

Las técnicas cinematográficas en las novelas de Haruki Murakami

CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD NANZAN
Perspectivas Latinoamericanas, 21, pp. 3-16
Recibido: 26-VI-2024
Aceptado: 25-XII-2025
Publicado, versión impresa: 19-III-2026
ISSN 1880-019X
Publicado, versión electrónica: 1-IV-2026
ISSN 2759-1093
© El autor 2026

Tomohiro KOSAKA

Universidad Nanzan, Japón

Resumen

En este artículo trataremos las técnicas cinematográficas contenidas en las novelas de Haruki Murakami (1949-). Concretamente, analizaremos tres de sus novelas: *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985), *Baila, baila, baila* (1988) y *After dark* (2004) desde el punto de vista de las técnicas cinematográficas. De este análisis literario podemos concluir que las técnicas cinematográficas de Haruki Murakami se basan en una adaptación del género del guion cinematográfico, el cual consta de cuatro elementos: 1) movimientos y ángulos de cámara como punto de vista conceptual; 2) acotación o apuntes mediante incisos discursivos como método de descripción visual; 3) intertextualidad cinematográfica como efectos conceptuales e ideas filosóficas; y 4) técnicas fílmicas tales como *flashback*, fundido, primer plano y rebobinado de película en un sentido metafórico.

Palabras clave

Haruki Murakami, técnicas cinematográficas, cámara cinematográfica, guion cinematográfico, intertextualidad

Introducción

En este artículo trataremos las técnicas cinematográficas en las novelas de Haruki Murakami (1949-). Concretamente, analizaremos tres de sus novelas: *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985), *Baila, baila, baila* (1988) y *After dark* (2004) desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, puesto que se observan técnicas cinematográficas en estas tres obras. Respecto al análisis de las obras de Murakami, nos referiremos a las versiones en español. Antes de analizarlas, vislumbraremos la relación entre Haruki Murakami y el cine como premisa.

1. La relación entre Haruki Murakami y el cine

La relación entre Haruki Murakami y el cine se remonta a su época de estudiante de bachillerato. Murakami estudió en el Instituto de Secundaria de Kobe (*Kobe Koko*, Kobe

High School) desde 1964 hasta 1966. Murakami perteneció al comité del periódico estudiantil de dicho instituto, titulado *El periódico del Instituto de Secundaria de Kobe (Kobe Koko Shimbun)* durante tres años y se dedicó a redactar algunos artículos. A Murakami le interesaba el cine y escribió dos artículos sobre el cine norteamericano: «Presentación de una película: *Sound of Music*» (2 de julio de 1965); y «Apreciación de una película desde una butaca, *Zorba the Greek*» (11 de abril de 1966) (Urazumi, 2000, pp. 182-185). Murakami describe *Sound of Music* (1959) en «Presentación de una película: *Sound of Music*» del modo siguiente:

La película comienza con nubes que llenan la pantalla. Luego, las nubes empiezan a esparcirse y debajo de estas nubes se ven las cimas de las montañas de los Alpes cubiertas de nieve sutil. El precipicio rústico se abre ante nuestros ojos a través del efecto visual inimaginable de 70 mm. Tras haber pasado los Alpes, la cámara entra en la pradera verde cuya escena expresa una naturaleza extraordinaria. El público observa una vista tan impresionante que no tiene palabras para expresarla. Delante del público se extiende un mundo bello y sublime. A continuación, la cámara enfoca a una mujer que se encuentra en dicha pradera verde. De repente, ella empieza a cantar, lo cual es un efecto maravilloso. Teniendo en cuenta que el director de esta película es Robert Wise, nos damos cuenta de un hecho curioso. En esta película se emplea la misma técnica que la del comienzo de su obra magistral, *West Side Story* (Murakami, 1965, p. 2). [Traducción del autor]

Murakami analiza la película desde el punto de vista de la técnica de la cámara cinematográfica. Asimismo, Murakami se refiere a *Zorba the Greek* (1964) en su artículo anteriormente mencionado:

Zorba es un hombre muy atractivo. Anthony Queen interpreta este papel de forma precisa. Es la primera vez que vi una película en blanco y negro tan hermosa. Merece la pena ver esta película (Murakami, 1966, p. 2). [Traducción del autor]

De este modo, Murakami analiza dos películas norteamericanas. Murakami finalizó el bachillerato y entró en la Facultad de Teatro y Cine de la Universidad de Waseda en 1968. Durante sus estudios universitarios, Murakami leía muchos guiones cinematográficos en el Museo del Teatro en Memoria de Tsubouchi (Enpaku) de la Universidad de Waseda. Jay Rubin lo describe en su estudio sobre Murakami titulado *Haruki Murakami and the Music of Words* (2002):

