



Sobre el Ideario Narrativo y el Realismo Fantástico de Haruki Murakami a partir de algunas obras.

On The Narrative Ideology And Fantastic Realism Of Haruki Murakami From Some Work.

DOI: 10.32870/argos.v9.n24.7b22

Heraclia Castellón Alcalá

Grupo ILSE. Universidad de Almería (ESPAÑA)

CE: heracliacastellon@gmail.com

ID ORCID: 0000-0001-8303-9426



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 28/02/2022

Aprobación: 18/04/2022

Resumen:

El artículo aborda - principalmente a partir de los cuentos y de tres novelas (*El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* y *La muerte del comendador*) - la génesis de algunos referentes de la cosmovisión narrativa de Murakami, así como el planteamiento de autor al que parece obedecer su obra. Ambos aspectos resultan cardinales para elucidar el soporte ficcional reconocible como rasgo de autor, entendido todo como ideario narrativo: coordenadas temáticas, constelación de personajes, tramas y escenarios, perspectiva narrativa elegida, recursos expresivos...

Asimismo, se busca identificar la entidad de la entrada de elementos fantásticos, componente de factura murakamiana; desde la rúbrica de realismo fantástico a que se asigna al autor, este trabajo se acerca al cúmulo de figuras, referentes y mecanismos fantásticos que jalonan las historias para comprobar qué fuentes socioculturales nutren este imaginario. Por lo referenciado, este bagaje fabulador correspondería al acervo oriental, la tradición mítica y legendaria de cuño japonés. A ello se une la catarsis que experimentan los personajes, relacionada con el concepto de Murakami sobre su creación.



Para reconocer ambos aspectos se analiza su reflejo en el corpus delimitado, a partir de manifestaciones del autor y de aportaciones críticas del ámbito hispánico y americano.

Palabras clave: Narrativa contemporánea, Realismo fantástico, Haruki Murakami.

Abstract:

The article addresses - mainly from the stories and three novels (*Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, *The Wind-Up Bird Chronicle* and *Killing Commendatore*) - the genesis of some references of the worldview Murakami's narrative, as well as the author's approach that his work seems to obey. Both aspects are cardinal to elucidate the fictional support recognizable as an author trait, understood everything as a narrative ideology: thematic coordinates, constellation of characters, plots and settings, chosen narrative perspective, expressive resources...

It also seeks to identify the entity of the entrance of fantastic elements, a component of the Murakami invoice; From the rubric of fantastic realism to which the author is assigned, this work approaches the accumulation of fantastic figures, referents and mechanisms that mark out the stories to check what sociocultural sources nourish this imaginary. For the aforementioned, this fabulous background would correspond to the oriental heritage, the mythical and legendary tradition of Japanese stamp. Added to this is the catharsis experienced by the characters, related to Murakami's concept of their creation.

In order to recognize both aspects their reflection is analyzed in the delimited corpus, based on the author's statements and critical contributions in the Hispanic and American sphere.

Keywords: Contemporary Narrative, Fantastic Realism, Haruki Murakami.



Sobre el ideario narrativo de Murakami

Murakami ha fraguado, a partir del conjunto de sus relatos, un cosmos inconfundible. Este trabajo busca indagar en algunas claves sobre las que su ficción descansa, es decir, reconocer cómo se plantea la construcción de sus obras, desde el momento germinal, en que la idea inspiradora surge, hasta el flujo que subyace y la hace avanzar, o los ámbitos y seres de ficción que la pueblan, como también su relación personal con su obra y su recepción. Se trata de ver de dónde brota el caudal creativo, para lo cual se recurre a las formulaciones autodescriptivas del propio autor en ensayos y entrevistas, e igualmente a las aportaciones reseñables de destacados estudiosos. Por otro lado, interesa también rastrear la aparición de los eventos fantásticos en las tramas, e identificar el punto de inflexión que aportan.

Para dilucidar la idiosincrasia propia de este imaginario, el registro de los vectores que lo configuran resulta especialmente esclarecedor; ese universo abarca desde figuras, espacios y fenómenos de entraña japonesa, hasta productos culturales de clara factura occidental, notoriamente música, literatura y cine, pero también la ropa, la comida y bebida... La voz narrativa desde la que la historia se va tejiendo -a menudo la del narrador en primera persona- se puede en ocasiones detener en detallar la propia génesis del relato, con afán metanarrativo, y avanza fluyendo grácilmente, recurriendo por momentos al humor, y siempre a una sugerente galaxia metafórica, asociativa.

La producción narrativa de Murakami traducida al español hasta el momento consta de catorce novelas y cinco volúmenes de cuentos. En lo relativo a las obras que aquí se van a tomar como referencia, principalmente se trata de cuentos incluidos en las compilaciones publicadas en español, en particular *El elefante desaparece* y *Sauce ciego, mujer dormida*, y en menor medida *Hombres sin mujeres*, el penúltimo volumen publicado en español-recientemente acaba de publicarse en español la última compilación de relatos, *Primera persona del singular*-. En cuanto a las novelas, las tres a las que más frecuentemente remite este trabajo son *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* y *La muerte del comendador*. En los dos primeros volúmenes de cuentos citados de referencia se encuentran los escritos en las primeras décadas de la obra murakamiana hasta los años 90, si bien el segundo incluye también relatos escritos ya en el siglo XXI. Los años de aparición en Japón de las tres novelas citadas son, respectivamente, 1985, 1994 (Mori, 2014, p.5) y 2017; en la bibliografía final figuran las fechas de su publicación en español. En casi todos los casos se maneja la edición electrónica.



La doble conjunción en que se funden elementos de procedencia japonesa con los múltiples referentes occidentales ha sido asentada en estudios esenciales sobre este autor, entre los que cabe destacar el relevante análisis de Rubio -para quien Murakami es un autor de notable densidad mítica de una mitología profundamente nipona- (Rubio, 2012, p.252), y algunos otros; en ellos se sostiene que la concepción del universo ficcional murakamiano remite en su esencia a una cosmovisión japonesa, al margen de los espacios predominantemente urbanos y de los omnipresentes iconos y guiños cosmopolitas que afloran; todo se enmarca, sin embargo, en un espacio literario propio, y remite a un trasfondo cultural japonés (Atkins, 2012, p.24).

Frente a quienes lo tildan de escritor asimilado a las formas occidentales, se yerguen las opiniones de los que encuentran en el universo murakamiano la expresión del horizonte en que se mueven hoy los japoneses, sus desafíos e incertidumbres. Sus personajes serían el reflejo de sus compatriotas, atenazados por el peso de un milenario código de valores que exige la cesión de individualismos, que impone la aceptación de sus estrictos códigos, y de ahí la sensación de pérdida y desconcierto de quienes navegan contra corriente:

At the heart of most of Murakami's novels we find a Japanese individual, often in a state of dislocation and attempting to traverse the highs and lows of Japanese society. Often, Murakami's characters are trying to assert individuality in the face of Japanese notions of conformity, or are struggling against the strict commitment of Japanese working culture. Ultimately, the books portray the beauty of these individuals coming to terms with modern Japanese culture. Western allusions are prevalent, but never distract from this distinctly Japanese state of emotional affairs. (Rowlands, 2019).

