

## ***Drive My Car* de Ryūsuke Hamaguchi: una adaptación al cine de Haruki Murakami**

*Cuadernos CANELA*, 34, pp. 7-26

Recibido: 14-IX-2022

Aceptado: 14-XII-2022

Publicado, versión impresa: 1-V-2023

ISSN 1344-9109

Publicado, versión electrónica: 1-V-2023

ISSN 2189-9568

© La autora 2023

canela.org.es

**Naoka Mori**

Universidad Provincial de Shizuoka, Shizuoka, Japón

### **Resumen**

*Drive My Car* (2021), de Ryūsuke Hamaguchi, es una adaptación cinematográfica de la obra homónima de Haruki Murakami incluida en su colección de relatos *Hombres sin mujeres*. A pesar de que la versión de Hamaguchi incluye varios cambios con respecto al texto original, su acogida por parte de los espectadores y los críticos ha sido muy favorable, considerándola como una adaptación fiel. El presente trabajo pretende aclarar esta fidelidad y los recursos empleados para producir tal impresión. La estrategia de Hamaguchi ha sido aprovechar la naturaleza del propio fenómeno de la adaptación, sobre todo en tanto que proceso y producto de la intertextualidad. Ha compartido su interpretación como lector y ha aprovechado la intertextualidad, no solo con la obra original, sino también con otros relatos de la misma colección, como *Tío Vania*, que aparece en el texto original, y con otras novelas de Murakami. Así, Hamaguchi es fiel a su experiencia de lectura y la comparte con el público. Gracias a este recurso los espectadores pueden identificar al director como un seguidor del novelista nipón como ellos y descubrir el placer al compartir la interpretación.

### **Palabras clave**

*Drive My Car*, Ryūsuke Hamaguchi, *Hombres sin mujeres*, Haruki Murakami, adaptación cinematográfica

### **Introducción**

En 2021 se estrenó *Drive My Car*, una adaptación cinematográfica dirigida por Ryūsuke Hamaguchi del relato homónimo incluido en *Hombres sin mujeres* (2015), de Haruki Murakami.<sup>1</sup> La película tuvo buena acogida y obtuvo muchos de los galardones cinematográficos más importantes, como el premio al mejor guion original del Festival de Cannes, el Globo de Oro a la mejor película en lengua no inglesa y el Óscar a la mejor película extranjera. Nicolas Rapold considera que es una de las pocas adaptaciones de Murakami llevada a cabo con éxito:

Las apreciadas novelas de Haruki Murakami han sido objeto de diversas adaptaciones a la gran pantalla a lo largo de los años, con resultados variables. Sin embargo, la última ha recibido una aclamación casi unánime: *Drive My Car*, hecha a partir de un relato corto del escritor. Se trata de una rara adaptación de éxito siendo por sí sola una película sofisticada, y da a conocer a su director, Ryūsuke Hamaguchi, como un gran talento (Rapold, 2021).<sup>2</sup>

A pesar de que Murakami no es muy proclive a autorizar que sus obras se lleven a la

gran pantalla,<sup>3</sup> muchos cineastas han intentado adaptarlas.<sup>4</sup> No todas las adaptaciones, sin embargo, han recibido una evaluación favorable por parte de críticos y espectadores. Por ejemplo, Xu (2016) sostiene que la película *Norwegian Wood* (2010) no logró reflejar la profundidad del texto original, ni tampoco supo aprovechar el potencial escénico que el cine ofrece para enriquecer una narración. Todo ello sin mencionar el hecho de que la obra no consiguió el éxito esperado en taquilla. Cabe señalar, no obstante, que en el caso de las adaptaciones de obras de Murakami, la meticulosidad de un director en reflejar la obra original no es garantía absoluta del éxito de la crítica. A este respecto, Yamane (2019, p. 52) indica que la adaptación de *Hanalei Bay* (2018), a pesar de su notable fidelidad al texto del autor japonés, fue criticada por su larga duración y por la inclusión de tediosas escenas sin diálogos. *Burning* (2018) es tal vez una de las escasas adaptaciones que ha alcanzado un cierto éxito de crítica, obteniendo el Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica en Cannes.

En realidad, resulta difícil adaptar el mundo literario del autor japonés al cine, tal como reconoce el propio Hamaguchi:

No creo, fundamentalmente, que las obras de Murakami estén hechas para ser adaptadas [...]. La escritura de Murakami es maravillosa a la hora de expresar emociones internas, y creo que por eso la gente quiere adaptarlas. Pero es muy difícil recrear esos sentimientos internos en una película (Rapold, 2021).

Además, la novela *Drive my car* consiste en un relato de apenas cincuenta páginas, por lo que el director tuvo que ampliar el argumento inicial en su creación del guion del largometraje. La película *Burning* revela un mecanismo similar, puesto que también parte de un relato corto al que se le añaden varias ampliaciones, aunque la estrategia de su director, Lee Chang-dong, es muy diferente a la de Hamaguchi. En efecto, Lee incorpora en su adaptación varios elementos de la sociedad coreana, especialmente su desigualdad social. Una técnica realmente original, cierto, pero es innegable que tales elementos son ajenos al mundo interno de la novela de Murakami. El propio Hamaguchi reconoce que en la realización de su película empleó técnicas distintas a las del director surcoreano (Hamaguchi y Hirai, 2021), puesto que buscó inspiración en otras obras de Murakami e introdujo en su guion diferentes elementos de ellas, más concretamente de «Scherezade» y de «Kino», así como de *Tío Vania* de Chéjov, que tiene especial relevancia en la obra. Así, en términos de fidelidad al original, la película de Hamaguchi ha sido calificada como superior a *Burning* (Sasaki, 2021, p. 117).

Asimismo, en su adaptación el director prefirió no aferrarse a una transcripción literal de la novela, lo cual no es óbice, sin embargo, para que los espectadores la consideren una adaptación fiel (The Sankei News, 2022). Muchos llegan incluso a alabar las adiciones realizadas por el director. Por ejemplo, Nozaki la califica como «una película *d'ensemble* tan tensa que es difícil distinguir la fina línea que separa los elementos del texto de Murakami y los rasgos originales de la película» (Hamaguchi y Nozaki, 2021, pp. 97-98). Miura define la película como una acertada combinación de los mundos de dos artistas: Murakami y Hamaguchi (JIJI.COM, 2022).

En nuestra opinión, tal éxito se debe al buen aprovechamiento que el director hizo de las posibilidades escénicas inherentes al acto de adaptación cinematográfica de una novela. El presente trabajo pretende, en consecuencia, esclarecer el significado de esa

«fidelidad» un tanto ambigua que muchos espectadores afirman encontrar en la versión de Hamaguchi, así como los recursos empleados por este para producir tal impresión, a pesar de las divergencias con el relato original. Respecto a la metodología, en nuestro análisis tendremos en cuenta los tres aspectos del procedimiento de adaptación indicados por Hutcheon (2013, p. 7), a saber, producto, proceso y recepción. En una primera etapa revisaremos el concepto y la estrategia de adaptación característicos de Hamaguchi. Seguidamente, examinaremos la estructura de la película con especial énfasis en desentrañar la función específica de cada una de las tres otras fuentes literarias arriba mencionadas. Y, finalmente, analizaremos las técnicas del cineasta japonés en su recreación del estilo y la temática literaria de Murakami.

### **1. *Drive My Car* como adaptación cinematográfica**

Como producto, una adaptación es una transposición anunciada y extensa de una o más obras que puede conllevar cambios de medio de expresión, género, marco, contexto, etc. (Hutcheon, 2013, pp. 7-8). Parece que el director japonés conoce bien en qué consiste una adaptación y tiene claro que lo que no debe hacer es transferir de manera literal el texto original al cine (Hamaguchi y Ishii, 2021). Por lo tanto, en el caso que nos ocupa, trató de buscar expresiones adecuadas para la pantalla distintas a las de la novela. Además, para hacer una película de tres horas a partir de un relato corto, Hamaguchi tuvo que ahondar en la historia completando una serie de detalles con elementos que no existían en el original. Tratándose de las obras de Murakami, gran parte del público, que muchas veces contará con numerosos harukistas o seguidores leales del autor, ve las versiones cinematográficas como una adaptación y buscan con lupa los ecos del original y del mundo literario del escritor. Sin embargo, una adaptación es a la vez un texto que se crea en relación con un texto previo y una obra autónoma, por lo que su valor no depende tanto de la fidelidad al original (Hutcheon, 2013, p. 6). En este caso, lo que hizo el director fue respetar su experiencia como lector:

Él es más fiel a lo que le hizo sentir «*Drive My Car*» cuando lo leyó. «Tuve que pensar en cómo había recibido el relato», dijo. «Mi experiencia emocional era lo que quería transmitir lo más posible a los espectadores de la película. Eso lo tuve en cuenta al pensar en la estructura de la película» (Rapold, 2021).