Murakami entró en la Facultad de Teatro y Cine. Sin embargo, nunca asistió a ninguna representación teatral durante su época universitaria y las clases de la Universidad le decepcionaron. Más bien a Murakami le encantaba el cine y quería ser guionista. Asistió al club de cine de la Universidad, pero sus actividades eran muy aburridas para él. Resultó que comenzó a leer muchos guiones cinematográficos con entusiasmo en el famoso Museo del Teatro de la Universidad de Waseda (Rubin, 2007, p. 27)¹. [Traducción del autor]

El mismo Murakami lo confesó hablando con la novelista japonesa Mieko Kawakami (1976-):

Iba a la Facultad de Teatro y Cine para leer muchas obras teatrales y muchos guiones cinematográficos. Iba temporalmente a la biblioteca del Museo del Teatro en Memoria de Tsubouchi casi todos los días. Es muy divertido leer guiones cinematográficos sin ver la película real, ya que podemos imaginar imágenes visuales con toda libertad a través de un guion (Murakami y Kawakami, 2017, p. 198). [Traducción del autor]

Murakami escribió su tesina (la memoria de licenciatura) titulada *La idea del viaje en el cine norteamericano*², y se graduó de la Universidad de Waseda en marzo de 1975 (Rubin, 2002, p. 28).

Como se ve, a Murakami le interesaba el cine durante su época estudiantil y no solamente redactó unos artículos sobre las películas norteamericanas en el periódico de bachillerato, sino que también se atrevió a redactar su tesina sobre la relación entre el viaje y el cine norteamericano. Estas experiencias se plasmarían luego en algunas de sus novelas.

2. Premisa teórica

Antes de analizar las obras de Murakami, es necesario aclarar la metodología empleada como premisa teórica. Concretamente, en este artículo trataremos las técnicas cinematográficas que se observan en las novelas de Haruki Murakami. Dicho de otro modo, analizaremos dichas técnicas en relación con la escritura novelística creada por Murakami. Aunque las técnicas cinematográficas están compuestas de diversos elementos, nos limitaremos a enfocarnos en unas técnicas concretas que son las siguientes: movimientos y ángulos de cámara cinematográfica, *flashback*, fundido, primer plano, rebobinado de película y guion cinematográfico (Whitaker, 1970). En lo que se refiere al aspecto de guion cinematográfico, estudiaremos sus novelas desde el punto de vista de la acotación cinematográfica.

Asimismo, haremos referencia al estudio de David Lodge titulado *El arte de la ficción* (1992) para analizar las referencias intertextuales en las obras de Murakami desde un punto de vista cinematográfico teniendo muy en cuenta la relación entre el género novelístico y el cine (Gimferrer, 1985, pp. 5-87).

3. Las técnicas cinematográficas en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985)

El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas fue publicada en 1985. La obra recibió el premio Tanizaki el mismo año. La versión castellana de esta novela traducida por Lourdes Porta se publicó en 2009 a través de la editorial barcelonesa Tusquets Editores (Murakami, 2009). El argumento de la novela es el siguiente: dos historias se desarrollan paralelamente en esta novela. Una historia avanza en el mundo llamado «el fin del mundo» mientras otra historia se desarrolla en el mundo llamado «el país de las maravillas». Por un lado «el fin del mundo» tiene lugar en una misteriosa ciudad amurallada. Por otro, «el país de las maravillas» es Tokio en el futuro.

A medida que la obra avanza, estas dos historias empiezan a entrecruzarse. Murakami se sirve de las técnicas cinematográficas de manera fragmentaria en esta novela. Murakami utiliza la cámara cinematográfica para construir una escena novelística:

Aquella secuencia del noticiario volvió a mi pensamiento. La arqueada presa de la pantalla arrojaba eternamente agua dentro del cono situado abajo, ante nuestros ojos. La cámara, insistente, captaba la imagen desde diferentes ángulos. Desde arriba, de frente, desde un lado, el lente jugueteaba con el chorro de agua como si lo lamiera (Murakami, 2009, p. 289).

Murakami describe una secuencia del noticiario cambiando los ángulos de cámara. Asimismo, se observa otra técnica cinematográfica en esta obra:

Si yo fuera el guionista de un serial televisivo, seguro que habría logrado escribir la trama adecuada. Una mujer va a estudiar a Francia y se casa con un francés, pero al poco tiempo el marido sufre un accidente de tráfico y queda en estado vegetativo. Harta de la vida que lleva, ella abandona a su marido, regresa a Tokio y entra a trabajar en la embajada belga, o tal vez en la suiza. Los brazaletes de plata son un recuerdo de su boda. Aquí hay un *flashback*, la playa de Niza en invierno. Ella lleva siempre brazaletes. Incluso cuando se baña o cuando hace el amor. El hombre es un superviviente de los sucesos de paraninfo Yasuda y siempre lleva gafas de sol, como el protagonista de *Ceniza y diamantes*. Es un director estrella de la televisión, pero se suicidó cinco años atrás cortándose las venas. Aquí hay otro *flashback* (Murakami, 2009, p. 366).