[En el corazón de la mayoría de las novelas de Murakami encontramos a un individuo japonés, a menudo en un estado de dislocación e intentando atravesar los altibajos de la sociedad japonesa. A menudo, los personajes de Murakami intentan afirmar su individualidad frente a las nociones japonesas de conformidad, o luchan contra el estricto compromiso de la cultura laboral japonesa. En última instancia, los libros retratan la belleza de estos individuos que se adaptan a la cultura japonesa moderna. Las alusiones occidentales prevalecen, pero nunca distraen la atención de este estado emocional claramente japonés]



Los personajes murakamianos, sumidos en el desconcierto de sus vidas a la deriva, se escapan claramente del modelo socialmente establecido, y su voluntaria marginalidad de outsiders está en flagrante confrontación con el patrón colectivo vigente; Sugimoto enumera los rasgos de ese tipo humano considerado como referente estereotipado: empleado de una empresa, a la que debe lealtad, entrega y sumisión en una prolongada vida laboral (Sugimoto, 2010, p.43). Por contra, los protagonistas murakamianos rechazan esas pautas de conducta, se apartan del cauce social preestablecido, que sienten instala en sus vidas el vacío vital, el desencuentro con su identidad, la parálisis y el desasosiego existencial (Castellón, 2020a, p.264). Los conflictos que atenazan a los personajes les reportan un descontento y malestar relacionado con su pasado, o con amenazas externas. Por edad, Murakami corresponde al movimiento juvenil de protesta Zenkyoto, que Rubio define como la expresión colectiva de la insatisfacción sentida por una juventud con el modelo de rápido desarrollo económico y ajustes sociales experimentados en aquella época de finales de los años sesenta (Rubio, 2012, p.87). El desapego por el modelo social imperante es evidente en el protagonista de *Crónica del pájaro...*, que no soporta malgastar sus días en un trabajo que no le satisface: “No tenía ninguna intención de seguir indefinidamente en aquella oficina haciendo indefinidamente el mismo trabajo, y sabía que, si no lo dejaba entonces, ya no lo dejaría jamás”.

Stretcher destaca que ese movimiento radical había generado en sus integrantes la conciencia de la propia identidad y, al extinguirse el Zenkyoto con el triunfo del capitalismo consumista, a esos jóvenes no les bastaba con vivir en una sociedad acomodada, por lo que surge en ellos una profunda crisis de identidad (Stretcher, 1999, p.265). Ese desapego al modelo social que se instala en los setenta late en los treintañeros protagonistas de Murakami. Según Stretcher, la cuestión implícita en ese narrador protagonista es cómo conectar con su propia identidad; la forma de autoidentificación se plasma a partir de un proceso metafórico, para acceder al interior profundo; de ahí que se utilice el realismo mágico, según Stretcher, “it is for this reason that Murakami's work seems to fall into the general category of “magical realism” though one must exercise great care in distinguishing Murakami's strain of magical realism from other more politicized forms of the genre” [es por esta razón que el trabajo de Murakami parece caer en la categoría general de "realismo mágico", aunque se debe tener mucho cuidado al distinguir la variedad de realismo mágico de Murakami de otras formas más politizadas del género.], (Stretcher, 1999, p.267).



Por otro lado, en algunos ensayos, prólogos o publicaciones en prensa podemos conocer cómo aborda el autor su obra, cómo se plantea la mecánica de su producción narrativa, su visión sobre la escritura, sus códigos creativos. Por ejemplo, cuando habla de su inspiración, siempre se remite a su propio fondo, a la profundidad de las imágenes que su mente crea, a esa nebulosa fértil que lo provee de una especie de visiones que, según él, son el germen de sus relatos. Son creaciones de su mente, en cuyo origen él no interviene, se generan libremente y él se limita a darles forma; pero la fuente matriz está en su interior, y brota al margen de su voluntad o control, es un flujo espontáneo, automático, que lo nutre de sustancia creativa que él no puede controlar ni a la que tampoco acceder de forma consciente; al referirse a la consideración de “realismo mágico” a la que sus obras han sido adscritas, Murakami replica que, para él, en lo profundo de su ser, es simplemente realismo, ya que la magia la encuentra cuando se zambulle en su interior: es allí donde aparecen los eventos mágicos (Anderson, 2011). Terminada la escritura, se termina el manantial de los prodigios fantásticos, el Murakami de la vida ordinaria no dispone de la entrada a lo fantástico de que sí goza el Murakami escritor en los momentos de creación.

Ese magma onírico que impregna muchos momentos narrativos arranca de sus creaciones mentales espontáneas, no reguladas por su mente racional, de la misma materia de que están hechos los sueños; pero los sueños nutricios de Murakami arriban en sus momentos de vigilia creativa ya que, para él, el trabajo de un novelista es soñar despierto: “Yo no sueño. O no los recuerdo, pero mi literatura está llena de ellos; los imagino” (Garzón, 2019, p. 59). Murakami afirma que su escritura procede de imágenes que acuden a su mente cuando está escribiendo, ante las cuales se posiciona como simple espectador que las transcribe; no hay un plan preconcebido, un programa narrativo o estructural prefijado; el inconsciente gobierna el curso de la creación (*Literary Hub*, 2020). Ese dejarse llevar sin control consciente la ha reiterado Murakami en varias entrevistas, en las que confiesa esa ausencia de esquema previo, ese fluir libre de la creación que a él mismo arrastra y sorprende:

Yo empiezo a escribir sin ninguna estructura, apenas con alguna imagen o una serie de personajes que me interesan. Así como los lectores, no puedo esperar a dar vuelta la página para saber qué pasa con esta gente que he creado, porque no tengo idea del argumento, simplemente dejo que la historia fluya libremente desde mi interior y me sorprende a mí mismo. Por eso creo que la libre improvisación es simplemente llegar a la esquina sin aliento para ver qué hay al girar en ella, con un sentimiento de excitación. (Libedinsky, 2015).



Por ejemplo, según ha revelado, la génesis de *La muerte del comendador* fue la traza del especial paisaje donde se encuentra la casa en que se instala el protagonista, y donde se puede apreciar también -aparte de en la creación del personaje de Menshiki- el eco admirativo a *El gran Gatsby*. Según desvela Murakami, el paisaje fue lo primero: “Una casa cerca del mar, en lo alto de una montaña y en el límite: hacia delante se ve despejado, y hacia atrás siempre nubarrones” (Garzón, 2019, p.58). Tras trazar inicialmente el espacio de la casa, manifiesta su desconocimiento sobre lo que seguiría.

Un apunte de paisaje hace que eche a andar el engranaje de esa extensa novela, en la que, además de las literarias, se entrecruzan las referencias musicales (*Don Giovanni* de Mozart) e históricas (el inicio de la Segunda Guerra Mundial en Austria, o la guerra entre Japón y China). Es curioso, sin embargo, que, en otra entrevista para un periódico japonés, Murakami indique que la novela empezó a partir de la música que ya aparece en su título:

The first thing I had was the title. [...] I was attracted by the strange, restless resonance of the words “Killing Commendatore” and I wondered if I could write a story set in Japan with that title. This is where it all began. (Yukawa y Koyama, 2019).