Desde el punto de vista del adaptador, la adaptación es el resultado del doble proceso de interpretar para dar lugar a una creación nueva (Hutcheon, 2013, p. 20) y, al adaptar un texto, el creador de la adaptación trata de reflejar el resultado de su lectura. Como gran admirador de Murakami (Hamaguchi y CREA Henshubu, 2021), Hamaguchi intenta ser fiel a su lectura en su creación.

Para el espectador, siempre que esté suficientemente familiarizado con el texto original, una adaptación es, en la medida en que evoca el primero, una forma de intertextualidad en sí misma (Hutcheon, 2013, p. 21), y Hamaguchi aprovecha esta característica. Es más, la intertextualidad que ofrece su versión es aún más amplia, no solamente con respecto al texto original sino también con respecto a otros dos relatos de la misma colección y a una obra de teatro que interpreta el protagonista en el original, historias a las que el director recurre con el fin de no alterar el mundo literario del escritor. Así lo explica Hamaguchi en dos textos diferentes que citamos a continuación:

*Drive My Car* es un relato corto, y me parecía que no se podría hacer un largometraje basándose solamente en él. Por lo tanto, reflexioné sobre una posible solución y sentí la necesidad de detallar cosas como el pasado y el futuro [del protagonista]. Me parecía más adecuado buscarlos en otros relatos de la misma obra para reflejar el espíritu de Murakami. Entonces me fijé en estos dos relatos (Hamaguchi y Ishii, 2021).

El relato presenta el planteamiento, el desarrollo y el giro de la trama, pero carece de conclusión. Esta carencia se debe solucionar, pero no puede hacerse de cualquier manera si se quiere obtener el permiso para llevarlo al cine. No se puede hacer una buena película con algo sin sentido; se tiene que comprender la clave del texto original. Así, leí varias veces la colección de relatos *Hombres sin mujeres* y encontré en «Scherezade» y «Kino» los elementos con los que se pudiera describir el pasado y el futuro de Kafuku (el protagonista, interpretado por Hidetoshi Nishijima), ausentes en el original (Hamaguchi y CREA Henshubu, 2021).

Como explica Iser (1998, pp. 291-292), los lectores completamos con nuestra imaginación los espacios en blanco o vacíos de información que deja el autor de un texto. En su lectura, Hamaguchi encuentra este vacío en la descripción del pasado y del futuro (o conclusión) de la narración y solventa esta carencia recurriendo a su imaginación. Busca la manera de reflejar esta experiencia que emana de su lectura, y decide aprovechar «Scherezade» para presentarnos el pasado del protagonista, y «Kino» para hablar del futuro del mismo, futuro que completará a través de la obra *Tío Vania* de Chéjov:

Pensé que podría expresar a través de ella [*Tío Vania*] el interior de Kafuku, una persona de pocas palabras. [...] La fuerza de sus palabras y sus escenas han hecho que la película alcance otro nivel. Al principio de la obra, *Tío Vania* no es más que un detalle, pero va ganando importancia, llegando a convertirse en la trama principal, y resultando muy importante en la escena final, pues *Tío Vania* de Chéjov completa la conclusión de la película (Hamaguchi y CREA Henshubu, 2021).

Hamaguchi utiliza la obra de Chéjov para describir la personalidad de Kafuku y también para aportar a la historia una conclusión junto con los elementos tomados de «Kino». Además, *Tío Vania* sirve para expresar la temática de la actuación, por la que el director siente gran interés según declara él mismo (Hamaguchi y Hirai, 2021), y que tiene una importancia especial en su película. Hamaguchi nos muestra la producción de la obra de teatro, con la lectura italiana, una manera de ensayo que el japonés aprendió de Jean Renoir, y el teatro del multilingüaje. Gracias a ella, los espectadores son más conscientes del fenómeno de adaptación y de la figura del director como lector.

## **2. La estructura y sus orígenes: «Scherezade», «Kino» y *Tío Vania***

La trama gira en torno a Yūsuke Kafuku, actor y director de teatro felizmente casado —al menos en apariencia— con una guionista, Oto. Kafuku es consciente de que su mujer le es infiel, un incómodo asunto del que él evita hablar. De repente ella muere de

una hemorragia cerebral. Dos años después, Kafuku va a Hiroshima a dirigir *Tío Vania* en un festival internacional de teatro. Los responsables del festival le obligan a tener una chófer, Misaki, una joven de 23 años; este encuentro le hará tomar conciencia de su mundo interior, y le obligará a reconsiderar su antigua relación con su difunta mujer. La historia puede dividirse en dos partes: la parte previa (el pre-título) y la parte posterior a la aparición del título en pantalla. En los primeros cuarenta minutos se presenta la vida matrimonial del protagonista y la repentina muerte de su mujer; después aparece el título y, tras ese punto de inflexión, Kafuku se dirige a Hiroshima para participar en el festival de teatro. Hamaguchi explica al respecto: «Aunque no lo he pensado mucho, en cualquier caso, hasta ese momento dura el pre-título [...]. Por mi parte, lo que quería transmitirle al público era que desde ese momento empezaba otra historia distinta» (Hamaguchi y Nozaki, 2021, p. 99); «los personajes con quien se relaciona el protagonista durante la historia narrada en los primeros cuarenta minutos de la película son, a excepción de Takatsuki, completamente distintos a los que vienen después, puesto que han transcurrido dos años entre los dos relatos. Así que inserté el título en ese punto concreto del film para indicar al espectador el cambio de escenario [...]» (Hamaguchi y Hirai, 2021). Son dos partes que nos dan impresiones diferentes, porque la primera corresponde al pasado de Kafuku y la segunda, a su presente y su futuro (la conclusión), con diferentes escenas y relaciones humanas exceptuando la que tiene con Takatsuki.

Durante la primera parte de la película la historia se desarrolla en Tokio, y nos narra su inusual relación de pareja, que no se detalla en el original. Los elementos de esta parte ya existentes en el original son solamente la pérdida de la hija, la infidelidad de la mujer y su muerte. Los espacios en blanco se completan sobre todo con escenificaciones de un extraño hábito de la pareja, una descripción proveniente de «Scherezade»: Oto le cuenta a Kafuku historias después de tener sexo con él y luego ella las olvida; y al día siguiente, el actor tiene que volver a contárselas a ella para que tome notas y haga un guion basándose en ellas. La segunda parte habla del montaje teatral de *Tío Vania*, episodio que tampoco aparece en el original, a la vez que describe cómo el protagonista va enfrentándose a su pasado y a la relación con su difunta mujer. Kafuku deja atrás Tokio y el escenario de la historia va cambiando paulatinamente; de Tokio a Hiroshima, y más tarde, a Hokkaido y Corea del Sur. Aunque la película sigue el hilo argumental del original e introduce fielmente algunas conversaciones del relato, los elementos tomados de «Kino» y *Tío Vania* cumplen un papel crucial, y su final es diferente al texto de Murakami.

### **3. Recreación del estilo Murakami: varias historias entrelazadas y el realismo mágico**

En la versión de Hamaguchi se entrecruzan otras dos historias: la de una adolescente que entra a escondidas en la casa de un compañero de clase del que está enamorada (la llamaremos «El cuento de la intrusa») y *Tío Vania*. La primera historia es narrada por Oto y proviene de «Scherezade». Cada vez que va a su casa, la protagonista del cuento se lleva algún objeto del chico, dejando algo suyo a cambio, por ejemplo, un tampón. En cambio, la obra de teatro *Tío Vania* sí aparece en el texto original, pero de forma adaptada, pues la escena se desarrolla en el Japón de la era Meiji, y Kafuku interpreta el papel del tío Vania (Murakami, 2015, p. 22). En la película él ensaya su papel en el coche e interpreta al tío Vania del texto original de Chéjov en la primera parte, y en la segunda, debe dirigir la obra.

La inclusión de estas narraciones contribuye a la recreación del estilo literario de Murakami, especialmente en dos aspectos. Primero, en sus novelas muchas veces se entrelazan varios relatos, algo que el director intenta reproducir en su versión cinematográfica:

Al convertir el texto en un largometraje, tuve en mente lo que hacía Haruki Murakami en sus novelas. Fue muy interesante leer sus entrevistas, de las que saqué algunas ideas. Una de ellas fue la de desarrollar a la vez varios mundos. Un ejemplo más claro [de la puesta en práctica de esta idea] es la introducción de la obra de teatro *Tío Vania* en mi película. De este modo, se desarrollan al mismo tiempo el mundo [*sekai* 世界] de «Drive My Car», el de *Tío Vania* y el de la historia que narra Oto, la mujer de Kafuku (Hamaguchi y Hirai, 2021).