Aunque la escena citada trata el guion de un serial televisivo, Murakami emplea una técnica cinematográfica, *flashback*, para dar una fragmentariedad visual y una realidad digital a su obra. Una vez tratada *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, pasaremos a estudiar los aspectos cinematográficos en *Baila, baila, baila*.

4. Las técnicas cinematográficas en *Baila, baila, baila* (1988)

Baila, baila, baila fue publicada en 1988 justo después de su obra representativa, *Tokio Blues* (1987). La versión castellana de esta novela fue traducida por Gabriel Álvarez Martínez y se publicó en 2012 a través de Tusquets Editores (Murakami, 2012). El protagonista «yo» es el mismo personaje de *Escucha la canción del viento* (1979), *Pinball 1973* (1980) y *Caza del carnero salvaje* (1982). El argumento de esta novela es el siguiente: a comienzo de marzo de 1983, el protagonista empieza a soñar con el Hotel Delfín. El protagonista visitó el Hotel Delfín, que está situado en Sapporo, para buscar a su amiga Kiki, que desapareció en el final de *Caza del carnero salvaje*. En busca de Kiki, el protagonista se traslada de Sapporo a Tokio, y de Tokio a Hakone, de Hakone a Hawaii y de Tokio a Sapporo relacionándose con una chica hermosa llamada Yuki; con Gotanda, un actor famoso que era su compañero del instituto; y con una recepcionista del Hotel Delfín, Yumiyoshi. La historia avanza misteriosamente como si fuera un laberinto extraño. Murakami recurre a una técnica cinematográfica para construir las escenas donde aparece Gotanda, un actor profesional en una película inexistente titulada *Amor no correspondido*. Enfocaremos dichas escenas para analizar el lenguaje cinematográfico empleado por Murakami. Murakami describe una escena de dicha película mezclándola con la imaginación del protagonista:

Mi compañero de clase besaba suavemente su cuerpo. Despacio, desde el cuello y los hombros hacia el pecho. La cámara enfocaba el rostro de él y la espalda de ella. Después se desplazaba para mostrar el rostro de la chica. Pero no era ella. No era la recepcionista del

Dolphin hotel. [...] Era como una escena de una película de verdad. Bien montada (Murakami, 2012, p. 100).

Murakami compone una escena cinematográfica teniendo muy en cuenta la función de la cámara. Asimismo, Murakami utiliza el término cinematográfico «Bien montada». A continuación, se desarrolla una escena cinematográfica en torno al actor profesional, Gotanda:

Una hora y media después, volví a entrar en el cine. Y vi de nuevo *Amor no correspondido*, desde el principio. Domingo por la mañana; Gotanda hace el amor con una mujer. Se ve la espalda de ella. La cámara gira. Muestra su rostro. *Es Kiki*. Sin duda alguna. Entra la protagonista. Traga saliva. Cierra los ojos. Sale corriendo, Gotanda estupefacto. Kiki dice: «¿Qué significa esto?». Fundido (Murakami, 2010, p. 128).

Murakami simula un montaje al corte rápido usando frases muy cortas para transmitir la sucesión de imágenes. Para finalizar dicha escena, Murakami se vale de un término cinematográfico, «Fundido». Asimismo, Murakami reproduce hábilmente una escena de la película con Gotanda y Kiki de manera cinematográfica:

Aparece un primer plano de los dedos de Gotanda y la espalda de Kiki. Acto seguido, la cámara empieza a desplazarse. Se ve el rostro de ella. Se acerca la muchacha protagonista. Sube las escaleras del edificio, llama a la puerta y abre (Murakami, 2010, p. 393).

En los discursos citados, Murakami emplea un término cinematográfico, «primer plano». Como se observa en *Baila, baila, baila*, algunas escenas están compuestas por las técnicas cinematográficas. Sin embargo, por lo que se refiere a *Baila, baila, baila*, Murakami se limita a utilizar dichas técnicas en las escenas donde aparece Gotanda. Murakami volverá a recurrir a las técnicas cinematográficas en *After dark*.

5. Las técnicas cinematográficas en *After dark* (2004)

After dark fue publicada en 2004. La versión castellana de esta novela fue traducida por Lourdes Porta y se publicó en 2008 a través de Tusquets Editores (Murakami, 2008). El argumento de la novela es el siguiente: la historia se desarrolla desde la medianoche hasta la mañana. La obra tiene lugar en un restaurante, una tienda de veinticuatro horas, un *love hotel*, una oficina nocturna y una habitación en la que duerme una mujer. La protagonista es Mari. Mari es estudiante universitaria que estudia chino como primera lengua extranjera. Mientras lee una novela en un restaurante, Mari se encuentra con un chico universitario, Takahashi, que era amigo de su hermana mayor, Eri. Los dos jóvenes comienzan a hablar y la noche de Tokio avanza.