[Lo primero que tuve fue el título. [...] Me atrajo la resonancia extraña e inquieta de las palabras “Killing Commendatore” y me pregunté si podría escribir una historia ambientada en Japón con ese título. Aquí es donde todo comenzó.]

En muchos casos, las historias surgen a partir de un título, sea de cosecha propia, sea cita o paráfrasis de otro autor u obra musical. En el primer caso, por ejemplo, el cuento *Quemar graneros* -de *El elefante desaparece*- se desarrolla a partir del título, que rondaba en la mente del autor:

Imaginé qué clase de historia podía escribir para ese título que me perseguía, y apareció un joven con coche importado que cada dos meses quema un granero ajeno y se lo cuenta a un escritor mientras fuman un porro. Inventé una historia capaz de llenar esa imagen. No me propuse interpretar rabia ni violencia. Para mí fueron solo palabras. (Garzón, 2019, p.61).

Que el leitmotiv del relato se desencadene desde la paráfrasis de un título ajeno ha dado lugar a la compilación *Hombres sin mujeres*, que agrupa siete relatos, cinco de los cuales reciben su título bien de



una composición musical (*Drive my car* y *Yesterday*, de las correspondientes canciones de los Beatles), bien de una obra literaria cuyo título retoman (el relato que da nombre al volumen, *Hombres sin mujeres*, procede de otra compilación de relatos de Hemingway), o bien (como *Samsa enamorado* o *Scherezade*) el título se engarza con la historia de la literatura. Para todos lo primero fue el título:

The title grabbed me first (of course, Hemingway's short-story collection of the same title figured in), and the stories followed. Each story came from the vibrations produced by the title. Why "Men Without Women"? I don't know. Somehow or other, that title put down roots in my mind. (Treisman, 2014).

[El título me atrapó primero (por supuesto, la colección de cuentos cortos de Hemingway del mismo título figuraba), y las historias siguieron. Cada historia surgía de las vibraciones que producía el título. ¿Por qué "Hombres sin mujeres"? No sé. De alguna manera u otra, ese título echó raíces en mi mente.]

Por otro lado, su interés por la música es tan poderoso que llega a crear sus textos desde lo que una obra musical le inspira, como el cuento *La gente de la televisión*, escrito en los ochenta a partir de vídeos de Lou Reed que veía en la cadena MTV (*Literary Hub*, 2020). Destaca especialmente la influencia creadora y la cercanía con la música en el caso de la novela *1Q84*, con tres partes repartidas en dos extensos volúmenes; su estructura reproduce rigurosamente la de una composición de Bach, *El clave bien temperado*, cuya disposición consta de dos ciclos de preludios y fugas compuestos en todas las tonalidades mayores y menores. La novela mantiene la conformación de la pieza musical, y cada uno de los tres libros de esa obra consta, como la obra de Bach, de veinticuatro partes. Cabe aquí recordar a, Julio Cortázar, quien planteaba la redacción de una prosa literaria que se ajuste a una arquitectura, a una articulación y ritmo de índole musical, que llamaba "encantatoria":

Una prosa en la que se mezclan y se funden una serie de latencias, de pulsaciones que no vienen casi nunca de la razón y que hacen que un escritor organice su discurso y su sintaxis de manera tal que, además de transmitir el mensaje que la prosa le permite, transmite junto con eso una serie de atmosferas, aureolas, un contenido que nada tiene que ver con el mensaje mismo pero que lo enriquece, amplifica y muchas veces lo profundiza. (Cortázar, 2013, p. 150).



La música, en efecto, desempeña un papel que va más allá de ocasionales referencias a determinadas piezas -clásicas, jazz, pop-, sino que está ligada al surgimiento de la obra, sea por las connotaciones de los títulos: *Los años de peregrinación del chico sin color*; *Al sur de la frontera, al oeste del sol*; *Baila, baila, baila*, denominaciones que toma respectivamente de Liszt (de la suite *Années de pèlerinage*), de una canción de Nat King Cole y de la canción *Dance, Dance, Dance* de *The Dells*; sea por vincular su desarrollo a composiciones musicales. Algo similar cabría decir con respecto a la literatura, no solo por el préstamo de títulos (aparte de los ya citados, los bien conocidos de novelas como *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, *1Q84*, o cuentos, como *Un día perfecto para los canguros*), sino también por el juego narrativo que establece a través del diálogo intertextual, cuya muestra más esclarecida sería *Kafka en la orilla*.

Reseñados, pues, los materiales y resortes que ponen en marcha el numen creador de los relatos (el inconsciente, el trasfondo sociológico, determinados motivos culturales...), interesa ahora avanzar considerando el proceso transformador que la propia narrativa comporta.

Literatura y catarsis

Fraguada desde esos posibles motivos inspiradores, en la obra de Murakami subyace el propósito confesado de que la ficción cumpla un efecto curativo, sanador, igual que les ocurre a sus personajes a lo largo del desarrollo de las historias. Conviene recorrer lo postulado por el autor acerca de su concepto de la actividad escritora, así como atender a los puntos de inflexión de las tramas, que de algún modo reflejan o coinciden con esas formulaciones de Murakami.

Es frecuente que algunas tramas conduzcan en algún momento al personaje a resolver su conflicto - muchas veces, interno- sumergiéndose en un espacio natural, donde afrontará arduos obstáculos que pondrán a prueba su resistencia, hasta llegar a un límite en el que encuentra una fuerza interior que le permitirá regenerarse. La naturaleza es el detonante de la solución transformadora, de una catarsis en que la pugna, en realidad, es consigo mismo; el medio natural -real o de factura fantástica- es el espacio de la sanación, donde el personaje puede finalmente sentirse aliviado de la gravosa carga que lo atenaza.



Ese concepto de acción benéfica, sanadora, es muy de entraña murakamiana; él se lo aplica en cuanto creador de ficciones, como si la propia actividad fabuladora operase en él la deseada liberación de los demonios propios:

Creo, por otra parte, que en el hecho de escribir se oculta una intención de curación de mí mismo. Cualquier acto de creación tiene, en mayor o menor medida, esa intención de añadir algo personal, de corregirse a uno mismo. Uno se relativiza, es decir, manifiesta una vertiente espiritual de sí mismo de forma distinta a la que existe en realidad y de esa manera se pueden diluir (o sublimar) los desacuerdos, las discrepancias o las contradicciones que se producen, inevitablemente, en el transcurso de la vida. (Murakami, 2015b).

De hecho, al retrotraerse a sus primeros pasos como autor, reconoce que, si bien de forma implícita, ya había en su talante de autor un deseo de purificación, que eso precisamente hizo surgir en él la decisión de escribir (Murakami 2015b). Es una posibilidad de transformación personal a través de los relatos creados, actividad que le permite vivir otras vidas desde la piel de las criaturas ficticias: “Veo mi literatura como la persecución de esas vidas diferentes. Todos vivimos en una especie de jaula, la que supone ser solo uno mismo. Como escritor de ficción, puedes salir y ser diferente” (Garzón, 2019, p.60).