Como reconoce Hamaguchi, en muchas de las novelas de Murakami se cuentan a la vez varias historias que parece que no tienen mucho que ver unas con otras, como en *IQ84*, donde se alternan la historia de Aomame y la de Tengo, o en *Kafka en la orilla*, con la de Kafka y la de Nakata; pero luego, en algún momento de la trama, se cruzan para llegar a un desenlace. Igualmente, Hamaguchi nos presenta «El cuento de la intrusa» y varias escenas de *Tío Vania*, pero cuyo orden de aparición no coincide con el texto original de Chéjov. Además, algunas de esas escenas aparecen más de una vez en la trama de la película.

En segundo lugar, en la literatura de Murakami, es muy ambigua la frontera entre la realidad y el mundo imaginario, y estas dos historias recrean este ambiente. En la película, en un momento dado, las dos historias adaptadas se unen con la realidad de los personajes: el final de «El cuento de la intrusa» tiene cierto paralelismo con el destino final de Takatsuki, el supuesto amante de Oto, quien terminará cometiendo un homicidio involuntario, lo que nos recuerda el asesinato cometido por la chica al final del cuento; y en Kafuku y Misaki reconocemos rasgos de Vania y Sonia, del teatro ruso, y el vínculo emocional que acaban sintiendo nos recuerda al de los dos personajes de Chéjov. En estos paralelismos vemos que, efectivamente, en las dos historias el límite entre lo real y lo imaginario es muy sutil, como indica Kōno (Nishiguchi y Kōno, 2021, p. 175). Además, muchas veces Murakami intensifica esta vacilación entre lo real y lo irreal introduciendo otro mundo, lo que muchos comparan con el realismo mágico.<sup>5</sup> A menudo son los mismos protagonistas de Murakami los que se dirigen a ese otro mundo: en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Tooru Okada va al mundo del más allá a través de un pozo; y en *IQ84*, Aomame llega al otro mundo pasando por la escalera de emergencia de la autopista. Hamaguchi se da cuenta de este aspecto y lo expone en dos entrevistas diferentes:

Es muy extraño, pero las novelas de Murakami me transmiten realismo, aunque abunden los elementos fantásticos. Algunos encuentran rasgos comunes con el realismo mágico. De hecho, ocurren varios incidentes increíbles, pero pensamos que podrían ser posibles. Y este es un punto al que quiero llegar (Hamaguchi y CREA Henshubu, 2021).

Mi meta es hacer que mi película tenga un elemento de otro mundo [*ikai* 異界]. Pero no tengo la capacidad para construirlo, y por eso siempre parto de la realidad e intento llegar

lo más lejos posible. Esta vez tuve la sensación de que el texto original me invitaba a hacerlo más que nunca. También necesitaba una llave del otro mundo, y esta aparecía en otro relato [de la misma colección] (Hamaguchi y Nozaki, 2021, p. 96).

Hamaguchi lo intenta reflejar en su película, pero no resulta nada fácil describir dicho mundo:

Es muy difícil recrear con imágenes los elementos del otro mundo descrito en las novelas de Murakami. Este no existe en el mundo real, pero Murakami consigue tanto realismo en sus textos que nos hace creer firmemente en su existencia. Sin embargo, aunque se incluyan elementos fantásticos en la película, es imposible que la imagen llegue a tener tanta fuerza como para convencernos de que es algo que está pasando de verdad en nuestro interior (Hamaguchi y BRUTUS, 2022).

Hamaguchi aprovecha «El cuento de la intrusa» para describir este otro mundo imaginario. Es una historia bastante misteriosa en la que se dan situaciones raras, ya que la chica cree que en otra vida era una lamprea y se comporta de manera irracional impulsada por su libido, pero nadie descubre su delito o, al menos, nadie le dice nada.

Asimismo, se recrea el ambiente fantástico de «Scherezade», en el que aparece este fragmento anecdótico. El protagonista es un hombre encerrado en una casa por una razón que desconocemos al que visita una mujer misteriosa que le cuenta historias después de mantener relaciones sexuales con él; esta mujer nos recuerda a la Scherezade de *Las mil y una noches*. Oto es la que representa a Scherezade. Hamaguchi la describe como una figura enigmática. Al abrir el telón, aparece su imagen contando «El cuento de la intrusa», pero apenas se ve su cara y nos transmite una impresión misteriosa:

Como parecería muy extraño presentar en medio de la película una escena en la que una mujer empieza a contar historias después de mantener sexo, la he puesto al principio, con lo que he fijado el nivel de realismo de la obra y he indicado que esta situación es muy normal en esta película (Hamaguchi y Nozaki, 2021, p. 96).

La figura de una mujer que cuenta historias extrañas se asemeja a la de una profetisa, y dada la intertextualidad con «Scherezade» y *Las mil y una noches*, esta impresión se enfatiza aún más. Esta sensación se repite cuando Kafuku ensaya en el coche su papel de *Tío Vania* con el casete que le grabó ella. En el espacio cerrado del Saab 900 rojo suena la voz de su mujer, cambiando la voz en función del papel, y el protagonista responde en voz alta a esa voz grabada. Es una situación rara, reflejo de su relación de pareja.

Por otra parte, el director ha cambiado el final del cuento. En la versión original, cambian la cerradura de la casa en la que se colaba la chica, después de que ella le robe una camiseta al chico sin dejar ningún objeto a cambio, tras lo cual ella va perdiendo paulatinamente el intenso deseo que sentía hacia él. En cambio, la historia contada por Oto se ve interrumpida por su muerte inesperada, cuando la chica nota que otra persona ha entrado en la casa y se acerca a ella, pero no se sabe su final hasta la segunda parte de la película. Kafuku cree que su mujer le contaba esta historia solamente a él, pero resulta que se la narraba también a Takatsuki, incluso incluyendo el final. Takatsuki le cuenta que quien había entrado en la casa era un atracador que intenta violar a la chica,

y ella se resiste y acaba matándolo. Deja el cadáver allí, pero nadie le dice nada, ni nada cambia aparentemente. Un día vuelve a la casa para saber qué ha pasado con el hombre y descubre que han puesto una cámara de seguridad. De este modo, el cuento concluye de manera violenta y misteriosa por el asesinato y por no saber lo que pasa con el cadáver.

#### 4. El tema del compromiso

El compromiso es uno de los temas más importantes de la literatura de Murakami y también de la versión de Hamaguchi. Se convirtió en uno de los aspectos fundamentales de la obra de Murakami desde finales de los años noventa. En una conversación con Hayao Kawai, psicólogo junguiano, este confiesa que antes le había importado más el desapego, pero que ahora era más importante el compromiso para sus novelas (Murakami y Kawai, 1999, p. 18). En las primeras obras de Murakami los protagonistas se distancian de los demás y se muestran indiferentes ante lo que ocurre a su alrededor para sobrevivir en un mundo complicado y lleno de dolor. El ejemplo más claro lo encontramos en el protagonista de *Tokio Blues*, que observa fríamente a sus compañeros involucrados en los movimientos estudiantiles. Sin embargo, a partir de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, el interés del escritor se orienta hacia la posibilidad de comunicación con los otros. Explica:

¿Qué es el compromiso? Creo que es la relación entre las personas, pero no es decir «entiendo lo que dices, y vamos a ir de la mano», sino que es la unión entre las personas que hace posible traspasar un muro que parecía imposible de superar, después de haber cavado una y otra vez un «pozo» (Murakami y Kawai, 1999, p. 84).

Según Katō (2019, pp. 33-39), esto no es un cambio del punto de vista del novelista, sino que en vez de salir del pozo y abandonar su desapego, lo que ha hecho es cavar más y más hasta conseguir conectar con otros pozos. Es decir, el compromiso de Murakami es el resultado de ahondar en su desapego. Profundizar en la soledad conduce al entendimiento de los demás. Por otro lado, Hamaguchi afirma en una entrevista que ha estudiado esta conversación entre Murakami y Kawai durante la preparación de la película (Hamaguchi y BRUTUS, 2022). Por consiguiente, es muy probable que haya tenido muy presente esta definición del compromiso. Comenta al respecto:

Puede que sea solamente figuración mía, pero creo que [Murakami y yo] tenemos algo en común y es que nos sentimos como si fuéramos extranjeros vayamos donde vayamos. Leyendo su obra, me parece que él tiene la sensación de no poder adaptarse a ningún lugar, esté donde esté, algo que no puede evitar de ningún modo. Me da la impresión de que Murakami escribe partiendo de esta sensación a fin de buscar una manera de unirse con los otros (Hamaguchi y CREA Henshubu, 2021).