Como Jay Rubin indica, «*After dark* es como si fuera un guion en muchos puntos» (Rubin, 2007, p. 381) [Traducción del autor], y esta novela contiene muchos aspectos cinematográficos (Kosaka, 2017, pp. 115-121). El mismo Murakami lo confesó en una entrevista con una revista japonesa, *Personaje que piensa* (*Kangaeru hito*), en 2010:

En el caso de *After dark*, quise tratar la sociedad digital de hoy en día de manera digital. De modo que la escribí de forma muy diferente a las de antes. Primero escribí los diálogos y

luego añadí las descripciones para plasmarla como una novela como si tomara unas imágenes ásperas simultáneamente con una cámara digital *handycam*. Con esta forma de escribir me salieron los ritmos muy diferentes y el vocabulario muy distinto, lo cual fue muy interesante para mí (Murakami, 2010, p. 30). [Traducción del autor]

Teniendo en cuenta la explicación del novelista japonés, nos damos cuenta de que Murakami escribió la obra novelística «como si tomara unas imágenes ásperas simultáneamente con una cámara digital *handycam*». Asimismo, Murakami se refirió a la escritura cinematográfica de *After dark* hablando con Kawakami en 2017:

KAWAKAMI: ¿Estás contento de empezar a escribir descripciones tras haber terminado los diálogos y las acotaciones de *After dark*?

MURAKAMI: Sí, claro. Las partes de las acotaciones provisionales se convierten poco a poco en un mundo particular, lo cual me alegró mucho (Murakami y Kawakami, 2017, p. 198). [Traducción del autor]

A juzgar por la conversación citada, entendemos que *After dark* consta de diálogos, acotaciones y descripciones. De hecho, esta novela contiene cuatro aspectos cinematográficos:

- (1) cámara cinematográfica como un punto de vista
- (2) acotaciones cinematográficas
- (3) intertextualidad cinematográfica
- (4) rebobinado de película como metáfora

De modo que trataremos de estudiar estos cuatro rasgos cinematográficos.

5.1. La cámara cinematográfica en *After dark*

Nos centraremos en la función de la cámara cinematográfica en *After dark*. La obra comienza del modo siguiente:

Perfil de una gran ciudad.

Captamos esta imagen desde las alturas, a través de los ojos de un ave nocturna que vuela muy alto.

En el amplio panorama, la ciudad parece un gigantesco ser vivo. [...]

Nuestra mirada escoge una zona donde se concentra la luz, enfoca aquel punto. Empezamos a descender despacio hacia allí. Un mar de luces de neón de distintos colores (Murakami, 2008a, pp. 9-10).

Jay Rubin explica el comienzo de *After dark* desde el punto de vista cinematográfico:

El comienzo de la novela es como si fuera una película. Tras captar el panorama de la ciudad nocturna desde el cielo, la cámara desciende y empieza a enfocar gradualmente un objeto y a una persona determinada (Rubin, 2007, p. 382). [Traducción del autor]

Volvamos al texto de la novela. A continuación, «nuestra mirada» pasa a enfocar a una chica:

Nos encontramos en Denny's. [...]

Tras barrer el interior del local con la mirada, nuestros ojos se posan en una chica que está sentada junto a la ventana. ¿Por qué en ella? ¿Por qué no en otra persona? No lo sé. Sin embargo, por algún motivo, la chica atrae nuestra atención... de un modo espontáneo (Murakami, 2008a, pp. 10-11).

A la luz del comienzo de la novela y con la explicación de Rubin, nos percatamos de que Murakami se sirve del punto de vista de la cámara cinematográfica para describir el comienzo de dicha obra novelística. Murakami describe una escena de una habitación a través de «nuestra mirada»:

Nuestra mirada confluye en ella convirtiéndose en un punto de vista, la observamos. O quizá sería más acertado decir que la *espiamos*. Ahora nuestros ojos se convierten en una cámara aérea que flota por el aire y que puede desplazarse libremente por la estancia (Murakami, 2008a, p. 35).

En esta descripción Murakami muestra que «nuestra mirada» no solamente equivale a una cámara aérea sino que también corresponde a un punto de vista. Murakami continúa empleando la cámara hábilmente:

En estos instantes, la cámara se sitúa junto sobre la cama, enfoca el rostro dormido de Eri. Nuestro ángulo de visión va cambiando a intervalos rítmicos, como parpadeos. [...] La cámara va retrocediendo despacio, ahora capta la imagen de la habitación. Luego va captando cada detalle en busca de indicios (Murakami, 2008a, pp. 35-37).