Sus expectativas en la acción creativa son, pues puramente personales, de satisfacción y disfrute propio, sin mayor propósito de trascendencia colectiva, ni de poder transformador alguno, o de generar de tomas de conciencias, etc. No comulga con el papel social de la literatura como herramienta de intervención, de cambio social: “I am hundred percent fiction writer. I don’t want to write messages. I want to write good stories. I think of myself as a political person, but I don’t state my political messages to anybody” [Soy cien por cien escritor de ficción. No quiero escribir mensajes. Quiero escribir buenas historias. Me considero una persona política, pero no expreso mis mensajes políticos a nadie.] (Anderson 2011). Ese concepto de escritor que rehúye la misión de influir en el cambio social lo ha reiterado, al proclamarse novelista solamente, ni pensador, ni crítico o activista social (*Literary Hub*, 2020). Se autoidentifica como novelista, como escritor, para quien escribir es su razón de ser, su plena realización vital, su placer y objetivo (Garzón, 2019, p.61).

Sobre el vínculo con sus lectores también se ha pronunciado a través de una particular imagen. La manera en que justifica su éxito corresponde, en efecto, a su prosa y estilo más genuinos; explica la



fidelidad de sus lectores con una metáfora; según él, hay algo físico, material, que los mantiene en comunicación, que une a autor y lectores, algo tan compacto como una tubería: “A lo largo de todos estos años me parece haber creado un sistema que me conecta directamente con mis lectores, como si se tratase de una gran tubería” (Murakami, 2015b). Es una conexión personal, empática:

Lo que no puede cambiar o intercambiar en modo alguno, es el hecho de que esas personas y yo estamos conectados [...] Las raíces que nos mantienen unidos se enredan y hunden en un lugar muy profundo, tan profundo y oscuro que soy incapaz de llegar hasta allí para entender cómo es. (Murakami, 2015b).

Ese vínculo tan sólido y consistente surge del poder de captación de los relatos, que despliegan sus redes de seducción en las que los entregados lectores finalmente se enredan: “Donde yo siento con fuerza esa conexión es en las estructuras narrativas. Al crearlas, al escribir, tengo la sensación real de que los elementos nutritivos van y vienen a través de ella” (Murakami, 2015b). La fuerza hipnótica que emana de los relatos es, de hecho, el asunto de un cuento de *Hombres sin mujeres*. El flujo embriagador de una historia bien contada cautiva al receptor, que se prende de ese hilo que sabiamente teje ensoñaciones; en ese relato, *Sherezade*, el protagonista, Habara, retenido en la soledad de su misterioso confinamiento, solo recupera el palpito de la vida con las historias narradas por la mujer que lo visita dos veces por semana para llevarle provisiones, pero, sobre todo, para contarle una historia tras mantener relaciones sexuales:

El caso es que Sherezade era una excelente oradora que sabía captar la atención del otro. Todo lo que contaba se convertía en un relato especial, se tratase de la historia que se tratase. El tono, las pausas, la forma en que hacía avanzar el relato, todo era perfecto. Despertaba el interés del oyente, lo mantenía astutamente en ascuas, le obligaba a pensar, a especular, y luego le daba justo lo que deseaba. Con esa envidiable destreza conseguía que, por un instante, el oyente se olvidase de la realidad que lo rodeaba. (Murakami, 2015b, p.142).

Gracias a la magia de los relatos, la existencia cotidiana se eleva a la altura de la imaginación, vence el fastidio habitual, la gris rutina. Para Murakami, que no entiende de una literatura como herramienta de transformación de la sociedad –“Yo no me había planteado en absoluto cuestiones como el papel social de la novela, lo que es vanguardia o deja de serlo, si algo se puede juzgar literatura pura o no”-, es patente,



por el contrario, el efecto vinculador de los textos; es una visión de la literatura como factor de acercamiento humano, de entendimiento entre gentes diversas, una literatura que une:

Me parece que una novela o un texto narrativo desempeña una función de acercamiento entre hombres y mujeres, entre personas que pertenecen a distintas generaciones. De igual modo, sirven para neutralizar tópicos e ideas preconcebidas que terminan por producir estereotipos [...] Deseo que mis novelas ejerzan de algún modo ese efecto positivo. (Murakami, 2015b).

En algún aspecto, confiesa que ha aprendido de sus lectores a entender su obra como una creación global: “El intercambio de mensajes con lectores de carne y hueso me hizo darme cuenta de algo: estaban en lo cierto al entender mis obras como una totalidad” (Murakami, 2015b). Se reconoce cercano a sus lectores, convocados todos por el poder de encantamiento de la narrativa; Murakami lo traduce como esa tubería subterránea que llega a todos, “conectados bajo tierra gracias a las novelas, bajo esa dura superficie que es la vida cotidiana. Compartimos una narrativa en lo más profundo de nuestros corazones”. Ese emplazamiento con el que plasma la unión del autor con sus lectores reviste especial significado por la función que cumple el medio subterráneo en sus relatos.

La ubicación bajo tierra no es casual en el discurso de Murakami: la región subterránea es el espacio habitual de acciones que escapan a las leyes físicas, es la otra realidad donde fluyen fuerzas extraordinarias que pueden modificar el destino de sus personajes hacia un estado más feliz: bajo tierra se resuelven los conflictos que los atormentan, y tras ese duro descenso, el protagonista emerge redimido; pero también es en la región del inframundo, donde pululan nefastas energías destructoras. No sorprende que recurra al medio subterráneo para fijar en términos físicos la unión con sus lectores. Una anécdota de su infancia desvela en alguna medida a qué se debe la frecuente aparición del espacio subterráneo en varias de sus obras -por citar algunas, *El fin del mundo ...*, *Crónica del pájaro..*, *Después del terremoto*, *Kafka en la orilla*, *La muerte del comendador...-*; en una entrevista, al ser preguntado por su primer recuerdo, refirió un episodio aterrador: a los tres años salió solo de casa, se apartó con vacilante paso, hasta que, tras resbalar, cayó en un arroyo, que lo arrastraba hacia el interior de un tenebroso túnel en el que no llegó a entrar gracias a que su madre consiguió sacarlo antes: “I remember it very clearly. The coldness of the water and the darkness of the tunnel, the shape of that darkness. It’s scary. I think that’s why I’m attracted



to darkness” [Lo recuerdo muy claramente. La frialdad del agua y la oscuridad del túnel, la forma de esa oscuridad. Da miedo. Creo que es por eso que me atrae la oscuridad] (Anderson, 2011). El terror infantil, en el recuerdo, se convierte en un escenario literario, casi siempre un punto de inflexión en la vida de sus atribuladas criaturas. Esa atracción hacia el mundo oscuro llega a ser casi una patente de autor, hasta el punto de que Murakami siente que debe autocontrolarse, para no excederse en la irrupción narrativa pertinaz del entorno subterráneo:

He is notoriously obsessed with metaphors of depth: characters climbing down empty wells to enter secret worlds or encountering dark creatures underneath Tokyo’s subway tunnels. (He once told an interviewer that he had to stop himself from using well imagery, after his eighth novel, because the frequency of it was starting to embarrass him.) He imagines his own creativity in terms of depth as well. (Anderson, 2011).