El director considera que Murakami comparte con él una sensación de aislamiento, un tipo de desapego, y a partir de dicho aislamiento surge su literatura, con el fin de lograr la comunicación con los demás. De este modo, en su versión refleja el proceso del compromiso del protagonista con la gente que le rodea. Con este objetivo, en la primera parte nos presenta el desapego de Kafuku, y en la segunda nos demuestra el proceso que



vive hasta llegar al compromiso.

#### 4.1. El desapego de Kafuku

Hamaguchi hace más hincapié en el desapego de Kafuku que en el original para ilustrar el proceso de su compromiso. En el relato de Murakami también aparece el tema del desapego, aunque de forma menos clara que en la película. En el original, Kafuku actúa para fingir que no sabe que su mujer le es infiel y así evita pensar en cosas en las que no quiere pensar y acordarse de cosas de las que prefiere no acordarse:

—[...] Pero lo que hice fue actuar. Al fin y al cabo, ése es mi oficio.

—Transformarse en otra personalidad —dijo Misaki.

—Exacto.

—Y volver a su personalidad original.

—En efecto. Vuelves, lo quieras o no. Sin embargo, cuando vuelves a ser tú mismo, tu posición ha cambiado un poco con respecto a antes. Ésa es la norma; es imposible regresar exactamente al mismo punto (Murakami, 2015, p. 33).

Para él, actuar es un recurso para alejarse de la realidad, es decir, su desapego. Pero se da cuenta de que comportándose así no puede volver a la misma realidad de antes cuando deja de actuar. Además, no encuentra el momento adecuado para dejar de interpretar el papel adoptado:

¿Cómo podría explicarlo? Una vez que te metes en el papel, es complicado encontrar la ocasión oportuna para dejarlo. Por muy duro que resulte psicológicamente, mientras la interpretación no adopte la forma adecuada, no puedes detenerte [...] Poco a poco, yo mismo fui dejando de ver clara la frontera. Y es que en eso consiste meterse en serio en un papel (Murakami, 2015, p. 34).

De este modo, Kafuku no puede dejar de actuar y tampoco puede volver a su misma realidad anterior. Cada vez le resulta más difícil ver el límite entre la realidad y la ficción. Esta idea de representar un papel se repite en la versión del director japonés, aunque no siempre de la misma manera que en el original. En la película, Kafuku también finge casi todo el tiempo que todo va bien para no enfrentarse a la infidelidad de su mujer, y actúa como si no hubiera pasado nada incluso después de la muerte de Oto.

Sin embargo, el cineasta japonés describe el desapego de Kafuku con más detalle. Nos lo dibuja mediante su relación con su mujer en la primera parte, mientras que en el original no hay tantos detalles sobre la difunta mujer; de hecho, se desconoce su nombre y solamente aparece como un recuerdo. Hamaguchi completa la figura de la mujer con «Scherezade» y «Kino». El director nos presenta la extraña costumbre y relación de la pareja, anécdota tomada de «Scherezade», para demostrarnos la unión entre los dos. El otro momento en el que se percibe este vínculo, tan fuerte como extraño, es cuando Kafuku ensaya en el coche su papel de *Tío Vania* con la voz grabada de Oto. Igualmente, en su piso no parece que viva nadie, pues está perfectamente ordenado y su decoración, con muebles muy bonitos, parece sacada de una revista. En conclusión, nos da la impresión de que la vida matrimonial del protagonista tiene algo de artificial y superficial.

Por otro lado, percibimos una carencia de comunicación en la pareja. Aquí encontramos una diferencia entre el Kafuku de Murakami y el de Hamaguchi. El Kafuku de Murakami sufre por la infidelidad de su mujer y actúa como si no pasase nada para no enfrentarse a ella, pero reconoce la realidad, ya que «el principio de que el saber está por encima de la ignorancia en cualquier situación constituía la base de su manera de pensar y su postura ante la vida» (Murakami, 2015, p. 26). Varias veces se plantea hablar del tema con ella, aunque no se atreve por falta de valor, y cuando ella muere se arrepiente de cómo ha llevado su relación, pensando que en él había «una especie de punto ciego fatal» (Murakami, 2015, p. 43), es decir, no la entendía de verdad por algún defecto suyo. En cambio, el Kafuku de Hamaguchi niega la realidad. Descubre por casualidad a su mujer acostándose con otro hombre, pero se marcha sin que le vean. No le dice nada a su mujer sobre el asunto, es más, ni siquiera se plantea intentarlo. Este episodio no proviene del texto original sino de «Kino». Igual que el Kafuku de la película, Kino, protagonista del relato, descubre a su mujer en pleno acto sexual con un compañero suyo en su propia casa, pero se marcha sin pronunciar ni una palabra. Al firmar el divorcio, acepta las disculpas de su mujer sin acusarla ni mostrar señales de tristeza. Al final de ambas historias, se revela que los dos protagonistas adoptaron tal actitud no por indulgencia hacia su pareja sino por miedo de enfrentarse a su propio dolor, lo que analizaremos con detalle más adelante.

El Kafuku de Hamaguchi nunca intenta aclarar la verdad, no por falta de valor, ni por su «ángulo muerto fatal», sino para evitar sentirse herido, lo cual se revela al final de la película, como veremos en el siguiente apartado. Kafuku evita hablar sobre algunos temas cruciales de la pareja y muestra un cierto rechazo a la comunicación. Esto es más relevante cuando Kafuku y Oto hablan de su hija, que había muerto de neumonía a los cuatro años. Ella le pregunta a él si quiere tener otro hijo, y el protagonista le contesta: «No tiene sentido querer tener algo que no deseas» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 42). Aparentemente respeta la voluntad de su mujer, pero, en realidad, no manifiesta lo que quiere realmente. Por esta actitud, se sentirá culpable de la muerte de su mujer, ya que una mañana Oto le dice que quiere hablar con él por la noche, pero Kafuku llega tarde a casa adrede para evitar la conversación y entonces descubre que ella ha sufrido una hemorragia cerebral y ha fallecido.

Otro ejemplo del desapego es la relación entre Kafuku y Takatsuki. Mientras que en el relato de Murakami Kafuku se hace amigo del supuesto amante de su mujer con la finalidad de vengarse de este, en la versión cinematográfica no busca establecer contacto con el actor, sino que este se presenta al *casting* de *Tío Vania*. En resumen, el Kafuku original decide actuar para descubrir la verdad de su mujer, a diferencia del de la pantalla, que intenta alejarse de la verdad.

#### 4.2. El proceso del compromiso

El proceso del compromiso de Kafuku comienza en la segunda parte de la obra. Se podría describir como si se tratara de una *road movie*. La segunda parte se desarrolla en torno a dos viajes: uno es un viaje interior similar a una peregrinación, y otro es un viaje físico al pueblo de Misaki, que está en Hokkaido. En el primero, Takatsuki tiene un papel importante, y en el segundo, este papel recaerá en Misaki. Kafuku les confiesa a los dos que le da miedo saber la verdad sobre su mujer, y ellos le dan consejos que se convertirán en la clave del compromiso.

Aquí *Tío Vania* cumple un papel importante. Como hemos visto anteriormente, según Hamaguchi, el texto original no le aportaba información relativa al desenlace ni a la conclusión de la historia, así que este recurre sobre todo a la obra rusa para llenar este vacío. Hamaguchi explica:

Mientras leía *Tío Vania* imaginando que Kafuku pudiera hacer el papel de Vania, mi imaginación echaba a volar. Me parecía difícil que Kafuku pudiera hacer este papel..., y entonces me invadía de nuevo la fuerza y la universalidad del texto de Chéjov. En las conversaciones se ven reflejados pensamientos que podríamos tener cualquiera de nosotros. En esta obra encontramos lo que podríamos llamar «las palabras de todos nosotros», es decir, que nos podrían llegar a todos a lo más profundo de nuestro ser (Hamaguchi, Miyake y Miura, 2021, p. 19).

En realidad, no solamente el director reconoce esta universalidad de la obra rusa, sino también los críticos. Numano opina que los textos de Chéjov «tienen tanta fuerza que es como si los oyera por primera vez. [...] en esta película la fuerza de las palabras es tal que incluso dan miedo» (Numano, 2021, p. 218). Miyake piensa que «*Tío Vania* tiene mucho en común con el ambiente del Japón de los últimos veinte años» (Hamaguchi, Miyake y Miura, 2021, p. 19). Por otro lado, no basta con introducir el texto de Chéjov en la película, sino que resulta necesario realizar algunas adaptaciones:

Las puestas en escena tradicionales de *Tío Vania* con frecuencia hacen que el espectador sea muy consciente de estar viendo «una representación» debido a las costumbres propias de la Rusia de hace más de cien años. No obstante, si tomamos fragmentos, el texto cobra una universalidad aplicable a todo el mundo (Hamaguchi y Nozaki, 2021, p. 97).