Notamos que Murakami utiliza la cámara cinematográfica cambiando su ángulo hábilmente para describir la habitación. Murakami continúa narrando la historia desde la perspectiva de dicha cámara:

Nuestra perspectiva, a modo de una cámara invisible, va captando, uno tras otro, todos los objetos de la habitación, los reproduce con detenimiento, tomándose su tiempo. Somos unos intrusos, anónimos e invisibles. Miramos. Aguzamos el oído (Murakami, 2008a, p. 38).

En el discurso citado, Murakami indica que nuestra perspectiva corresponde a «una cámara invisible». Murakami controla la perspectiva de la obra teniendo en cuenta la relación entre «nuestra mirada» y la cámara:

Nuestra mirada, convertida en cámara, una vez ha dejado de observar los detalles, retrocede y barre de nuevo el interior de la estancia. Como si estuviese indecisa, enfoca momentáneamente la habitación en toda su magnitud. Durante esos instantes, el punto de vista permanece fijo. Se expande un silencio lleno de significados. Sin embargo, poco después, como si de pronto se le hubiese ocurrido, enfoca el televisor que se halla en un rincón del cuarto y se aproxima a él. Es un televisor Sony, negro y cuadrado. La pantalla está oscura, muerta, como el lado oculto de la luna. Sin embargo, la cámara parece haber

detectado en ella un indicio. O quizás una especie de señal. Primer plano de la pantalla (Murakami, 2008a, pp. 38-39).

En esta descripción, Murakami se refiere a «Primer plano de la pantalla» mediante una cámara que es nuestra mirada. Dicho de otro modo, el escritor japonés se vale de nuevo de una técnica cinematográfica, «primer plano», para componer una escena de la habitación. La cámara es una herramienta de descripción visual que le permite a Murakami presentar los espacios, los personajes, los objetivos en *After dark*. Empleando la perspectiva de la cámara, Murakami hace alusión nuevamente a la relación entre un punto de vista y la cámara:

Una vez resueltos a hacerlo, no es difícil. Basta con separarnos de nuestro cuerpo, dejar atrás la sustancia, convertimos en *un punto de vista* conceptual desprovisto de masa. De esta forma podremos atravesar cualquier pared. Podremos salvar cualquier abismo. Así que nos convertimos, en efecto, en un punto sin impurezas y cruzamos la pantalla que separa los dos mundos (Murakami, 2008a, p. 133).

A la luz de esta descripción, comprendemos que la cámara funciona como «un punto de vista conceptual sin impurezas». La cámara observa el mundo novelístico hasta el final. Se afirma la presencia de la cámara como un punto de vista:

Convertido en un punto de vista único y puro nos encontramos en las alturas, sobre la ciudad. Lo que vemos ahora es el cuadro de una enorme metrópolis que se despierta. Trenes de cercanías pintados de diferentes colores se desplazan cada uno en una dirección distinta llevando a mucha gente de un lugar a otro (Murakami, 2008a, p. 244).

Murakami explica que la cámara es un punto de vista «único» en esta obra novelística. En *Baila, baila, baila*, el protagonista está viendo una película y el narrador menciona sus escenas o planos. La cámara existe diegéticamente, pues se ha usado para grabar esa película. A diferencia de *Baila, baila, baila*, la cámara es una herramienta de descripción visual que le permite a Murakami presentar los espacios, los personajes, los objetivos en *After dark*. Es decir, la cámara no existe diegéticamente, sino que funciona conceptualmente en *After dark*. Una vez analizadas las técnicas de la cámara cinematográfica en *After dark*, hemos de estudiar su escritura cinematográfica en esta novela: acotaciones.

5.2. Acotaciones cinematográficas en *After dark*

Murakami emplea una escritura cinematográfica en *After dark*. Precisamente, se vale de acotaciones cinematográficas en esta novela. Jay Rubin señala que la novela está escrita parcialmente a la manera de acotación cinematográfica:

El estilo de esta novela se estructura como si fueran unas acotaciones. La obra no solamente indica las situaciones de cada escena, sino también que explica las posiciones de la cámara que mira un mundo novelístico (Rubin, 2007, p. 381). [Traducción del autor]

En vista de la indicación de Rubin, analizaremos el estilo de *After dark* desde el punto de vista de acotación. Nos fijaremos en el comienzo del capítulo nueve:

Interior de Skylark. Hay menos clientes que antes. El bullicioso grupo de estudiantes ya se ha ido. Mari está sentada junto a la ventana, leyendo, por supuesto. No lleva gafas. La gorra descansa sobre la mesa. La cazadora y el bolso están en el asiento contiguo. Sobre la mesa hay un plato con varios sándwiches y una infusión.

Takahashi entra. No lleva nada en las manos. Recorre el local con la mirada, descubre a Mari y se dirige hacia ella (Murakami, 2008a, p. 113).