[Está notoriamente obsesionado con las metáforas de la profundidad: personajes que descienden por pozos vacíos para ingresar a mundos secretos o se encuentran con criaturas oscuras debajo de los túneles del metro de Tokio. (Una vez le dijo a un entrevistador que tuvo que dejar de usar buenas imágenes, después de su octava novela, porque la frecuencia de las mismas comenzaba a avergonzarlo). También imagina su propia creatividad en términos de profundidad].

En las tres novelas aquí referidas, el cambio crucial en la vida del protagonista se produce después de descender a un espacio subterráneo, donde aborda experiencias trascendentales que cambian el rumbo de su vida. En *La muerte del comendador* el protagonista descubre cerca de la casa donde se aloja -tras ser abandonado por su esposa- un agujero excavado en la montaña, y es a partir de ese descubrimiento y los cambios que reporta en su vida cuando la acción avanza y su conflicto personal se resuelve. En esta novela, para la liberación de los yugos y sufrimientos que abruman a otros personajes -conflictos generados por la maldad y la violencia que hubieron de soportar en determinados momentos de su vida-, al protagonista se le demanda que dé muerte a una criatura fantástica, al comendador, personaje que en realidad es una idea que adopta una peculiar forma humana y a quien solo el protagonista puede ver; con ello llevará la paz a un atormentado moribundo, además de encontrar a una niña desaparecida. Esa muerte restituye un orden alterado por el mal:

Todo estaba conectado de algún modo.



-Sí -confirmó el comendador, atento como siempre a todo cuanto pensaba-, todo está conectado de algún modo. [...] No sintáis cargo de conciencia. Es el deseo de Tomohiko Amada. Al hacerlo le salvaréis. Haced que suceda en este momento lo que tendría que haber ocurrido hace mucho tiempo. Vos sois el único capaz de salvarle justo antes del final de su vida. [...]

-No me vais a matar a mí, os disponéis a dar muerte al padre de la perversidad. Matadlo de una vez y dejad que la tierra absorba su sangre. (Murakami, 2018).

En *Crónica del pájaro...*, el descenso del protagonista a un pozo abandonado en su vecindario lo transforma, lo dota de poderes especiales con los que alcanza a ver más allá de lo real y tangible; experimenta la sensación de salir de su cuerpo, y también lo que percibe en sus descensos al pozo marcará el avance que su vida atrofiada necesitaba. En su primer descenso, describe sus sensaciones como fases del estado de meditación:

Acurrucado en el fondo de una oscuridad absoluta, solo podía ver la *nada*. Yo mismo era parte de la *nada*. [...] Y, de nuevo, poco a poco, la conciencia fue deslizándose fuera de mi cuerpo. [...] Yo, como *pájaro-que-da-cuerda-al-mundo* mudo e incapaz de dar cuerda al mundo, decidí volar por el cielo del verano. (Murakami, 2001).

En la distópica *El fin del mundo y ...*, en que el protagonista se desdobra y vive en un mundo que es creación de su mente alterada y manipulada, el personaje ha de emprender un descenso espantoso a las profundidades de la tierra, sortear terroríficas angosturas, peligrosos ríos y corrientes subterráneas, infernales criaturas...

El espacio bajo tierra es identificado claramente como la región del mal en el relato *Rana salva Tokio*, del volumen *Después del terremoto*; al protagonista lo visita una enorme rana y le indica que han de ir juntos al encuentro en el subsuelo del maléfico Gusano y enfrentarse a él; de no hacerlo, Gusano provocaría horrendo terremoto en Tokio:

Es un asunto de responsabilidad y de honor. Por poco que nos entusiasme la idea, no nos queda más remedio que bajar al subsuelo y enfrentarnos a Gusano [...] Nadie sabrá siquiera que se ha librado esta batalla muy por debajo de sus pies. [...] Vaya como vaya, será una lucha solitaria. (Murakami, 2013).



Este tipo de sucesos nos muestran al protagonista, un antihéroe, que arrostra una lucha titánica en la oscura región del subsuelo, y de ese evento temible de confrontación brota la transformación necesaria.

Resulta, pues, que el descenso a un espacio bajo tierra puede suponer el renacer, la superación de trabas vitales, tras arrostrar extremos desafíos que finalmente se superan y generan el cambio interior del personaje, el giro que restituye su conciencia.

El realismo fantástico

La obra de Murakami suele clasificarse como realismo fantástico; en destacados estudios se contrasta la literatura fantástica frente al realismo mágico por darse en este último un reencuentro con la magia, en tanto que en lo fantástico irrumpe lo sobrenatural, y en él se combina osadía, miedo, investigación... (Oviedo, 1999, p.330). En su narrativa se comprueban, en efecto, tales aspectos; lo aquí observado puede dar cuenta de ello en alguna medida.

El itinerario en las ficciones de Murakami puede llevar desde la captación de una realidad reconocible hasta el viaje por el dominio misterioso de lo ignoto. La asombrosa combinación de situaciones, paisajes, detalles concretos y referencias reales que se funden en un prodigioso salto con el territorio de otra realidad no constatable se da en Murakami como rasgo propio. La trama con los detalles más verosímiles puede operar el viraje hacia otra dimensión, y es así una marca -por otro lado, usual- en los relatos del realismo mágico. En efecto, esta conjunción de elementos antitéticos ha sido constatada como rasgo del realismo mágico, según González Gonzalo:

En el caso de la narrativa de Haruki Murakami -como también en la estética del objeto en el realismo mágico de Gabriel García Márquez-, este mímico descriptivo tiene un valor añadido: crea una identificación plena del lector con el mundo descrito. La realidad ficticia del personaje va apoderándose de la lectura y cuando esa realidad ha pasado a ser vista como cotidiana es el momento en el que se produce el salto, bien hacia lo mágico, lo maravilloso o lo simbólico. (González, 2008).

Así ocurre, entre muchas otras, en las novelas, *Crónica del pájaro ...y La muerte del comendador* que, si bien escritas en un dilatado intervalo temporal -1994 y 2017 respectivamente-, muestran rasgos de



semejanza; ambas comparten algunos aspectos de la trama: en las dos, el narrador / protagonista experimenta el desconcierto por la reciente huida voluntaria de su esposa, que lo deja abatido y confuso; desde ese repentino abandono, sus respectivas vidas se van desenvolviendo en un marasmo anímico, para, en ambos casos, cruzar la línea de lo real y entrar en los dominios de las fuerzas desconocidas ligadas a determinados parajes bajo tierra, un pozo abandonado en el jardín de una casa vacía del vecindario en *Crónica*, o un agujero olvidado excavado en la montaña en *La muerte del comendador*, reductos dotados de una energía especial, que los afectará y cambiará su actitud, y finalmente sus vidas. Este recurso catártico articula el destino del personaje, cuya perspectiva vital sufría un desajuste, una atrofia, de la que solo parece poder liberarse por esa vía mágica. Para Rubio, esa vía aparece como un componente mitológico que se activa gracias a cuatro elementos principales: animales encantados, pasadizos mágicos (sueños, pozos, bosques, cabañas, etc.), personajes sometidos a esquemas mitológicos universales y, especialmente, un aire sutil que envuelve toda la ficción murakamiana, provocado por aceptar los personajes el desconocimiento de su propia conciencia (Rubio, 2012, 253).