Por ello, el director ha elegido cuidadosamente los diálogos que aparecen en la película. Concretamente hay veinticinco escenas donde se cita el texto de Chéjov e incluso algunos de los fragmentos aparecen de forma repetida. Por ejemplo, el protagonista recita en voz alta el guion en el Saab, y lo escuchamos casi todo el tiempo. En la primera parte, interpreta el papel de Vania, pero la obra adquiere más importancia en la segunda parte, cuando le contratan para dirigir la obra en Hiroshima. Para añadir credibilidad al argumento, Hamaguchi establece un paralelismo entre los personajes de las dos obras y juega con el intertexto para describir las situaciones y el interior de los personajes, sobre todo de Kafuku, que es «una persona de pocas palabras» (Hamaguchi y CREA Henshubu, 2021).

#### 4.2.1. El peregrinaje de Kafuku

En la segunda parte, Kafuku se encuentra con varias personas que comparten rasgos con él y con los personajes del teatro ruso, y gracias a estas relaciones encuentra la clave para reconciliarse consigo mismo. En Hiroshima establece diversos vínculos: conoce a Misaki, su chófer, que le obliga a asumir la dirección del festival de teatro; se entera del pasado de Yoon-soo y Yoo-na, el productor del festival y su mujer muda; e incluso llega a establecer una cierta amistad con Takatsuki. Esta estructura del «peregrinaje» proviene de otra novela de Murakami, *Los años de peregrinación del chico sin color*, según nos cuenta el director:

Como he leído todas las novelas de Murakami, creo que he reflejado en la película lo que me aportaron esas obras. Creo que es una obra que recoge la esencia de sus novelas, como por ejemplo *Los años de peregrinación del chico sin color*, novela que he tenido muy presente al hacer esta película. El resultado es que en mi versión se llega a plasmar el proceso que vive Kafuku al ir conociendo a distintas personas que van influyendo en su recorrido y que nos permiten comprender su destino final, lo que se asemeja, en cierto modo, a una «peregrinación» (Hamaguchi y Eiga Natalie Henshubu, 2021).

El protagonista de esta obra, Tsukuru Tazaki, manifiesta la actitud del desapego por un trauma de juventud derivado del rechazo que sufrió por parte de sus compañeros. Este se siente incapaz de establecer una relación profunda con otras personas, por lo que decide a ir a ver a sus antiguos amigos para descubrir la verdadera razón de dicho rechazo. Finalmente, tras este reencuentro, comienza a avanzar hacia el compromiso. De esta forma, la novela tiene un hilo conductor que estructura la historia a través de una serie de encuentros y reencuentros que permiten al protagonista entender lo que implica establecer relaciones con otros. *Drive My Car* hereda esta estructura.

Los personajes que encuentra Kafuku en la segunda parte presentan ciertos rasgos comunes con Tsukuru y también con los del tío Vania: han sufrido una dura pérdida y tratan de vivir con dolor. Las siguientes citas de *Tío Vania* que aparecen repetidas expresan la situación desesperada de Kafuku:

**Voitski.** [...] Día y noche, como un espíritu maligno, me sofoca la idea de que he malgastado mi vida sin remedio. No tengo un pasado, todo él lo he derrochado tontamente en fruslerías, y el presente me aterra por lo absurdo. Ahí tiene mi vida y mi amor: ¿en dónde encajan? ¿Qué voy a hacer con ellos? [...] (Chéjov, 2021, p. 302)

**Voitski.** [...] ¡Me has arruinado la vida! ¡No he vivido, no he vivido! ¡Gracias a ti he desperdiciado los mejores años de mi vida, los he destruido! ¡Tú has sido mi peor enemigo! [...] Tengo talento, inteligencia, valentía... Si hubiese tenido una vida normal, habría podido ser un Schopenhauer, un Dostoievski... ¡Estoy diciendo sandeces!... Me estoy volviendo loco... ¡Mamá, estoy desesperado! ¡Mamá! (Chéjov, 2021, pp. 345-346).

Ambos fragmentos muestran la desesperación que siente el protagonista. Ha desperdiciado el tiempo, ha «arruinado» su vida y ya no tiene «remedio» alguno. El tío Vania y otros personajes de la obra sienten que han perdido algo importante al cabo del tiempo y se preguntan cómo van a sobrevivir lo que les resta de vida. Vania y Ástrov son dos claros ejemplos. Eran las únicas «dos personas inteligentes y honradas» en su distrito, pero han perdido esas cualidades tras «diez años de vida provinciana, de vida mezquina» y se han vuelto «tan ruines como los demás» (Chéjov, 2021, p. 357). Vania, después de haber renunciado a la herencia en favor de su hermana y haber trabajado toda la vida para su cuñado, no sabe qué hacer con el resto del tiempo que le queda: «¡Eso es mucho tiempo! ¿Cómo voy a vivir esos trece años? ¿Qué voy a hacer? ¿En qué voy a ocuparlo? ¡Ah!» (Chéjov, 2021, p. 355). Y Ástrov piensa que su vida ya «es irreparable» (Chéjov, 2021, p. 356).

Por su parte, Kafuku perdió a su hija de cuatro años, lo cual cambió totalmente su

relación con su pareja. Un día Oto empezó a contar historias después del sexo, lo cual él creyó que era un vínculo nuevo entre los dos para superar su pérdida. Sin embargo, la mujer se acostaba con otros y Kafuku supuso que era porque dentro de ella había un vacío que él «no podía alcanzar o algo similar a un remolino negro» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 64). A Kafuku le atormenta la idea de que su feliz vida de pareja sea superficial, pero no se atreve a preguntar la verdad a su mujer. Entonces Oto muere de repente y pierde para siempre la oportunidad de descubrir la verdad. Así el hombre vive con el dolor de la pérdida de sus seres queridos y con la sensación de que ha vivido muchos años de falsa felicidad. Al igual que él, las personas que va conociendo el protagonista han tenido alguna pérdida y viven sumidos en la incertidumbre y el dolor: Misaki perdió a su madre; Yoo-na tuvo un aborto espontáneo y como consecuencia de ello ahora se siente incapaz de bailar; Takatsuki perdió a Oto y también su carrera profesional por haberse visto involucrado en un escándalo que, según el joven, había sido una trampa.

Entre estos encuentros, el más importante es el de Takatsuki. Él y Kafuku están vinculados mediante el papel del tío Vania. Kafuku, justo después de haber presenciado la infidelidad de su mujer, va en el coche ensayando, mientras conduce, los textos de la escena donde Vania confiesa que «envidia» a su cuñado Serevriakov porque tiene «éxito con las mujeres» y dice que «no hay donjuán que haya logrado un éxito tan completo» (Chéjov, 2021, p. 279; Hamaguchi y Oe, 2021, p. 41). Justo entonces tiene un accidente y deja el ensayo a medias. Después del accidente, reanuda el ensayo de la misma escena recitando los textos en los que Vania declara que la fidelidad de Elena «es totalmente falsa» (Chéjov, 2021, p. 280; Hamaguchi y Oe, 2021, p. 44). Esa noche el protagonista llega tarde a casa y se encuentra a su mujer muerta. En los textos citados se entrevén los sentimientos que Kafuku no se atreve a verbalizar: los celos hacia los amantes de Oto y la ira hacia ella por engañarle a sus espaldas. Esta escena vuelve a aparecer en la pantalla al final de la primera parte, cuando el protagonista tiene que representar el papel del tío Vania en la obra de teatro, pero no es capaz de recordar algunos textos y se va del escenario en medio del estreno. Por añadidura, es muy significativo que le ocurran tantas desgracias como el accidente de coche, el fallecimiento de su mujer o el abandono del papel después de olvidarse de la cita. Todo es consecuencia del *shock* que le causó el engaño de su mujer.

Takatsuki, por su parte, mantiene un paralelismo con la escena en la que Vania intenta matar a tiros a Serevriakov (Chéjov, 2021, pp. 348-349). La escena aparece por primera vez cuando los actores de la compañía teatral realizan la lectura conjunta del guion, y Takatsuki no acaba de leer el texto como quiere Kafuku (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 54). La segunda vez es en el ensayo general (Hamaguchi y Oe, pp. 66-67). En un momento dado, antes de esta escena, el joven actor golpea a un hombre que intentaba sacarle una fotografía hasta matarlo. Tras este asesinato su interpretación adquiere una gran credibilidad, pero justo aparece la policía para arrestarlo. Así, asociamos a Takatsuki con el aspecto impulsivo y violento del protagonista de Chéjov, en contraste con Kafuku, que se caracteriza por el desapego, es decir, que prefiere alejarse de sus problemas en vez de actuar siguiendo sus impulsos. En este sentido, el Takatsuki de Hamaguchi difiere del original, al que se le describe como «una persona agradable», que no es «*gran cosa*» y que peca de «superficial» (Murakami, 2015, pp. 49-50).