Leyendo el comienzo del capítulo nueve, nos damos cuenta de que Murakami lo compuso como una acotación. Veamos otro ejemplo:

Interior del 7-Eleven. Lista en mano, el dependiente está en cuchillas en mitad del pasillo repasando las existencias. Suena *hip-hop* en japonés. El dependiente es un hombre joven (Murakami, 2008a, p. 243).

Al leer estas descripciones, nos percatamos de que la escritura de la obra está estructurada parcialmente como unas acotaciones y esta escritura cinematográfica nos da una impresión impresionista en cierto modo. De esta manera, algunas escenas de *After dark* están compuestas visualmente como un guion cinematográfico.

5.3. Intertextualidad cinematográfica en *After dark*

Murakami menciona las referencias cinematográficas como intertextualidad en *After dark*. La intertextualidad es un término literario. David Lodge la explica como «tipo de alusión de un texto a otro» (Lodge, 1999, p. 148) en *El arte de la ficción*. A continuación, Lodge hace referencia a la intertextualidad más detalladamente:

Un texto puede referirse a otro de muchas maneras: mediante la parodia, el pastiche, el eco, la alusión, la cita directa, el paralelismo estructural. Algunos teóricos creen que la intertextualidad es la condición fundamental de la literatura, que todos los textos están tejidos con hilos que son otros textos, lo sepan o no sus autores. [...] La intertextualidad, en una palabra, está entretejida en raíces de la novela inglesa, mientras que los novelistas situados en el otro extremo del espectro cronológico han tenido tendencia a explotarla más que a rechazarla, reciclando libremente viejos mitos y anteriores obras de la literatura para dar forma o añadir resonancia a la presentación que ellos hacen de la vida contemporánea (Lodge, 1999, p. 152).

La intertextualidad se afirma también en *After dark*. Concretamente, una película de Jean-Luc Godard (1930-2022), *Alphaville* (1965), funciona como una referencia intertextual en dicha novela. La historia se desarrolla fragmentariamente en un *love hotel* llamado Alphaville. Mari y Kaoru hablan del nombre de dicho hotel:

—¿Por qué el hotel se llama Alphaville?

—¡Uf! ¡Vete a saber! Eso habrá sido cosa del jefe. En un *love-ho* el nombre es lo de menos. [...]

¿Por qué lo preguntas?

—Porque una de mis películas favoritas se llama *Alphaville*. Es de Jean-Luc Godard.

—No me suena de nada.

—Es una película francesa bastante antigua. De los años sesenta (Murakami, 2008a, p. 77).

Desde el punto de vista conceptual, Mari y Kaoru siguen hablando de *Alphaville*.

—¿Qué significa eso de Alphaville?

—Es el nombre de una ciudad imaginaria del futuro—dice Mari—. —Una ciudad que está en la Vía Láctea.

—O sea, que es una película de ciencia ficción. Como *La guerra de las galaxias*.

—No, no tiene nada que ver. Ésta no tiene efectos especiales, ni acción... Es un poco difícil de explicar. Es una película conceptual. En blanco y negro, con muchos diálogos. Una de esas de arte y ensayo.

—¿Una película conceptual? ¿Y eso qué es?

—Mira, por ejemplo, en *Alphaville*, a las personas que lloran las arrestan y las ejecutan en público.

—¿Y eso por qué?

—Porque en Alphaville no está permitido tener sentimientos profundos. No existen cosas como el amor. Tampoco existen las contradicciones ni la ironía. Allí todas las cosas se procesan mediante la aplicación de fórmulas matemáticas (Murakami, 2008a, pp. 77-78).

Mari explica la conceptualización de la película *Alphaville*. Murakami se sirve de Alphaville como intertextualidad para expresar una atmósfera del *love hotel* en donde «no está permitido tener sentimientos profundos. No existen cosas como el amor». Murakami utiliza la película de Jean-Luc Godard como intertextualidad cinematográfica no solamente en *After dark*, sino también en sus otras novelas. Murakami hace alusión a Godard en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*:

Sin abrir la boca, el canijo mantenía los ojos clavados en la ascua del cigarrillo. En una película de Jean-Luc Godard, en este punto habría aparecido un subtítulo que indicara: «Él contempla cómo se va consumiendo el cigarrillo», pero, por suerte o por desgracia, las películas de Godard están completamente pasadas de moda (Murakami, 2009, pp. 154-155).

Murakami usa el subtítulo a la manera de Godard para explicar una escena de dicha obra. Asimismo, una técnica cinematográfica de Godard se emplea de nuevo en *Sputnik, mi amor* (1999):

-No irás cogermé manía por eso, ¿eh? -dijo Sumire. Su voz parecía llegarme desde más allá de los bordes de mi conciencia, como el diálogo de una vieja película en blanco y negro de Jean-Luc Godard (Murakami, 2011, p. 78).