Las criaturas murakamianas pueden no ser conscientes de lo que les atormenta, pero alguien o algo finalmente las empuja hacia esas experiencias y espacios mágicos que provocarán una convulsión y el cambio en sus vidas. Se puede citar un cuento, *El mono de Shinagawa*, de entre aquellos en cuya trama se produce la entrada de esas acciones mágicas; la protagonista, Mizuki, está afectada por el peso del pasado, Ha olvidado su nombre, necesita llevar algo escrito que se lo recuerde; en realidad, es el mono quien se lo ha robado, y es también el mono quien apunta la clave para la solución: está en la propia conciencia del personaje, donde ha de curarse la herida que le impide aceptar su vida y sentirla en plenitud (Castellón, 2020b).

Animales y otros seres fantásticos dotados de atributos especiales pueden interactuar con los personajes; curiosos ejemplos nos muestran cuentos como *Conitos*, *Somorgujo*, *La gente de la televisión*, *El hombre de hielo*, *El elefante desaparece*, *El pequeño monstruo verde*, *El enanito bailarín*, además del citado *El mono de Shinagawa*, que ya cuenta con una continuación recientemente traducida al español, *Confesiones del mono de Shinagawa*. Aparte, claro está, del particular valor que tienen los gatos, especialmente su desaparición, que sostiene su presencia en el relato, desaparición que coincide con la de la esposa (*Los gatos antropófagos*, *Kino*, *Un ovni aterriza en Kushiro*) y en varias novelas (*El fin del mundo...*,



Crónica del pájaro ..., *La muerte del comendador*). Primero desaparece el gato, y ese anticipa la huida voluntaria ulterior de la mujer (en *Crónica del pájaro*, por ejemplo), o bien a la inversa: “La primera en marcharse fue mi esposa, luego se fue el gato. Y ahora me marcharía yo...” (*El fin del mundo...*).

Para comprobar cómo Murakami gradúa la entrada del elemento fantástico, resulta muy útil la clasificación de González Torres (2007, 42), constituida por tres grados de lo que llama “la escala Murakami”; en el primer grado sitúa las narraciones de tono realista; en el segundo, los relatos en que la realidad se altera por el prodigio, mientras que el tercer grado, el de mayor voltaje, se daría en los relatos “de imaginación frenética”. A este respecto, es asombroso cómo novelas en las que el componente fantástico es sustancial tienen su origen en cuentos previos en los que éste no aparecía o no cobraba especial realce. Es el caso de *Crónica del pájaro ...*, cuyo embrión es el cuento *El pájaro que da cuerda al mundo y las mujeres del martes*, y de la paradigmática *1Q84*, cuyo germen es un breve cuento, *Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta en una soleada mañana del mes de abril*, según declaraba Murakami en una entrevista en la que confiesa que esa extensísima novela es básicamente lo mismo que el breve cuento del volumen *El elefante desaparece*, por lo que sería, según él, una simple amplificación de la historia; la breve semilla del cuento germina con exuberante fertilidad en una de sus novelas más densamente fantásticas: “Basically, it’s the same. A boy meets a girl. They have separated and are looking for each other. It’s a simple story. I just made it long” [Básicamente, es lo mismo. Un chico conoce a una chica. Se han separado y se buscan. Es una historia simple. acabo de hacerlo largo.] (Anderson, 2011). Sorprende que equipare el cuento -unas pocas páginas sobre lo que pudo haber sido y no fue- con *1Q84*, una de sus novelas más extensas; el cuento trata de un simple cruce casual en la calle con una chica, solo esa es la acción, recogida en las dos primeras líneas del texto: “Una soleada mañana del mes de abril me crucé con una chica cien por cien perfecta en una bocacalle del distrito de Harajuku”. A partir de ese hecho, el narrador especula acerca de un contacto con la chica que no se produjo, y sobre esa posibilidad perdida gira el relato. *1Q84*, por el contrario, es una de las tramas de tono más fantaseador: un universo paralelo, un cielo con dos lunas; un embarazo sin relaciones sexuales (también en *Crónica del pájaro...*); unos pequeños seres fantásticos, la *Little People*, etc.

En *Crónica del pájaro...*, el pozo -que no reviste protagonismo en el cuento previo- se convierte en el catalizador de la acción; sus descensos al pozo le generan una serie de ensoñaciones en las que se



transporta a lugares, escenas con personas reales (también con seres fantásticos) que han marcado su vida, y el conocimiento y las experiencias que ha de arrostrar por esa vía le hacen cambiar el rumbo de su existencia. En este caso, tras provocar la muerte de su péfido cuñado, el hermano de su esposa, Noboru Wataya, quien había ocasionado la infelicidad y el desasosiego de ella, y por tanto, el distanciamiento en su matrimonio, parece restablecerse el fluir en equilibrio de sus vidas. Lo que experimenta en el pozo trasciende a la vida real; solucionados esos serios desajustes, el pozo pierde su valor, y terminará por ser cegado.

Según González Gonzalo, si bien es el aislamiento lo que arrastra al personaje hacia el mundo de la oscuridad, esa experiencia será finalmente liberadora, y de ahí el irresistible encanto de Murakami para el lector, el poner a su alcance una fórmula de catarsis al modo en que en la Grecia clásica lo hacía la tragedia:

Cierto que hay pozos que angustian, bosques en los que aparentemente sobreviven esencias del pasado, ríos como el Leteo, barqueros como Caronte, hombres sin cara, pasados en los que algo permanece oscuro, pero siempre hay un suceso, un momento último en el que [...] el personaje alcanza un equilibrio que le permite afrontar su realidad con valentía. Ya es el héroe que ha cruzado la frontera, que ha vivido la experiencia de ser nuevamente parido por la tierra, y [...] es capaz de volver a vivir en lo cotidiano. (González, 2019).

Se puede ver así que para que el personaje renazca con nueva energía, ha de operarse un catártico descenso a los infiernos, en el que se purifica y recupera el equilibrio y el aliento para retomar su destino. El precio que ha de pagar pasa por la entrada en pozos, agujeros, conductos subterráneos...

Creaciones mentales, imaginario colectivo

Interesa, por último, rastrear la posible procedencia de las criaturas y eventos fantásticos que aparecen en las páginas de Murakami. Él ha apuntado que, para tener las claves de las conductas de sus seres de ficción, la remisión al subconsciente es determinante, pues la respuesta a las acciones humanas no está solo en lo que la lógica explica, sino también en lo que se esconde debajo de ella, en el prodigioso caudal de lo no consciente, donde emergen formas de lo oscuro (Yukawa y Koyama, 2019).

Así, no sorprende que, en una de las novelas de mayor calado fantástico, escrita en su primera época, *El fin del mundo...* (1985), el protagonista viva una existencia desdoblada, en dos mundos paralelos,



uno de ellos creado por su mente, cuyos habitantes han perdido su sombra, lo que los despoja de sus capacidades emotivas. O en un cuento, *La piedra en forma de riñón que se desplaza*, de la protagonista emana una fuerza motriz invisible que mueve mágicamente una piedra, en un momento decisivo en su vida, sin que ella sea consciente de ello.