Como ya hemos visto, al final de la primera parte, Kafuku decide dejar el papel del tío Vania, papel que finalmente representará Takatsuki en la segunda parte. Este hecho

también revela el contraste existente entre los dos. El director de teatro explica la razón de este reparto: «**Kafuku**. Chévoj me da miedo. **Takatsuki**. ¿Cómo? **Kafuku**. Cuando me meto en el papel, su texto hace que aflore mi verdadero yo. ¿No te das cuenta? **Takatsuki**. ... **Kafuku**. No lo soporto más. Por eso, no soy capaz de encarnar este papel [del tío Vania]» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 63). El texto de Chévoj obliga a Kafuku a enfrentarse a la verdad que no quiere saber. Este aspecto del texto aparece también en la siguiente cita que se repite en la obra: «**Elena**. [...] más vale saber la verdad, sea la que sea. En cualquier caso, es mucho peor vivir en la ignorancia» (p. 327). No obstante, Kafuku cree que si ella hubiera sabido que él estaba enterado de la verdad, la habría perdido: «Lo que yo más temía era perder a Oto. Si se hubiera dado cuenta de que yo lo sabía [que le había sido infiel], no habríamos mantenido la misma relación como pareja» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 64). Por lo tanto, para Kafuku, que intenta huir de la verdad, es imposible interpretar un texto que revela quién es en realidad. Por eso, designa a Takatsuki, que es capaz de meterse en el papel, para interpretarlo: «**Kafuku**. [...] Tú sabes entregarte a otros actores. Haz lo mismo con este texto. Entrégate al texto para responder» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 63).

Con la muerte de Oto, Kafuku pierde para siempre la oportunidad de preguntarle la verdad, algo que ya será irremediable. Sin embargo, Takatsuki ve la situación de otra manera y le sugiere que no intente entender a los demás sino observar su «propio corazón»:

[...] pretender escudriñar por completo el corazón de otra persona, por muy compenetrado que estés con esa persona o por mucho que la ames, es pedir demasiado. Lo único que consigues es sufrir. Sin embargo, tratándose de nuestro propio corazón, se supone que, esforzándonos, deberíamos poder escudriñarlo tan a fondo como grande sea nuestro esfuerzo. Así pues, ¿no crees que, al final, lo que tenemos que hacer es pactar con firmeza y honradez con nuestros propios corazones? Si uno desea ver *en serio* a los demás, no le queda más remedio que observarse en profundidad, de frente, a sí mismo. Eso es lo que pienso (Murakami, 2015, p. 44).

Aunque el Takatsuki de Hamaguchi tiene un perfil diferente al del relato, estas palabras coinciden en ambas versiones, y serán clave para el compromiso de Kafuku.

#### 4.2.2. El viaje a Hokkaido

Tras la detención de Takatsuki, Kafuku tiene que decidir si retoma el papel del tío Vania. Va a Hokkaido, al pueblo de Misaki, para reflexionar sobre la decisión que debe tomar. La relación entre ellos tiene un paralelismo con la del tío Vania y su sobrina Sonia, algo que ya existía en el original. Misaki tiene la edad que tendría la hija de Kafuku, que murió poco después de nacer (Murakami, 2015, p. 27); y Kafuku, la edad del padre de la chófer, con quien ella ha perdido el contacto (Murakami, 2015, p. 47). Además, Misaki no se considera guapa, igual que Sonia: «Yo tampoco me considero fea. Lo que pasa es que me falta atractivo, como a Sonia» (Murakami, 2015, p. 47). Esta relación constituye el eje de la historia original y esto se ve reflejado fielmente en la versión cinematográfica.

Después del viaje se conocen más profundamente. Kafuku coge más confianza con ella y le confiesa que evitaba saber la verdad. Aunque Oto le había dicho que quería hablar con él, Kafuku llegó tarde a casa adrede porque, según creía: «No podía volver

a casa pues estaba completamente seguro de que después la relación ya nunca sería igual» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 68). Y cuando llegó, su mujer estaba muerta y él se siente culpable. Misaki siente lo mismo por la muerte de su madre. Kafuku le dice a Misaki: «Si yo fuera tu padre, querría cogerte por encima del hombro y decirte: “No es culpa tuya. No tienes nada de lo que sentirte culpable.” Pero no puedo. Tú mataste a tu madre y yo maté a mi mujer» (Hamaguchi y Oe, 2021, pp. 68-69). Esta conversación estrecha todavía más la relación entre los dos. Además de tener un vínculo parecido al de padre e hija, comparten el mismo dolor y la misma pérdida. Y en este aspecto también se asemejan al tío Vania y a Sonia, que sufren por la frustración que les genera haber desperdiciado su tiempo ocupándose de la finca familiar para mandar dinero a Serebriakov, que no se lo agradece en absoluto.

Al final del viaje, la chófer le dice al protagonista: «Señor Kafuku, ¿tan difícil le resulta aceptar a la señora Oto? ¿Está seguro de que todo lo que sabe de ella era verdad?», «No hay ningún enigma acerca de la señora Oto. ¿Es tan difícil asumir que simplemente ella era así?» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 70). Misaki le sugiere a Kafuku que acepte a la mujer difunta tal y como era, y su comentario tiene mucho que ver con las palabras de Takatsuki citadas anteriormente. Los dos piensan que es inútil intentar conocer el interior de otra persona porque es imposible y doloroso, según Takatsuki, y porque, en realidad, no hay nada oculto, según Misaki. Tras esta conversación, el protagonista se da cuenta de que la verdad que él quería evitar no era la que estaba dentro de Oto sino en su interior. Tras escudriñar «su propio corazón», como si cavara un pozo, y comprender que ha perdido a su mujer porque ha evitado enfrentarse a su dolor, Kafuku reflexiona:

Debería asumir el dolor. Dejé pasar la posibilidad de conocer la verdad. Estaba herido en lo más profundo de mi ser. Estaba a punto de volverme loco. Y por esa razón seguía fingiendo no verlo. No me escuché a mí mismo. Entonces perdí a Oto. Para siempre. Ahora lo he comprendido (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 70).

Estas palabras suyas evocan al protagonista de «Kino», que al final del relato se da cuenta de que fue un error no haber sufrido cuando debía:

*«No me dolió lo suficiente cuando tenía que haberme dolido»*, reconoció. «En el momento en que debí haber sentido un dolor verdadero, reprimí sentimientos de vital importancia. Rehuí encontrarme frente a frente con la verdad porque no quería asumir algo tan intenso y, debido a ello, he cargado con un corazón hueco, vacío» (Murakami, 2015, p. 212).

Las palabras de Kafuku posteriores a esta confesión nos traen a la mente los textos de *Tío Vania*. Kafuku dice: «Ya es tarde. No hay remedio. No podemos hacer nada» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 71). Estas nos recuerdan la siguiente cita de Chéjov: «He malgastado mi vida sin remedio» (Chéjov, 2021, p. 302). Luego también comenta: «Tú y yo tenemos que vivir con ello», «Tenemos que vivir» (Hamaguchi y Oe, 2021, p. 71). El mensaje que transmiten estas palabras se repite en la última cita de *Tío Vania*, con la que concluye la historia de Kafuku:

**Sonia.** ¡Qué le vamos a hacer! ¡Es preciso vivir! Seguiremos viviendo, tío Vania. Viviremos durante toda una larga serie de días y veladas interminables. Aguantaremos con

paciencia las pruebas que el destino nos imponga; trabajaremos para otros, ahora y en la vejez, sin conocer el descanso. Y cuando llegue nuestra hora, moriremos humildemente, y allí, más allá de la tumba, diremos que hemos sufrido, que hemos llorado, que nuestra vida ha sido amarga y Dios se compadecerá de nosotros [...]. (Chéjov, 2021, pp. 369-370).

Como otras citas importantes del teatro ruso, esta aparece dos veces. Es la conclusión a la que Kafuku ha llegado tras sus viajes y el proceso del compromiso, que consiste en descubrir su interior, o sea, en reconocer su «verdadero yo», y seguir viviendo con el dolor. Pues este dolor conecta a la gente, según se explica en *Los años de peregrinación del chico sin color*:

En lo más profundo de sí mismo, Tsukuru Tazaki lo comprendió: los corazones humanos no se unen solo mediante la armonía. Se unen, más bien, herida con herida. Dolor con dolor. Fragilidad con fragilidad. No existe silencio sin un grito desgarrador, no existe perdón sin que se derrame sangre, no existe aceptación sin pasar por un intenso sentimiento de pérdida. Esos son los cimientos de la verdadera armonía (Murakami, 2013, p. 263).