Como las palabras «como el diálogo de una vieja película en blanco y negro de Jean-Luc Godard» expresan, la escena citada está compuesta de una manera intertextual. Murakami se sirve de las películas de Jean-Luc Godard para expresar dos puntos intertextuales. En primer lugar, Murakami las emplea para introducir un efecto conceptual de Jean-Luc Godard de manera intertextual en sus novelas. En segundo lugar, Murakami

se vale de las viejas películas de Godard de manera intertextual para desarrollar una idea conceptual en su novela.

5.4. Rebobinado de película como metáfora en *After dark*

Se aprecia el rebobinado de película como recurso cinematográfico en *After dark*. No obstante, Murakami utiliza dicho recurso no solamente en *After dark*, sino también en *La casa del carnero salvaje* (1982). Por consiguiente, trataremos *La casa del carnero salvaje* antes de analizar *After dark*:

Me quedé quieto y, aguantando la respiración en medio de aquella silenciosa negrura, el paisaje del pueblo fue hundiéndose a mi alrededor. Las casas se derruían, la vía del tren se oxidó hasta quedar en un estado deplorable, los campos de cultivo se llenaron de hierbajos. Así fue como acabaron los escasos cien años de la historia del pueblo y este se hundió en la tierra. El tiempo retrocedió como una película rebobinada (Murakami, 2016, p. 286)³. [El subrayado es del autor.]

En esta descripción Murakami se vale de la técnica del rebobinado de película como metáfora para expresar el tiempo invertido. Murakami vuelve a recurrir a esta técnica cinematográfica en *After dark* como sigue:

La camarera encargada de acomodar a los clientes se acerca y lo conduce hasta una mesa al fondo del local. Pasa por delante de la chica que lee. Y, en el preciso instante en que acaba de dejar la mesa atrás, el joven se detiene, como si de repente le hubiera venido algo a la cabeza, retrocede despacio igual que si estuviera rebobinando una película y vuelve junto a la mesa (Murakami, 2008a, p. 14). [El subrayado es del autor.]

Aquí el rebobinado de película sirve de metáfora para expresar un movimiento de un personaje. De esta manera, el rebobinado de película funciona como metáfora en las novelas de Murakami.

Conclusión

A Murakami le interesaba mucho el cine desde su época de bachillerato y escribió dos artículos sobre el cine norteamericano en el periódico estudiantil de su bachillerato considerando los movimientos y los ángulos de cámara. En la universidad, Murakami profundizó su conocimiento sobre las técnicas cinematográficas leyendo muchos guiones cinematográficos en la biblioteca del Museo del Teatro en Memoria de Tsubouchi que forma parte de la Universidad de Waseda. De este modo Murakami aprendió las técnicas cinematográficas por su cuenta en su época estudiantil. Estas experiencias y el conocimiento sobre las técnicas cinematográficas le sirvieron para escribir novelas. Concretamente, Murakami creó tres novelas empleando las técnicas cinematográficas: *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, *Baila, baila, baila* y *After dark*. Murakami experimentó con las técnicas cinematográficas fragmentariamente en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, y en *Baila, baila, baila*. Su conocimiento sobre dichas técnicas fructificó en *After dark*. Murakami no emplea dichas técnicas en todas sus novelas, sino que se limita a valerse de ellas de forma experimentada en las

novelas ya mencionadas. Sorprendentemente, se notan más claramente estos efectos en las traducciones castellanas que en las versiones originales en japonés. Puesto que Murakami se sirve de técnicas cinematográficas provenientes del cine occidental, tanto de películas norteamericanas como francesas.

De este análisis literario podemos concluir que las técnicas cinematográficas de Haruki Murakami se basan en una adaptación del género del guion cinematográfico, el cual consta de cuatro elementos: 1) movimientos y ángulos de cámara como punto de vista conceptual; 2) acotación o apuntes mediante incisos discursivos como método de descripción visual; 3) intertextualidad cinematográfica como efectos conceptuales e ideas filosóficas; y 4) técnicas filmicas tales como *flashback*, fundido, primer plano y rebobinado de película en un sentido metafórico.

Notas

¹ La versión inglesa es la siguiente: “Murakami entered the drama programme at Waseda, though in all the time he was enrolled there he never went to the theatre, and he found the lectures disappointing. Instead, he loved the movies and wanted to be a screenwriter. When the screenplay study group proved boring, however, he began to spend a lot of time in Waseda’s famous drama museum reading tons of screenplays” (Murakami, 2002, p. 21).

² El título en inglés es el siguiente: *The Idea of the Journey in American Films*.