Ya en uno de sus tres primeros cuentos, *La tía pobre*, al narrador en primera persona, -movidó por la compasión afectuosa hacia la figura de las tías pobres, poco reconocidas ni consideradas- su actitud de piedad y empatía le provoca que le aparezca en su cuerpo una excrescencia, un ectoplasma en forma de tía pobre, “una especie de ser etéreo que cambiaba de forma según las imágenes que tuviera en mente quien la miraba”.

Por otro lado, dado que todas las historias están salpicadas de referencias procedentes de la cultura occidental, particularmente musicales, literarias, cinematográficas, pero también de la cultura de masas, de la indumentaria, por no citar bebidas y alimentos, se ha argüido que esta literatura entronca difícilmente con su propio país; han sido precisamente algunos compatriotas suyos quienes así lo han considerado. Hay, sin embargo, buen número de opiniones que defienden justamente lo contrario, es decir, que las notas más propias de su narrativa desvelan su pertenencia al acervo cultural nipón, a sus cosmogonías y a su bagaje simbólico. En *La muerte del comendador*, tras escuchar en plena noche el sonido de una campanilla que nadie mueve, descubierta misteriosamente en un agujero olvidado excavado en la montaña, de repente aparece en la casa del protagonista un curioso personaje fantástico, con atavíos tradicionales japoneses, que reaparecerá a lo largo de las dos partes de la novela, solo visible para el protagonista:

Fue entonces cuando me di cuenta de que había algo extraño en el sofá del salón. Tenía el tamaño aproximado de un cojín, de un muñeco, pero no recordaba haber dejado allí nada parecido. Agucé la vista y comprobé que no se trataba ni de una cosa ni de la otra. Era una persona de tamaño reducido perfectamente viva. Su altura apenas superaba los sesenta centímetros. Vestía una ropa blanca muy extraña y se movía con incomodidad, como si no terminase de acostumbrarse a ella. Ya había visto esa ropa en otra ocasión. Era una prenda tradicional, propia de las clases altas en el Japón antiguo, pero había algo más. La cara de aquella persona también me sonaba. “Es el comendador”, pensé. (Murakami, 2018).



Se ha afirmado que la veta de estas creaciones fantásticas procede de su cultura nacional. Si bien el desconcierto y las tribulaciones interiores del personaje pueden venir causadas por los valores de la sociedad japonesa, que exalta la entrega incondicional al trabajo, la renuncia voluntaria al individualismo, etc., también es cierto que la vía de escape de ese sistema social que convierte en un estéril vacío la existencia personal puede venir a través de referentes de su imaginario colectivo, de su sistema de creencias. Para Sotelo, esa inmersión en lo oscuro de algunos personajes es de clara tradición literaria japonesa, dado que “la proyección del espíritu” y “las almas vegetativas” son imágenes que aparecían a menudo en los relatos antiguos japoneses, donde el alma tenía vida propia y podía salir y entrar de los cuerpos; según Sotelo, en lo concerniente al componente fantástico de los relatos, la patente japonesa es innegable:

Símbolos que se repiten en sus novelas son las montañas, los bosques y las cabañas (que forman casi una triada mágica), los animales (gatos unicornios, cabras, ballenas), el laberinto, el pozo y el agua. En este sentido, la literatura de Murakami tiene aspectos de la religión sintoísta por todas partes; su sintoísmo está en el aire. (Sotelo, 2013, p.317).

Sobre la entraña japonesa del componente fantástico de los relatos de Murakami se han pronunciado diferentes especialistas, especialmente Rubio, quien rastrea en sus páginas la presencia de una mitología profundamente nipona (Rubio, 2012, p.249); destaca que su mundo ficcional rebosa elementos fantásticos, lo cual se explica dada la identificación de la naturaleza con la religión en la mentalidad japonesa (2012, p.16).

El extenso trabajo de Atkins sobre Murakami postula una interpretación de su obra desde esquemas conceptuales producto de la cosmovisión japonesa, de sus construcciones ideológicas e identitarias. Remite a un concepto del espacio arraigado en la tradición japonesa, que aceptaba la existencia de este mundo y de otro mundo, delimitados por apenas una borrosa frontera en un espacio intermedio. En ese espacio intermedio –“in-between space”- se ubican los eventos fantásticos de la narrativa murakamiana, ese espacio conduce al autodescubrimiento, a la toma de conciencia de la propia identidad; según Atkins, de ahí procede la condición inherentemente japonesa de sus creaciones, no reñida con el tono cosmopolita de los relatos:



Murakami's in-between space is located between the regular and ordinary 'this world' and the other world and it is portrayed in a three dimensional metaphor. This in-between space [...] is neither a physical space nor an emotional distance between a person and another or the world. Rather, it is simultaneously an active place and activity itself (within the self). (Atkins, 2012, p.20).

[El espacio intermedio de urakami se encuentra entre el "este mundo" regular y ordinario y el otro mundo y se representa en una metáfora tridimensional. Este espacio intermedio [...] no es ni un espacio físico ni una distancia emocional entre una persona y otra o el mundo. Más bien, es simultáneamente un lugar activo y una actividad en sí misma (dentro del yo)].

Michael Seats, cuyos trabajos críticos sobre Murakami se consideran esenciales, lo eleva a la posición paradigmática de la literatura japonesa contemporánea, por su capacidad para generar simulaciones, generar formas que simulan lo que no son, y para cuyo reconocimiento hay que desvelar su lenguaje y lo que representan (Seats, 2006, p.86).

Por si quedaba alguna duda, está la proclamación del escritor sobre su identidad nacional, que lo configura y a la que se siente adscrito, pues afirma "el sentido profundo que tiene para mí ser un escritor japonés, del lugar donde se encuentra mi identidad" (Murakami, 2015b).

Quizá esa actitud abierta hacia lo fantástico es uno de los atractivos que las ficciones de Murakami ofrecen, junto con la riqueza de sus metáforas, la fluidez de una prosa de airosa cadencia, la metanarración y el interés de una constelación de personajes desintegrados, en cuyas desconcertadas vidas música y cine, sobre todo, jalonan su deambular en el deshumanizado Japón urbano actual.

Murakami justifica la recurrencia a lo fantástico como algo natural, inserto también en la forma en que se plantea la propia vida, en cómo acepta el modo en que nuestra existencia transcurre:

Quizá ciertas cosas que cuento resulten extrañas para otros, pero son naturales para mí. Que un espíritu tome la forma de la figura de un cuadro o que haya personajes cuyas sombras se desdoblén son ideas habituales en mi vida, metafóricamente hablando. (Garzón, 2019, p.61).

Siente que ha sido agraciado por el destino, que lo ha convertido en novelista, reconoce que le ha sido otorgado ese don, esa condición: "Si escribo es gracias a algún tipo de fuerza que me ha sido otorgada.



Atrapé esa oportunidad por puro azar y la fortuna me convirtió en novelista. [...] Algo o alguien me brindó esa facultad” (Murakami, 2015b).