Aquí vemos de modo resumido el concepto del compromiso de Murakami: «Es unirse con las personas traspasando un muro que parece imposible de superar, después de haber cavado una y otra vez un “pozo”» (Murakami y Kawai, 1999, p. 84). Hamaguchi lo introduce en su versión como lector y conocedor del mundo literario de Murakami.

## Conclusiones

Numerosos han sido los intentos de llevar a la gran pantalla las obras de Murakami, pero los resultados rara vez han gozado de buena acogida. Como criterio de evaluación de las adaptaciones al cine de las obras del escritor japonés, se otorga a menudo prioridad a una imprecisa fidelidad al original, pero la apreciación real del espectador de a pie demuestra que tal fidelidad no es necesariamente el elemento que determina la calidad de la versión. Esto ocurre porque gran parte del público es consciente de que la película está basada en el texto original del autor japonés, y conoce suficientemente su obra como para identificar los elementos de la novela que aparecen en la adaptación cinematográfica y los que no. Hamaguchi buscó una puesta en escena más orientada a este público, a sabiendas de que ello implicaría una alteración considerable del relato original, fundamentalmente a causa de la dificultad de vincular dos medios de expresión completamente dispares: el relato corto y el largometraje. La solución propuesta por el director consistió, por un lado, en permanecer fiel a su propia experiencia de lectura, y por otro, en ampliar la historia siguiendo dicha interpretación, introduciendo además un relieve intertextual con otras obras de Murakami y con *Tío Vania*, que también aparece en el texto original.

Se puede afirmar que la estrategia de Hamaguchi ha sido muy acertada, sobre todo por su buen aprovechamiento de los dos aspectos esenciales del acto de la adaptación, a saber, proceso e intertextualidad. En muchas de las obras de Murakami, sobre todo en sus relatos cortos, numerosos son los misterios o detalles que el autor no explica, lo que incita a muchos de sus lectores, e incluso a los investigadores, a tratar de resolverlos y a intercambiar opiniones sobre sus interpretaciones. De hecho, existen muchos libros y



estudios dedicados al respecto.<sup>6</sup> Así, en una primera etapa, Hamaguchi identifica como lector los enigmas o espacios de indeterminación en el pasado y el futuro del protagonista de la novela de Murakami, y después, como director, nos presenta su interpretación mediante su versión cinematográfica. Además, gracias a la temática de la representación que se perfila a través de la inserción de *Tío Vania* en la trama, el espectador toma conciencia sin dificultad de que, a fin de cuentas, el director no es sino uno más de los muchos lectores de Murakami, lo que implica que su interpretación personal no es determinante. Así, la fidelidad que el director ofrece a los espectadores no es tanto al texto original sino a su propia experiencia de lectura. La temática de la representación es un aspecto de la obra de Hamaguchi cuyo análisis no está exento de interés, y es nuestro propósito continuar investigando en esa línea.

Técnicamente, para resaltar aún más la singularidad de su interpretación, Hamaguchi acude a otros textos que, aunque ausentes en la novela original, son válidos como parte de la obra de Murakami, o bien como ejemplos de las referencias literarias predilectas del escritor. La escenificación de dichos textos y su acertado orden de inserción en la trama proporcionan una profundidad insospechada a la versión de Hamaguchi, que se podría definir como un rico mosaico del mundo interno de Murakami. Así, los espectadores harukistas sabrán apreciar el valor de la adaptación de Hamaguchi en la medida en que esta enlaza con la obra del escritor, que ellos conocen sobradamente. Esto les hará, por un lado, aceptar a Hamaguchi, si no como uno de ellos, por lo menos como un apasionado del novelista nipón; y, por otro lado, deleitarse con la interpretación particular del director. Sin embargo, como el público está lejos de ser constituido únicamente por harukistas, queda por saber cuál es la impresión del espectador aficionado. La gran acogida recibida por la película prueba que, aunque la mayoría del público no esté familiarizado con las obras de Murakami, puede disfrutar de las originales técnicas escénicas del director.

Como inciso señalaremos que, como se dijo al comienzo de este trabajo, los recursos de Hamaguchi son diferentes a los del director de *Burning*, el surcoreano Lee Chang-dong, cuya adaptación ganó también cierta reputación. En sus ampliaciones del texto de Murakami, Lee aprovechó elementos propios del contexto coreano, prefiriendo hacer hincapié no tanto en ofrecer soluciones a los enigmas del texto original como en recrear el ambiente misterioso de este. Tal disparidad de estrategias entre los dos cineastas asiáticos merecería quizá una comparación más exhaustiva, pero reservaremos ese análisis para un próximo trabajo.

En conclusión, la singularidad de la adaptación de Hamaguchi revela su gran potencial para complacer tanto al espectador aficionado como a los expertos harukistas. Se puede afirmar que, con sus originales recursos escénicos, el director nipón ha iniciado una nueva senda en el género de las adaptaciones cinematográficas.

## Referencias bibliográficas

- Chéjov, A. (2021) Tío Vania. En Chéjov, López-Morillas, J. (trad.). *Ivánov. La gaviota. Tío Vania* (2da ed.) (pp. 269-370). Madrid: Alianza.
- Hamaguchi, R. y BRUTUS (2022). *Drive My Car*, Eiga-kantoku, Hamaguchi Ryūsuke ni intabyū [Entrevista a Ryūsuke Hamaguchi, director de *Drive My Car*]. *BRUTUS*, 25 de febrero de 2022. [https://brutus.jp/hamaguchiryusuke\\_interview/?heading=1](https://brutus.jp/hamaguchiryusuke_interview/?heading=1)
- Hamaguchi, R. y CREA Henshubu (2021). Murakami Haruki no shin wo kuu tame ni dōryoku shita koto [Los esfuerzos que hice para entender el espíritu de Haruki Murakami]. *CREA*, 14

- de agosto de 2021. <https://crea.bunshun.jp/articles/-/31993>
- Hamaguchi, R. y Eiga Natalie Henshubu (2021). Hamaguchi Ryūsuke ga Murakami Haruki ni kansha [Ryūsuke Hamaguchi le da las gracias a Haruki Murakami]. *Eiga Natalie*, 13 de septiembre de 2021. <https://natalie.mu/eiga/news/444917>
- Hamaguchi, R. y Hirai, I. (2021). Hamaguchi Ryūsuke kantoku ga akasu *Drive My Car* sōsaku no uragawa [El director Ryūsuke Hamaguchi nos revela el secreto de la creación de *Drive My Car*]. *MOVIE WALKER PRESS*, 24 de agosto de 2021. <https://moviewalker.jp/news/article/1047487/>
- Hamaguchi, R. y Ishii, Y. (2021). *Drive My Car*, Cannes jushō no kyakuhon wa kō shite umareta [*Drive My Car*, Así nació el guion que ganó un premio en el festival de Cannes]. *CINEMATODAY*, 9 de agosto de 2021. <https://www.cinematoday.jp/news/N0125456>
- Hamaguchi, R., Miyake, S., y Miura, T. (2021). Teidan Hamaguchi Ryūsuke, Miyake Shō, Miura Tetsuya [Conversaciones entre Ryūsuke Hamaguchi, Shō Miyake y Testuya Miura]. *Kinema Junpo*, la primera mitad de agosto, pp. 17-21.
- Hamaguchi, R. y Nozaki, K. (2021). *Eiga Drive My Car* wo megutte [Sobre la película *Drive My Car*]. *Bungakukai*, septiembre de 2021, pp. 96-109.
- Hamaguchi, R. y Oe, T. (2021). Senario, *Drive My Car*. *Shinario*=senario, 77(11), pp. 36-72.
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation* (version revisada). New York: Routledge.
- IMDb. *Drive My Car* (2021). *BoxOfficeMojo.com by IMDbPro*. <https://www.boxofficemojo.com/title/tt14039582/>
- Iser, W. (1998). *Kōi toshite no dokusho* [El acto de leer]. Kutsuwada, O. (trad.). Tokio: Iwanami shoten.
- Ishiguro, K. y Ono, K. (2006). Intabyū Kazuo Ishiguro [Entrevista a Kazuo Ishiguro]. *Bungakukai*, agosto de 2006, pp. 130-146.
- Ishihara, C. (2007). *Nazotoki Murakami Haruki* [Resolver los misterios de Haruki Murakami]. Tokio: Kōbunsha.
- JJJI Press (2022). «Futatsu no sekai» no kōfuku-na yūgō [Una fusión feliz de dos mundos]. *JJJI. COM*, 28 de marzo de 2022. <https://www.jiji.com/jc/article?k=2022032800694&g=soc>
- Katō, N. (2015). *Murakami Haruki wa, muzukashii* [Haruki Murkami es difícil]. Tokio: Iwanami shoten.
- \_\_\_\_\_. (2019). *Murakami Haruki no tanpen wo eigo de yomu 1979-2011* [Lecturas de relatos de Haruki Murakami en inglés 1979-2011], vol. 1. Tokio: Chikuma shobō.
- Murakami, H. (2013). *Los años de peregrinación del chico sin color*. Álvares, G. (trad.). Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Hombres sin mujeres*. Álvares, G. (trad.). Barcelona: Tusquets.
- Murakami, H. y Kawai, H. (1999). *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku* [Haruki Murakami va a ver a Hayao Kawai]. Tokio: Shinchōsha.
- Nishiguchi, S. y Kōno, S. (2021). Kea to danseisei [El cuidado y la hombría]. *POSSE*, 49, pp. 174-183.
- Numano, M. (2021). Murakami, Chekhov, Hamaguchi no mitsu-domoe [Tres fuerzas en conflicto: Murakami, Chéjov y Hamaguchi]. *Shinchō*, 118 (10), pp. 214-218.
- Rapold, N. (2021). Haruki Murakami and the challenge of adapting his tales for film. *The New York Times*, 25 de noviembre de 2021. <https://www.nytimes.com/2021/11/25/movies/haruki-murakami-drive-my-car-ryusuke-hamaguchi.html>
- Sasaki, A. (2021). Gengo no shūtoku to unten no shūjuku [Aprendizaje del idioma y el dominio de la conducción]. *Bungakukai*, septiembre de 2021, pp. 116-122.