³ Respecto a *La caza del carnero salvaje*, hay otra versión castellana traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala (la versión de la Editorial Anagrama). Sin embargo, la versión traducida por Gabriel Álvarez (la versión de la Tusquets Editores) es más fiel al texto original japonés que la versión de la Editorial Anagrama, por lo cual usamos la versión de Tusquets Editores. La parte subrayada está traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo del modo siguiente: «Como una película que se proyectara marcha atrás, el tiempo retrocedía» (Murakami, 1992, p. 246).

Referencias bibliográficas

- Gimferrer, P. (1985). *Cine y Literatura*. Editorial Planeta.
- Kosaka, T. (2017). *Murakami Haruki to Spain*. Kokusho Kankokai.
- Lodge, D. (1999). *El arte de la ficción* (L. Freixas, Trad.). Ediciones Península. (Obra original publicada en 1992).
- Murakami, H. (2 de julio de 1965). Eiga Shokai. *Sound of Music. Kobe Koko Shimbun*, 127, p. 2.
- Murakami, H. (11 de abril de 1966). Kansho seki. Afureru miryoku, *Zorba the Greek. Kobe Koko Shimbun*, 131, p. 2.
- Murakami, H. (1992). *La caza del carnero salvaje* (F. Rodríguez-Izquierdo y Gavala, Trad.). Editorial Anagrama. (Obra original publicada en 1982).
- Murakami, H. (2004). *After dark*. Kodansha.
- Murakami, H. (2008a). *After dark* (L. Porta, Trad.). Tusquets Editores. (Obra original publicada en 2004).
- Murakami, H. (2008b). *After dark* (J. Rubin, Trad.). Vintage Books. (Obra original publicada en 2004).
- Murakami, H. (2009). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. (L. Porta, Trad.). Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1985).
- Murakami, H. (2010). Murakami Haruki long interview. *Kangaeru hito*, 33, 20-100.
- Murakami, H. (2011). *Sputnik, mi amor* (L. Porta y J. Matsuura, Trad.). Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1999).

- Murakami, H. (2012). *Baila, baila, baila* (G. Álvarez Martínez, Trad.). Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1988).
- Murakami, H. (2016). *La caza del carnero salvaje* (G. Álvarez Martínez, Trad.). Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1982).
- Murakami, H., y Kawakami, M. (2017). *Mimizuku wa tasogare ni tobitatsu*. Shinchosha.
- Rubin, J. (2002). *Haruki Murakami and the Music of Words*. Harvill Press.
- Rubin, J. (2007). *Haruki Murakami to kotoba no ongaku* (K. Kuroyanagi, Trad.). Shinchosha. (Obra original publicada en 2002).
- Urazumi, A. (2000). *Murakami Haruki wo aruku*. Sairyusha.
- Whitaker, R. (1970). *The Language of Film*. Prentice-Hall.

Perfil del autor

Tomohiro Kosaka es profesor titular del Departamento de Estudios de España y Latinoamérica de la Universidad Nanzan, Nagoya, Japón. Es doctor en filología hispánica por la Universidad de Salamanca, España. Se especializa en la literatura española, el teatro español contemporáneo, la literatura comparada y el pensamiento comparativo.

Title

Cinematic Techniques in Haruki Murakami's Novels

Abstract

This paper studies cinematic techniques in Haruki Murakami's novels. It analyzes his novels, *Hard-boiled Wonderland and the End of the World* (1985), *Dance Dance Dance* (1988) and *After dark* (2004) from the point of view of cinematic techniques. This paper concludes that the cinematic techniques of Haruki Murakami are based on the writing of cinematic script that consists of four elements: (1) movements and angles of camera as a conceptual point of view, (2) cinematic writing as a method of visual description, (3) cinematic intertextuality as conceptual effects and philosophical ideas, and (4) such cinematic techniques as flashback, fade-in, close-up, and rewind used as metaphor.

Keywords

Haruki Murakami, cinematic techniques, cinematic camera, cinematic script, intertextuality

タイトル

村上春樹の小説における映画的手法の諸機能

要旨

本稿は、村上春樹（1949 -）が紡ぎ出す作品世界に看取される映画的手法の諸相を分析することを目的としている。具体的には、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（1985）、『ダンス・ダンス・ダンス』（1988）そして『アフターダーク』（2004）の三作品に焦点をあてて、映画的手法の観点から分析を展開させる。本稿における分析を通して、村上春樹が作品世界に投影する映画的手法は以下4つの手法から構成されていることが明らかとなった。すなわち、（1）観念的視点を表象するカメラアングルとカメラワーク、（2）情景描写をおこなう際に用いられる映画シナリオのト書き、（3）観念的思考を表象する間テキスト性、（4）「フラッシュバック」、 「ディゾルブ」、 「クローズアップ」、メタファー表現としての「フィルムの巻き戻し」、などの映画

的手法である。

キーワード

村上春樹、映画的手法、カメラアングル、映画シナリオ、間テキスト性