Dotado de esa facultad, crea mundos en los que un elefante puede misteriosamente desaparecer de un zoológico, un personaje puede ser lector de sueños, un embarazo se inicia sin contacto físico, o el espíritu de un surfista muerto navega entre las olas. Se podría afirmar que los cuentos -según Rubin, gran conocedor del escritor por ser uno de sus principales traductores en Estados Unidos, Murakami es mejor escritor de cuentos que de novelas (Rubin, 2015)- le permiten a Murakami que el elemento fantástico recubra una gran diversidad de formas. En *Cangrejos*, el protagonista, la última noche de sus vacaciones con una joven en Singapur, se siente indispuerto; esa indisposición es algo más que la sensación de malestar físico por lo que han comido, es el palpito de que el curso de sus vidas ha cambiado repentina e inexplicablemente: “La tierra rotaba de un modo anormal. Él podía percibir su mudo chirrido. Algo había sucedido y el mundo había sufrido un cambio. El orden de una multitud de cosas se había alterado y ya era imposible volver atrás” (Murakami, 2008).

En *El séptimo hombre*, el protagonista, que ha vivido dolorido por el remordimiento por no haber evitado en su infancia que una ola gigante engullera al amigo con quien estaba, vuelve años después a la misma playa, y se obra el prodigio, se reconcilia consigo mismo y con su pasado; algo especial sucede, fuera y dentro de él, que lo permite:

En aquel instante, el eje del tiempo rechinó con fuerza. Cuarenta años se desplomaron en mi interior como una casa medio podrida y el viejo tiempo y el nuevo se mezclaron dentro de un único torbellino. A mí alrededor se apagaron todos los ruidos, la luz tembló. (Murakami, 2008).

Puede que esa facilidad para dar entrada a elementos al margen de leyes físicas no sea tan extraña para la mentalidad de un país cuya religión nativa, el sintoísmo, plantea que los poderes sobrenaturales y valores místicos pueden residir en animales, plantas, ríos y otros elementos naturales, que sostiene el animismo y veneran espíritus que residen en las rocas, piedras... (Sugimoto 2010, 265).

En definitiva, identificar las creaciones fantásticas de Murakami como vinculadas al bagaje cultural de su país, sus mitos y tradiciones, a su imaginario colectivo, puede resultar justificado.



Referencias

- Anderson, S. (2011, 21 Octubre): The fierce imagination of Haruki Murakami, *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2011/10/23/magazine/the-fierce-imagination-of-haruki-murakami.html>
- Atkins, M.T. (2012). *Time and space reconsidered: the literary landscape of Murakami Haruki*. Londres; SOAS, University of London. https://eprints.soas.ac.uk/15631/1/Atkins_M_3437.pdf.
- Castellón, H. (2020a). Líneas temáticas en los cuentos de Murakami, en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (4), pp. 257-275. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.012>
- Castellón, H. (2020b). Personajes femeninos en los cuentos de Haruki Murakami, *Las Críticas.com*. <https://lascriticas.com/index.php/2020/12/19/personajes-femeninos-en-los-cuentos-de-haruki-murakami/>
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura*. Berkeley 1980. Ed. Aurora Bernárdez y C. Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.
- Garzón, R. (2019, 27 Enero). Haruki Murakami: “El trabajo de un novelista es soñar despierto”, en *El País Semanal* (27), pp. 57-61.
- González, A.J. (2008). El juego de las dimensiones: entre fantasía y Soledad, *Isagoge*, (5), pp 58-62. http://isagoge.atspace.com/documentos/Archivo_isagoge5/EL_JUEGO_DE_LAS_DIMENSIONES_ENTRE_FANTASIA_Y_SOLEDAD.pdf
- González, A.J. (2019). El realismo mágico de Murakami, *Relatos MAGAR*. 14/11/2019. <https://relatosmagar.com/el-realismo-magico-de-murakami/>
- González, A. (2007). Haruki Murakami: Los centros excéntricos, *Quimera*, (289) págs. 41-43. <http://sobreperdonar.blogspot.com/2012/10/haruki-murakami-los-centros-excentricos.html>
- Libedinsky, J. (2015, 3 julio). Haruki Murakami: Escribo cosas raras, muy raras, entrevista en *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/haruki-murakami-escribo-cosas-raras-muy-raras-nid1807208>.
- Literary Hub*. (2020, 7 Abril). A Feminist Critique of Murakami Novels, With Murakami Himself. Mieko Kawakami Interviews the Author of Killing Commendatore. <https://lithub.com/a-feminist-critique-of-murakami-novels-with-murakami-himself/>. Trad. del japonés por Sam Bett y David Boyd.



- Mori, N. (2014). Murakami Haruki y España, *Kokoro*, (16), pp. 2-12.
- Murakami, H. (2001). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Traducido por Lourdes Porta y Junichi Matsuura. Barcelona: Tusquets. Edición digital.
- Murakami, H. (2008). *Sauce ciego, mujer dormida*, traducción de Lourdes Porta Fuentes. Barcelona. Tusquets. Edición digital.
- Murakami, H. (2013). *Después del terremoto*, traducción de Lourdes Porta Fuentes. Barcelona: Tusquets. Edición digital.
- Murakami, H. (2015a). *Hombres sin mujeres*, traducción de Gabriel Álvarez Martínez, Barcelona. Tusquets.
- Murakami, H. (2015b). ¿Para quién escribo?, en *Shokugyō to shite no shōsetsuka*. En español, *Lectura*, traducción de Fernando Cordobés y Yoko Ogihara. <https://lecturia.org/referencia/haruki-murakami-para-quien-escribo/2316/>.
- Murakami, H. (2018). *La muerte del comendador*, traducción de Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara. Barcelona. Tusquets. Edición digital.
- Oviedo, R. (1999). Huellas de vanguardia: realismo mágico/ literatura fantástica. Esbozo de una relación, *Anales de Literatura Hispanoamericana*. (28), pp. 323-341. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120323A>
- Rowland, H. (2019, 6 Marzo). How Haruki Murakami Navigates Between Japanese and Western Cultures. <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/japan-caught-between-cultures/>,
- Rubin, J. (2015). *The Magical Art of Translation: From Haruki Murakami to Japan's Latest Storytellers*. Japan Society NYC. <https://www.youtube.com/watch?v=U4qtvGTaRto> 10'38" - 10'45
- Rubio, C. (2012). *El Japón de Murakami*. Madrid. Aguilar.
- Seats, M. (2006). *The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lanham. Lexington Books.
- Sotelo, J. (2013): *Los mundos de Murakami*. Madrid. Izana Editores.
- Stretcher, M.C. (1999). Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki», en *Journal of Japanese Studies*. 25(2), pp. 263-298. <http://www.jstor.org/stable/133313>.
- Sugimoto, Y. (2010). *An introduction to Japanese society*. 3ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Treisman, D. (2014, 6 Octubre). This Week in Fiction: Haruki Murakami, *The New Yorker*. Traductor del japonés Ted Goossen.



Yukawa, Y. y T. Koyama. (2019, 5 Junio). Noted Japanese author Haruki Murakami looks back over 40 years of literary endeavors, *Japan Times*. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/06/05/books/noted-japanese-author-haruki-murakami-looks-back-40-years-literary-endeavors/?fbclid=IwAR0U-nOZDane9QYg7e9dPBIIID0H-BYjGGUtZse8cd3Pf2HsDyfkCuc9Gw6c#.XjAZfihKjIV>.