- Shimizu, Y. (2015). *Murakami Haruki wa kuse ni naru* [Haruki Murakami es adictivo] Tokio: Asahi shinbun shuppan.
- The Sankei News (2022). *Drive My Car*, Bei Academy-shō wa [Drive My Car y el Óscar americano]. IZA, 26 de marzo de 2022. <https://www.iza.ne.jp/article/20220326-QHWSJ3YB2FPJRPLYJSSQZWUGCO/>
- Xu, Z. (2016). Ushinawareta 38-pun: Murakami Haruki gensaku *Noruwei no mori* no eiga-ka oyobi Chūgoku ni okeru dōsaku-kaihen-jōei ni yoru henyō wo megutte [38 minutos perdidos: sobre la película de *Tokio Blues* de Haruki Murakami y los cambios que conllevó la proyección de su versión modificada en China]. *Tokyo Daigaku Chūgoku-go Chūgoku bungaku kenkyushitsu kiyō*, 19, pp. 141-158.
- Yamane, Y. (2019). «Sekaibungaku» toshite no Burning: Murakami Haruki “Naya wo yaku” wo koete [*Burning* como «literatura mundial»: superando a «Barn Burning» de Haruki Murakami]. *Hiroshima daigaku daigakuin bungaku kenkyūka ronshu*, 79, pp. 51-71.
- Yomota, I. (2009). Murakami Haruki to eiga [Haruki Murakami y las películas]. En Shibata M., Numano M., Fujii S. y Yomota I. (eds.). *Sekai wa Murakami Haruki wo dō yomu ka* [¿Cómo lee el mundo a Haruki Murakami?] (pp. 161-177). Tokio: Bungei shunju.

## Notas

<sup>1</sup> Japón, 2021. Dirección de Ryūsuke Hamaguchi, producción de Teruhisa Yamamoto, guion de Ryūsuke Hamaguchi y Takamasa Ōe. Se estrenó en Japón el 20 de agosto de 2021, el 24 de noviembre en EE. UU., y el 18 de febrero de 2022 en España (IMDb).

<sup>2</sup> Son de la autora todas las traducciones de los textos ingleses y japoneses que no tienen versiones publicadas en español.

<sup>3</sup> En 1988, Makoto Harada, quien llevó al cine algunos relatos de Murakami, propuso llevar a la pantalla *Tokio blues*, y el autor lo rechazó diciendo que ni siquiera daría permiso a Stanley Kubrick (Yomota, 2009, p. 170). En una entrevista con *New York Times* de 1990, Murakami declara: «Para un libro basta con ser un libro» (Rapold, 2021).

<sup>4</sup> Las siguientes son las adaptaciones cinematográficas de las obras de Murakami: *Kaze no uta wo kike* (Escucha la canción del viento, 1981), dirigida por Kazuoki Oomori; *Pan'ya shūgeki* (Asalto a las panaderías, 1982), dirigida por Naoto Yamakawa; *A 100% GIRL* (basada en «Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta en una soleada mañana del mes de abril», 1983), dirigida por Naoto Yamakawa; *Mori no mukō-gawa* (Más allá del bosque, basada en «Su perro pequeño en tierra», 1988), dirigida por Keiichi Nomura; *Tony Takitani* (2004), dirigida por Jun Ichikawa; *Norwegian Wood* (Tokio blues, 2010), dirigida por Anh Hung Tran; *All God's Children Can Dance* (Después del terremoto, 2010), dirigida por Robert Logevall; *The Second Bakery Attack* (El segundo asalto a la panadería, 2010), dirigida por Carlos Cuarón; *Burning* (basada en «Quemar graneros», 2018), dirigida por Lee Chang-dong; y *Hanalei Bay* (2018), dirigida por Daishi Matsunaga. Para hacer esta lista hemos consultado Yomota (2009), MOVIE WALKER PRESS (<https://moviewalker.jp/>) y HMV & BOOKS (<https://www.hmv.co.jp/>).

<sup>5</sup> Kazuo Ishiguro califica a Murakami como un escritor que escribe fuera del realismo. Añade que es muy difícil que triunfe un escritor de este estilo y Murakami es una de las pocas excepciones, aparte de García Márquez, Kafka y Beckett (Ono, 2004, p. 141).

<sup>6</sup> Véase Ishihara (2007), Katō (2015) y Shimizu (2015).

## Perfil de la autora

Naoka Mori es profesora titular en la Facultad de Relaciones Internacionales de la Universidad Provincial de Shizuoka (Japón), doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad de Valladolid (España, 2011). Se ha especializado en literatura española y literatura

comparada, y sus temas principales de investigación son el teatro de Federico García Lorca y la recepción de la literatura española en Japón y la japonesa en España.

### Title

*Drive My Car* by Hamaguchi Ryūsuke: A film adaptation of Haruki Murakami

### Abstract

Ryūsuke Hamaguchi's *Drive My Car* (2021) is a film adaptation of Haruki Murakami's work of the same title from the short story collection *Men Without Women*. Despite numerous differences with regard to the original text, Hamaguchi's rendition has been favorably received by viewers and critics as faithful. This paper aims to clarify how he produced such an impression. His success on this score is due to a strategic leveraging of the nature of adaptation itself, particularly as a process and product of intertextuality. Hamaguchi's film conveys his interpretation as a reader and takes advantage of intertextuality not only with the original written story but also with Chekov's *Uncle Vanya* (which figures in the original "Drive My Car"), with other stories in *Men Without Women*, and with some of Murakami's longer works of fiction. As such, the film's fidelity is not so much to the eponymous original short story as it is to Hamaguchi's broader reading experience, the sharing of which allows Hamaguchi's audience to enjoy his cinematic interpretation as being one of a fellow Murakami fan.

### Keywords

*Drive My Car*, Ryūsuke Hamaguchi, *Men Without Women*, Haruki Murakami, film adaptation

### タイトル

村上春樹のアダプテーション—濱口竜介『ドライブ・マイ・カー』—

### 要旨

濱口竜介監督『ドライブ・マイ・カー』(2021年)は村上春樹の短編集『女のいない男たち』に収録された同名作品の映画化である。原作との相違点を少なからず含んでいるにもかかわらず、観客や批評家は映画版を原典に忠実なアダプテーションとして好意的に受け入れた。本稿ではこのような印象を生み出した仕掛けについて考察するが、これはアダプテーションの過程としての性質と間テクスト性が十分に生かされていたためであると思われる。濱口は自分の作品解釈を映画に忠実に反映することを目指し、そのために原作だけでなく、『女のいない男たち』の他の短編や原作に登場する『ワーニャ伯父さん』、そして村上の長編小説全体との間テクスト性を盛り込み、映画を通して自分のいち読者としての解釈を観客と共有しようとしたのである。

### キーワード

『ドライブ・マイ・カー』、濱口竜介、『女のいない男たち』、村上春樹、映画のアダプテーション