 78, 90, 93.

Culturéalité · 36, 37, 47, 92.

E

El viatge de l'heroi · 14, 55, 70, 76, 84, 89.

Escucha la canción del viento · 6, 14, 39, 41, 43, 44, 47, 48, 51, 60, 65, 67, 69, 70, 76, 79, 82, 93, 95, 108.

Espiritual · 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 17, 29, 33, 34, 35, 39, 42, 43, 44, 46, 49, 54, 56, 57, 59, 74, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 89, 92, 103.

Espiritualitat · 7, 10, 11, 14, 16, 17, 33, 35, 42, 44, 49, 60, 62, 64, 72, 77, 84, 93, 94, 106, 107.

F

Fetitxe · 11, 31, 32, 37, 52, 56, 62, 66, 74, 78, 79

I

Identitat · 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 36, 37, 38, 43, 44, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 62, 71, 72, 74, 77, 79, 80, 84, 89, 91, 92, 93, 94, 103, 106.

Individualisme ètic · 7, 10, 16, 17, 18, 72, 75, 76, 82, 92, 94.

Individualisme expressiu · 7, 10, 14, 17, 18, 33, 72, 73, 75, 76, 92, 94.

K

Kojiki · 89, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107.

Kokugaku · 23, 98, 103, 107.

L

La caza del carnero salvaje · 6, 14, 39, 43, 48, 51, 52, 67, 68, 69, 70, 74, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 93, 95, 108.

Literatura de masses · 11, 15, 18, 24, 26, 27, 28.

Literatura pura · 11, 15, 18, 24, 26, 27, 28, 45.

M

Mite · 7, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 24, 31, 32, 65, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 93, 106.

Moviments de Nova Espiritualitat i Cultura · 34, 64, 87.

N

Naturalització · 7, 9, 18, 67, 68, 69, 71, 72, 76, 79, 94.

Nihonjinron · 11, 14, 18, 21, 24, 25.

NMR · 33, 34, 35, 36, 64, 68, 72, 75, 79, 87, 94.

Nous Moviments Religiosos · 7, 10, 11, 12, 14, 15, 19, 33.

Nova era · 10, 33, 68.

O

Outsider · 75, 76, 93.

P

Percepció àurica · 1, 8, 66, 76, 78, 79, 81, 84, 93, 94.

Pinball 1973 · 6, 14, 43, 48, 50, 51, 55, 59, 65, 66, 67, 69, 70, 76, 79, 93, 95, 108.

Postmodern · 7, 10, 14, 16, 17, 31, 76, 90.

Postmodernitat · 7, 10, 11, 14, 17, 31, 32, 37, 42, 56, 59, 60, 78, 92.

Privatització · 7, 9, 18, 71, 72, 76, 79, 94.

S

Societat postmoderna · 14, 16, 17, 31, 32, 33, 36, 49, 56, 74, 75, 78, 88, 93.

X

Xamanisme · 74, 76, 89, 101.

Z

Zenkyōtō · 11, 18, 24, 29, 30, 31, 47, 88, 100.